

Projeto Construtivo Brasileiro e as exposições de arte concreta e neoconcreta na Alemanha: desejos da forma

Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie

Am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
ZI Lateinamerika – Institut Der Freien Universität Berlin

Vorgelegt von Maria Teresa Bueno Schulz genannt Schoen

Berlin, 12. Oktober 2017

Erste Gutachterin: Prof. Dra. Ligia Chiappini Moraes Leite

Zweite Gutachterin: Prof. Dra. Susanne Klengel

Tag der Disputation: 08.06.2018

Sumário

0. INTRODUÇÃO	9
0.1. SOBRE O TEMA	9
0.2. OBJETIVOS DO TRABALHO	20
0.3. ESTRUTURA DO TRABALHO.....	21
<u>1. EXPOSIÇÃO DAS VERLANGEN NACH FORM – O DESEJO DA FORMA, NEOCONCRETISMO UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUS BRASILIEN, BERLIM, 2010.....</u>	25
1.1. CONTRIBUIÇÕES PARA O CATÁLOGO E SUAS CONEXÕES COM OUTROS TEXTOS	27
1.1.1. LUIZ CAMILLO OSORIO – NEOCONCRETISMO, CONTRIBUIÇÃO BRASILEIRA.....	28
1.1.2. ROBERT KUDIELKA, VISÃO ATRAVÉS DE OUTRO QUADRO DE REFERÊNCIAS.....	41
1.1.3. RONALDO BRITO – NEOCONCRETISMO, VÉRTICE E RUPTURA DO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO.....	50
1.1.4. RODRIGO NAVES, <i>A FORMA DIFÍCIL</i> – À PROCURA DA FORMA BRASILEIRA.....	50
1.1.5. SÔNIA SALZSTEIN, O LEGADO DO CONCRETISMO REEXAMINADO.....	52
1.1.5.1. Palestra Sonia Salzstein – o legado concretista brasileiro e as relações atuais com o cenário artístico internacional	54
1.1.6. ANGELA LAMMERT, MODERNIDADE EUROPEIA E O CONFRONTO COM A MODERNIDADE BRASILEIRA.....	57
1.1.7. LORENZO MAMMI, O DESIGN E A CONTRIBUIÇÃO DO CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO BRASILEIRO.....	60
1.1.8. GUILHERME WISNIK, A ARQUITETURA E A RENOVAÇÃO FORMAL BRASILEIRA, SONHO FRUSTRADO DO <i>GESAMTKUNSTWERK</i> ?	63
1.2. TEXTOS DE ÉPOCA REPRODUZIDOS NO CATALOGO	65
1.2.1. TEXTOS DE ARTISTAS E CRÍTICOS BRASILEIROS	65
1.2.2. ARTE OCIDENTAL NO BRASIL	67
1.3. RECEPÇÃO DA ARTE BRASILEIRA NA EUROPA OCIDENTAL	68
1.3.1. SOBRE A ARQUITETURA BRASILEIRA.....	68
1.3.2. EXPOSIÇÕES NO BRASIL E NA SUÍÇA.....	70
1.4. CONVERSAS DOS CURADORES COM ARTISTAS PARTICIPANTES DA EXPOSIÇÃO	71
1.4.1. FERREIRA GULLAR	71
1.4.2. ALMIR MAVIGNIER.....	71
1.4.3. EUGEN GOMRINGER	72
1.4.4. CARLA GUAGLIARDI.....	73
1.5. DISCURSO DE ABERTURA DO MINISTRO DA CULTURA, BERND NEUMANN.....	74

1.6. RECEPÇÃO DA EXPOSIÇÃO NA IMPRENSA.....	75
1.7. AS CONTRIBUIÇÕES INDIVIDUAIS DESSE CATÁLOGO, QUESTÕES PARA O PRESENTE TRABALHO	78
<u>2. POR QUE ARTE E POESIA CONCRETA? – O DESEJO CONSTRUTIVO</u>	81
2.1. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DAS BASES SÓCIO-POLÍTICO-ECONÔMICAS E ARTÍSTICAS DO CONSTRUTIVISMO BRASILEIRO DOS ANOS 1930 À DÉCADA DE 1950	81
2.2. ATELIÊ ENGENHO DE DENTRO	94
2.3. O MOVIMENTO CONCRETO BRASILEIRO	98
2.3.1. O MOVIMENTO CONCRETO BRASILEIRO NO SEU AUGE (1951-1961)	98
2.3.1.1. Noigandres, grupo Ruptura e grupo Frente, o trabalho conjunto das artes	99
2.3.1.2. O grupo Noigandres	100
2.3.1.3. O grupo Ruptura.....	104
2.3.1.4. O grupo de São Paulo, segundo o crítico Mário Pedrosa	106
2.3.1.5. O grupo Frente.....	107
2.3.1.6. O grupo do Rio, segundo o crítico Mário Pedrosa	108
2.3.1.7. A I Bienal de São Paulo	109
2.3.1.8. A IV Bienal de São Paulo.....	111
2.3.2. PAULISTAS X CARIOCAS: DA I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA EM SÃO PAULO, EM 1956, E NO RIO DE JANEIRO, EM 1957, AO FINAL DO NEOCONCRETISMO EM 1961.....	112
2.4. NEOCONCRETISMO	114
2.5. VI BIENAL.....	117
2.5.1. A VISÃO DOS CRÍTICOS	118
2.6. ARTE CONCRETA E NEOCONCRETA E ARQUITETURA	120
2.7. DE CONCRETOS A POPCRETOS E DE METAESQUEMAS A COSMOCOCA.....	120
2.8. MEDIDAS POLÍTICAS IMPORTANTES DO GOVERNO VARGAS PARA A CULTURA	123
2.8.1. A EDIFICAÇÃO DO PRÉDIO DO MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E SAÚDE	125
2.9. DESENVOLVIMENTISMO - O PAPEL DAS ARTES NO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO, LEVANTAMENTO DE POLÍTICAS CULTURAIS	128
2.10. A MODERNIDADE COMO “PROGRAMA” NA ÁREA CULTURAL	147
2.10.1. BRASÍLIA	161
2.11. OS CRÍTICOS E A CONSTRUÇÃO TEÓRICA DA ARTE CONCRETA E NEOCONCRETA BRASILEIRA.....	171
2.11.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE CRÍTICA DE ARTE.....	171
2.11.2. A SITUAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO MUNDO ENTRE A DÉCADA DE 1930 E 1960.....	175
2.11.2.1. Alfred Barr	175
2.11.2.2. Lionello Venturi	176

2.11.3. OS CRÍTICOS ATUANTES NA AMÉRICA LATINA	177
2.11.3.1. O uruguaio Joaquim Torres Garcia	177
2.11.3.2. O argentino Jorge Romero Brest	178
2.11.3.3. O argentino Tomás Maldonado	179
2.11.3.4. O peruano Juan Acha	180
2.11.4. A CRÍTICA BRASILEIRA	181
2.11.5. OS CRÍTICOS BRASILEIROS.....	184
2.11.5.1. Sérgio Milliet.....	184
2.11.5.2. Mário Pedrosa.....	186
2.11.5.3. Jayme Maurício	192
2.11.5.4. Ferreira Gullar	192
2.11.5.5. Aracy Abreu Amaral	193
2.11.5.6. Frederico Moraes	194
2.11.5.7. Ronaldo Brito	195
2.11.6. SOBRE OS JORNAIS EM QUE OS PRINCIPAIS CRÍTICOS DE ARTE BRASILEIRA TINHAM SUAS COLUNAS	197
2.11.6.1. O Correio da Manhã	197
2.11.6.2. O Jornal do Brasil.....	198
2.11.6.4. O Estado de São Paulo	201
2.12. PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE, 1977, ARACY AMARAL E RONALDO BRITO: NEOCONCRETISMO A CONSTRUÇÃO DE UM MITO	202
2.12.1. ANTECEDENTES	202
2.12.2. EXPOSIÇÃO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE.....	205
2.12.2.1. Recepção da exposição.....	208
2.13. RONALDO BRITO: NEOCONCRETISMO – VÉRTICE E RUPTURA DO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO	210
2.13.1. “CONCEITOS BÁSICOS NO NEOCONCRETISMO”	217
2.13.1.1. A ideia de tempo.....	217
2.13.1.2. O espaço neoconcreto.....	217
2.13.1.3. A questão da subjetividade em arte.	218
2.13.1.4. O rompimento das categorias tradicionais das belas-artes.	218
2.13.2. RECEPÇÃO DO LIVRO DE RONALDO BRITO, NEOCONCRETISMO, VÉRTICE E RUPTURA DO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO	219
<u>3. AS RELAÇÕES DO BRASIL COM A ALEMANHA NA FORMAÇÃO DO CONCRETISMO BRASILEIRO E O RECONHECIMENTO ASSIM COMO O ESTRANHAMENTO INTERNACIONAL NOS ANOS 1960.....</u>	<u>221</u>

3.1. BRASIL, OS PAÍSES DE LÍNGUA ALEMÃ E A ARTE CONCRETA.	221
3.1.1. A CULTURA GERMÂNICA E A CULTURA BRASILEIRA	224
3.1.2. A ALEMANHA E A BIENAL DE SÃO PAULO	228
3.1.3. ARTE CONCRETA INTERNACIONAL	232
3.1.4. A BAUHAUS E O BRASIL	234
3.1.5. MAX BILL	236
3.1.5.1. Max Bill e o Brasil	240
3.1.6. MIRA SCHENDEL	247
3.1.7. MAX BENSE	250
3.1.8. VILÉM FLUSSER	252
3.2. EXPOSIÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS	256
3.3. PRÊMIO LEIRNER DE ARTE CONTEMPORÂNEA	260
3.4. O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO COMO DIFUSOR DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NO EXTERIOR	260
3.4.1. AUSSTELLUNG BRASILIANISCHER KÜNSTLER – BRASILIANISCHE KUNST DER GEGENWART, 1959	261
3.4.1.1. Textos dos catálogos	261
3.4.1.2. A recepção da crítica de idioma alemão e os críticos brasileiros	263
3.4.1.3. Mário Pedrosa e as críticas alemãs	267
3.5. KONKRETE KUNST, 50 JAHRE ENTWICKLUNG - ZÜRICH 1960	269
3.6. “LYGIA CLARK – VARIABLE OBJEKTE” – STUTTGART, 1964	270
3.7. A RETOMADA DE CONCRETOS E NEOCONCRETOS EM TEXTOS CRÍTICOS E NAS EXPOSIÇÕES EM GRANDES CENTROS INTERNACIONAIS	273
3.7.1. A MITIFICAÇÃO DE LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA E A QUESTÃO DAS ARTES E O MERCADO	273
3.8. ANTROPOFAGIA	277
3.9. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE LATINO-AMERICANA	283
3.10. O DIÁLOGO ENTRE AS CULTURAS	286
3.11. A NOÇÃO DE CENTRO E PERIFERIA E A ARTE BRASILEIRA	293
3.12. A NOÇÃO DE GLOBALIZAÇÃO E A ARTE BRASILEIRA	297
3.13. NEOCONCRETISMO E MINIMALISMO	300
3.14. A IMPORTÂNCIA DE CONCRETOS E NEOCONCRETOS NA PRODUÇÃO ATUAL.	303
3.15. A COLEÇÃO PATRÍCIA PHELPS DE CISNEROS	304
3.16. A COLEÇÃO ADOLPHO LEIRNER NA <i>HAUS KONSTRUKTIV ZÜRICH</i>	309
3.16.1. SOBRE A COLEÇÃO ADOLPHO LEIRNER	309
3.17. AS EXPOSIÇÕES DE ARTISTAS CONCRETOS E NEOCONCRETOS NA ALEMANHA E A IMAGEM DO BRASIL	310

3.17.1. AS EXPOSIÇÕES DE HÉLIO OITICICA, ALEX WOLLNER, A EXPOSIÇÃO COLETIVA BRASILIANA E O BRASIL COMO TEMA DA FEIRA DE LIVROS DE FRANKFURT 2013.....	311
3.17.1.1. A exposição de Hélio Oiticica, <i>Das Grosse Labyrinth</i> no Museum für Moderne Kunst – Frankfurt am Main	314
3.17.1.2. A exposição de Alex Wollner <i>Brasil design visual</i> no Museum angewandte Kunst – Frankfurt am Main	315
3.17.1.3. A exposição <i>Brasiliana – Instalações de 1960 até o presente</i> no Schirn Kunsthalle – Frankfurt am Main	316
<u>4. CONCLUSÃO</u>	<u>319</u>
<u>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>322</u>
5.1. CATÁLOGOS CONSULTADOS.....	335
5.2. JORNAIS E REVISTAS MENSASIS	340
5.3. TESES	342
5.4. LINKS	344
<u>6. IMAGENS.....</u>	<u>347</u>
I. RESUMO	352
A. ABSTRACT	352
B. KEYWORDS.....	352
C. ZUSAMMENFASSUNG.....	352
I. SELBSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG.....	378
II. CURRICULO	379

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Carlota Leopoldina e Candido Bueno de Azevedo (in Memoriam), pela minha formação.

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Ligia Chiappini Moraes Leite, pela sua paciência durante o tempo das “buscas necessárias”, pelo seu apoio, e respeito pela diversidade de interesses e conhecimento de cada um de seus alunos.

À Dr^a. Ângela Lammert, pelas conversas e pela oportunidade de participar ativamente da exposição “O Desejo da Forma”, realizada 2010 em Berlim, na Akademie der Künste, por meio da pesquisa para o texto do catálogo, das monitorias e da palestra junto a minha orientadora Prof. Dr^a. Chiappini.

Ao Augusto de Campos e à Amedea Azeredo, pela boa vontade e simpatia com que me atenderam em suas casas em São Paulo, pelos depoimentos e por serem testemunhas e agentes vivos desta época.

À Stella Teixeira de Barros, Maria Alice Milliet e à Regina Teixeira de Barros pela inesgotável generosidade e conhecimento, ao me incentivar, motivar e esclarecer várias das dúvidas que apareceram pelo caminho.

À Paula Braga, pelo empréstimo dos livros. Ao Guilherme Wisnik, pelos textos e pela troca de informações.

Ao Luiz Carlos Bresser-Pereira, pelo esclarecimento das dúvidas sobre os movimentos socioeconômicos brasileiros e, junto a Vera Cecília, pelas conversas instigantes.

Aos meus tios Maria Olympia de Azevedo Ferreira França, Lauro e Auri Bueno de Azevedo, por terem acreditado e me incentivado em todos os momentos.

Às bibliotecárias do MASP (Ivani di Grazia Costa); MAM - SP (Léia Cassoni) e do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo (Natália Leoni) - pela valiosa ajuda na consulta aos arquivos.

Aos meus colegas, pelas trocas de informações. Aos meus amigos e à minha família por estarem sempre do meu lado.

Ao meu marido Thorsten Schulz-Schoen, que foi além de apoio, patrocínio, sem o qual esse trabalho não teria sido possível... E ao Marc...

0. Introdução

0.1. Sobre o Tema

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir da reflexão proporcionada pela exposição *O Desejo da Forma – Das Verlangen nach Form, Neoconcretismo und Zeitgenössische Kunst aus Brasilien* na *Akademie der Künste*, ocorrida em 2010¹, em Berlim. Essa exposição, como veremos mais detalhadamente a seguir, retomou o desenvolvimento do construtivismo² brasileiro desde sua criação, na década de 1950, até o ano de 2010 e o revisou, mostrando a arte brasileira como parte da vanguarda de arte mundial, além de rever e discutir os estereótipos pelos quais as manifestações culturais do Brasil são muitas vezes entendidas exteriormente. A exposição foi complementada com um excelente catálogo, cujos textos e documentos levantaram uma série de questões sobre o concretismo e o neoconcretismo brasileiros, que são tratadas nesta dissertação, retomando esse material como o *corpus* básico de análise da pesquisa.

Dentre a análise proposta, o objetivo principal é a releitura histórica motivada pela exposição, onde houve uma preocupação com o passado histórico e artístico do Brasil com o intuito de proporcionar ao visitante alemão uma visão mais ampla da arte brasileira, para além dos seus clichês e estereótipos, mostrando em sua parte documental fragmentos dessa história que contribuíram para a situação atual. Diante desse contexto, este trabalho estende essa proposta de estudo ao relacionar os movimentos artísticos – concreto e

¹ Flavio Moura destacou essa exposição como um dos marcos relevantes para “a consolidação do neoconcretismo como momento de transição da arte brasileira” (MOURA 2011:8-9).

² Para o construtivismo, a pintura e a escultura são pensadas como construções – e não como representações –, guardando proximidade com a arquitetura em termos de materiais, procedimentos e objetivos. O termo “construtivismo” liga-se diretamente ao movimento de vanguarda russa e a um artigo do crítico N. Punin, de 1913, sobre os relevos tridimensionais de Vladimir Evgrafovich Tatlin (1885-1953). O construtivismo também está ligado a outros movimentos da vanguarda artística europeia do começo do século XX, tais como: os grupos de artistas reunidos em torno de Wassily Kandinsky (1866-1944) no *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul], em 1911, na Alemanha; o *De Stijl* [O Estilo], criado em 1917, que agrupa Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1931) e outros artistas holandeses ao redor das pesquisas de arte abstrata e o suprematismo fundado em 1915 por Kazimir Malevich (1878-1935); e também na Rússia. Posteriormente à Bauhaus alemã e ao grupo *Abstraction-Création* [Abstração-Criação], na França, podendo ser encontrados diferentes elementos construtivos no cubismo, no dadaísmo e no futurismo italiano.

O construtivismo teve uma preocupação com a função social da arte, colocando a arte a serviço do povo. Essa preocupação causou uma cisão no concretismo russo. Os irmãos Antoine Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977), signatários do *Manifesto Realista* de 1920, recusaram um programa social e aplicado da arte e aproximaram a sua produção à teoria suprematista de Malevich. Suas pesquisas inclinaram-se na direção da arte abstrata, do diálogo cerrado entre arte e ciência e do uso de materiais industriais, como o vidro e o plástico. Com a mudança estética ocorrida na Rússia, a partir de 1922, vários artistas foram para o exílio e ajudaram a disseminar os ideais construtivistas pela Europa. A arte latino-americana absorve essa influência em diversos movimentos.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3780/construtivismo> (Visitado em: 10.04.2015).

neoconcreto – com um levantamento das diversas políticas culturais³ criadas pelo governo brasileiro, a partir da década de 1930, e a vinculação desses movimentos ao concretismo nos países de idioma alemão, principalmente a Alemanha.

A relação artística entre os dois países se intensificou no pós-Segunda Guerra Mundial, quando houve grande interesse pessoal e institucional por parte, em especial, da Alemanha Ocidental de manter o Brasil como parceiro nas áreas, política, econômica e cultural, sendo um dos reflexos desse interesse a contribuição alemã para as Bienais de São Paulo.

Por isso, como objetivo secundário, essa pesquisa visa também analisar qual é a imagem do Brasil divulgada na Alemanha por meio da exposição de obras concretas e neoconcretas, e por que houve o apoio institucional de órgãos do governo brasileiro para exposições dessas tendências do final da década de 1950 até o ano de 2015, considerando que boa parte das exposições analisadas aqui foram apoiadas por esses órgãos.

Apesar de o foco desta pesquisa ser uma reflexão histórica, o seu começo foi pensado a partir de uma proposta de análise da relação entre poesia e arte concretas brasileiras⁴. Foi constatado que ambas as artes têm muitas características em comum, porém, por serem de áreas diferentes, mal-entendidos foram gerados, muitas vezes, por interpretações divergentes de conceitos que aparentemente eram compartilhados pelas duas formas artísticas. Além disso, a vocação para a polêmica de vários agentes envolvidos e o debate, as controvérsias e os fatores econômicos e políticos – externos à arte – contribuíram para que os movimentos concreto e neoconcreto, fossem considerados como um dos vértices da arte brasileira – posição mantida até os dias atuais.

A contextualização mais ampla desses movimentos, dentro de uma retrospectiva histórica, abordando também questões políticas e econômicas, permitirá atender ao objetivo central desta pesquisa: apontar e examinar quais fatores, alheios às obras produzidas e divulgadas pelo concretismo e neoconcretismo, contribuíram para que as artes concreta e neoconcreta tenham alcançado proeminência considerável nos cenários artísticos brasileiro e alemão e qual a relação entre esse dois âmbitos sociais. Para isso,

³ Segundo a Unesco (1969) “a política cultural pode ser definida como conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado”. (Tradução: Luciana Piazzon Barbosa Lima), “A política cultural, em específico, constitui um dos eixos de apoio não apenas à produção e circulação de bens e serviços artísticos como também as práticas culturais enraizadas, sendo ainda uma das fontes potenciais na promoção do acesso aos meios de produção, difusão e ao consumo cultural, por meio do financiamento estatal. Nesse sentido, na atuação do Estado na área da cultura há escolhas que implicam em fortalecer, concretamente, determinados paradigmas ou manifestações culturais em detrimento de outros.” (LIMA, 2014:121).

⁴ Apesar da análise desta relação ser um tema muito interessante, ela acabou não sendo o foco deste trabalho.

buscou-se realizar uma análise de alguns curadores que desenvolveram, a partir de suas exposições, as artes concreta e neoconcreta no Brasil ou na Alemanha.

Sendo assim, em 2010, os curadores Luiz Camilo Osorio e Roberto Kudielka intitularam de *O Desejo da Forma* a exposição realizada na *Akademie der Künste*, em Berlim. Para Osorio, o curador brasileiro, esse título criava uma ambiguidade. Por um lado, os artistas queriam dar forma à arte brasileira, ou seja, criar uma arte com identidade própria; esse desejo pela forma⁵ era compartilhado por políticos e intelectuais brasileiros que queriam inserir o país na modernidade⁶ mundial. Por outro lado, abria-se uma possibilidade na qual a forma se libertava da imposição criada pelas propriedades inerentes aos gêneros artísticos, pintura, escultura ditando seus próprios desejos e questões aos produtores e apreciadores.

O título em português sugeriu, além do caráter ambíguo, que o neoconcretismo seria a “contribuição brasileira”⁷ para a arte mundial, através de uma arte aberta à participação do espectador e ao diálogo entre as diferentes formas artísticas, o que faria com que as obras resultantes transcendessem as formas tradicionais da pintura e da escultura, permitindo que artistas jovens, representantes da época, se tornassem precursores de uma nova forma artística. Um efeito daí decorrente – e ao qual voltaremos adiante – é que tal forma nova ainda estaria presente na produção de vários artistas nos dias atuais.

A dificuldade de manter a ambiguidade do título na tradução para o alemão – *Das Verlangen nach Form* em vez de *Das Verlangen nach/in der Form* – aponta para uma

⁵ Outro conceito importante que deve ser esclarecido aqui é o de forma, essa que era desejada e se tornou desejante.

“Forma é a configuração visível do conteúdo” escreveu o pintor Ben Shahn, e esta é uma fórmula tão boa quanto qualquer outra para mostrar a distinção entre “shape” (configuração, figura, aspecto, forma) e “form” (forma) [...]. Sob o título “configuração” examinei alguns dos princípios pelos quais o material visual que os olhos recebem se organiza de modo que a mente humana possa captá-lo. Apenas para fins de análise extrínseca, contudo a configuração pode separar-se daquilo que ela significa. Todas as vezes que percebemos a configuração, consciente ou inconscientemente, nós a tomamos para representar algo, e desse modo ser a forma de um conteúdo (ARNHEIM, 1992:89).

Esse conceito de forma é inspirado na filosofia aristotélica – escolástica que a define como princípio que determina a unidade e a essência de um ser. Ademais, também é influenciado pelos estudos de Rudolf Arnheim, principalmente por meio do seu livro *Arte & percepção visual – Uma psicologia da visão criadora*⁵, que aborda e aplica a psicologia da *Gestalt* como psicologia da forma ou da percepção.

⁶ Modernização é entendida aqui segundo a visão de Weber em que: “duas relações aparecem como fundamentais: a da Modernidade com a sua autocompreensão – adquirida no horizonte da razão ocidental (iluminismo) – e da Modernidade com o processo de modernização social, entendida esta última não apenas como o desenvolvimento da empresa capitalista (da economia de mercado) e do Estado burocrático, mas também como a difusão desse processo no âmbito da educação, dos direitos políticos, das formas urbanas de vida etc. A modernização social do Ocidente, apareceria assim como a objetivação histórica do espírito da Modernidade” (PAULANI, 2005:35).

⁷ *Movimento neoconcreto: uma contribuição brasileira*: título que o crítico Ferreira Gullar deu a um texto de 1962, no qual ele analisa o movimento neoconcreto. In.: AMARAL, 1977:114-129.

diferença de percepção do concretismo entre os países, o que deu origem à pergunta principal que este trabalho se propõe a responder: que forma o Brasil desejava dar a arte brasileira? a interpretação alemã sugeriu que a arquitetura moderna, o concretismo e o neoconcretismo tinham sido os meios de dar forma à arte brasileira e procurou os elementos que levaram os brasileiros a optarem pela arte construtiva/concreta⁸. Observou-se, então, que as interpretações alemã e brasileira diferenciavam-se. Pois na versão, em português, essa forma não tinha apenas caráter de objeto desejado, mas também de sujeito desejante, através de obras que só se tornavam completas, quando ativadas pelo expectador.

Ao se falar de artes concreta e neoconcreta é necessário estudar os textos teóricos que a acompanham, pois nessas formas artísticas, palavra e imagem estão intimamente ligadas: seja pela formulação de seus objetivos em manifestos, seja pela utilização de elementos da poesia e das artes plásticas, tais como palavras e espaço físico em suas obras, além de serem marcadas pela contradição da contraposição de textos teóricos verborrágicos a uma arte de economia formal (imagem 1 poema Augusto de Campos; imagem 2 Manifesto Neoconcreto; imagem 3 poema do Gullar).

⁸ O concretismo faz parte do movimento abstracionista moderno, com raízes em experiências como a do grupo *De Stijl* [O Estilo], criado em 1917, na Holanda, por Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1931), entre outros. A abstração geométrica, praticada pelo grupo holandês, é refletida no manifesto *Arte Concreta*, redigido por Van Doesburg, em 1930. O termo arte concreta é retomado por outros artistas, como Wassily Kandinsky (1866-1944), por exemplo, popularizando-se com Max Bill (1908-1994).

Os princípios do concretismo procuram afastar a arte de qualquer conotação lírica ou simbólica. O quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos – planos e cores – não tem outra significação a não ser a si próprio. A obra de arte não representa a realidade, mas evidencia estruturas, planos e conjuntos relacionados, que falam por si mesmos.

A proposta da arte concreta visa a rediscutir a linguagem plástica moderna. Os suíços, especialmente, Max Bill, Richard Paul Lohse (1902) e Verena Loewensberg (1912-1986), recolocam o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico introduzido pelo cubismo. Assim, com os concretos, a pintura se aproxima de modo cada vez mais radical da escultura, da arquitetura e dos relevos. O grupo suíço também pesquisa sobre a percepção visual, influenciados pela teoria da Gestalt⁸, e a defesa da integração da arte na sociedade por meio da participação do artista nos vários setores da vida urbana, ênfases da Hochschule für Gestaltung (HfG) [Escola Superior da Forma], fundada por Max Bill, em Ulm, Alemanha, em 1951, e que dá prosseguimento a Bauhaus.

O desenvolvimento da arte concreta no Brasil começa no ano de 1952 e com a exposição do Grupo Ruptura, marcando o início oficial do movimento concreto em São Paulo. O grupo propõe em seu manifesto a renovação dos valores essenciais das artes visuais, por meio das pesquisas geométricas, pela proximidade entre trabalho artístico e produção industrial, e pelo corte com certa tradição abstracionista anterior.

Os desdobramentos da arte concreta na poesia se evidenciam em São Paulo pelo lançamento da revista *Noigandres*, em 1952, editada pelos irmãos Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos (1931) e por Décio Pignatari (1927- 2012). No Rio de Janeiro, alunos do curso de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), tendo como teóricos os críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930), formam o Grupo Frente, em 1954. O grupo concreto carioca pregava a experimentação de todas as linguagens, ainda que no âmbito não figurativo geométrico. As divergências entre Rio e São Paulo se explicitam na Exposição Nacional de Arte Concreta, São Paulo, 1956, e Rio de Janeiro, 1957, início da ruptura neoconcreta, efetivada em 1959. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#!/q=concretismo> (Visitado em: 07/12/2016).

O fato de as intenções, os agrados e os desagradados de artistas e críticos terem sido formulados nas páginas de jornais, revistas, catálogos de exposições e outras formas ou suportes de veiculação de ideias reforçam ainda mais a ligação entre palavra e imagem. Assim, os movimentos concreto e neoconcreto brasileiros se formaram não apenas pelas imagens, mas pelos textos que as acompanharam de modo direto ou indireto, por meio de veículos e de autores diversos. Flávio Moura atribuiu, por isso, ao discurso a respeito dos grupos e produzido por estes, a função de se tornar guia de um “mito fundador” para as gerações seguintes (MOURA, 2011:9). Até hoje esses movimentos artísticos brasileiros são dos mais importantes e continuam influenciando os artistas atuais. Como defendeu a historiadora de arte e curadora, Maria Alice Milliet:

O abalo provocado pelo Concretismo nos sistemas de arte até então dominante repercutiu fortemente, a ponto de introduzir artistas e críticos ao debate pelos jornais. Essa polêmica acabou por gerar textos teóricos e críticos de qualidade, até hoje fundamentais para o estudo da história da arte moderna no Brasil (MILLIET, 2011:7)⁹.

Textos de críticos, artistas e poetas que desenvolveram o cenário artístico brasileiro a partir da década de 1950 até hoje são apresentados sob a ótica da repercussão que as artes concreta e neoconcreta brasileiras têm atualmente, em especial, na Alemanha. Foram incluídos nesse trabalho, os escritos e as publicações de críticos de arte da década de 1950, como Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar; da década de 1960, Max Bense; da década de 1970/80, Aracy Amaral, Ronaldo Brito, Frederico Moraes; da década de 1990, Guy Brett¹⁰, Lorenzo Mammi e atuais como os escritos de Luiz Camillo Osorio e Robert Kudielka. Os escritos mais antigos inspiraram, trouxeram visibilidade e contribuiram – muitas vezes através da polêmica – para a posição desses movimentos até o ano de 2015, quando se concluiu a pesquisa para este trabalho.

A seleção dos textos para análise se deu pelo critério de sua repetição ou, ao contrário, por sua quase ausência nos catálogos das exposições internacionais, principalmente as ocorridas nos países de língua alemã. Os catálogos e artigos de jornais levados em consideração relacionam-se diretamente com:

- A I, IV e a VI Bienal de São Paulo, ocorridas respectivamente nos anos 1951, 1957 e 1961;

⁹ Optou-se neste trabalho para a reprodução de várias citações diretas, uma vez que o conteúdo e a forma como os autores escreveram seus textos também são reveladores do que o escritor quer defender ou atacar, bem como do clima que essa posição revela.

¹⁰ Sobre a particularidade da visão desde cedo de Brett em relação à arte brasileira, ver: MOURA, 2011: 130-134.

- A exposição de 1959, que aconteceu na *Haus der Kunst* em Munique, sob o título *Brasilianischer Künstler*¹¹, com caráter itinerante, que circulou por várias cidades da Europa;
- A exposição *Konkrete Kunst – 50 Jahre Entwicklung*¹² na *Helmhaus*, em Zurique, 1960;
- A exposição individual de Lygia Clark, *Variable Objekte*, em Stuttgart, 1964;
- A exposição *Projeto Construtivo Brasileiro*, de 1977, que foi apresentada em São Paulo e no Rio de Janeiro;
- A exposição *Abstração Geométrica: Arte Latino-Americana da Coleção Patrícia Phelps de Cisneros*, no *Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum*, em Massachusetts, 2001¹³;
- A exposição *O Desejo da Forma*, na *Akademie der Künste*, em Berlim;
- As exposições que acompanharam a Feira de Livros de Frankfurt de 2013, que teve o Brasil como tema: 1) Hélio Oiticica – *O Grande Labirinto* no Museu de Arte Moderna; 2) Alex Wollner – *Brasil Design Visual no Museum angewandte Kunst*; e 3) a coletiva *Brasiliana – Instalações de 1960 até o presente* no *Schirn Kunsthalle*.

Além dos catálogos e artigos sobre as exposições, há dois livros que se mostraram essenciais para as análises realizadas neste trabalho. O primeiro é de Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, escrito em 1975, mas só publicado em 1985¹⁴. Em conjunto com as críticas escritas por Ferreira Gullar, esse livro foi fundamental para a visão do neoconcretismo, como o vértice do construtivismo brasileiro, além de lançar o conceito de *Projeto Construtivo*, que vai ser largamente utilizado a partir de 1977. O segundo livro é *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório* de 1979¹⁵, escrito por Frederico Moraes, que analisou pela primeira vez o concretismo brasileiro dentro de “uma visão de conjunto globalizante de arte latino-americana” (MARQUES, 1979) e o colocou em relação ao desenvolvimentismo econômico,

¹¹ *Artistas brasileiros*.

¹² *Arte Concreta, 50 anos de Desenvolvimento*.

¹³ Essa exposição realizada nos Estados Unidos constitui uma exceção neste trabalho que trata principalmente da arte brasileira no Brasil e nos países de idioma alemão. Ela foi incluída, pois foi um dos marcos da divulgação da arte concreta e neoconcreta latino-americana, fora de seus países de origem;

¹⁴ Este livro foi republicado em 1999, pela Editora Cosac Naify. Uma versão resumida do último capítulo foi traduzida para o alemão e faz parte do catálogo da exposição “O Desejo da Forma - Das Verlangen nach Form” (BRITO, 2010:33-39).

¹⁵ Esse livro foi reeditado e traduzido para o espanhol por Julia Calzadilla, *Las Artes Plásticas en La América Latina: Del transe a lo transitorio* em 1990, pela editora Casa de Las Américas de Cuba, para a coleção *Nuestros Países, Serie Estudios*.

tratando de uma forma crítica esse momento de retomada “das raízes nacionais” (MARQUES, 1979), no final da década de 1970, na qual os críticos¹⁶ de arte têm um papel fundamental na produção das teorias artísticas.

Outra situação excepcional que ajudou muito na divulgação das artes concreta e neoconcreta brasileiras foi a existência, no Brasil, desde o século XIX até o começo da década de 1960, de um amplo espaço na mídia escrita para os debates¹⁷ artísticos, que, proporcionalmente, tinha mais público que nos dias atuais. No Rio de Janeiro, foi criado o “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* para o qual escreviam regularmente os grandes mentores do movimento concreto e neoconcreto carioca, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, assim como os paulistas Haroldo e Augusto de Campos. Em São Paulo, por sua vez, críticos importantes como Sérgio Milliet tinham coluna no jornal *O Estado de São Paulo*.

Boa parte dos textos da década de 1950 e 1960, analisados nesta pesquisa foi publicada originalmente em semanários, por isso se fez uma pesquisa de contextualização

¹⁶A própria definição de “crítica de arte” já trás em si alguns problemas, uma vez que ela engloba funções da história da arte e da crítica de arte (Sobre a história e a problemática da definição e delimitação da crítica de arte ver (Ernst, 2007: 35-45). Na Enciclopédia de Arte do Itaú Cultural, crítica de arte é definida como:

Em sentido estrito, a noção de crítica de arte diz respeito a análises e juízos de valor emitidos sobre as obras de arte que, no limite, reconhecem e definem os produtos artísticos como tais. Envolve interpretação, julgamento, avaliação e gosto. A crítica de arte nesse sentido específico surge no século XVIII, num ambiente caracterizado pelos salões literários e artísticos, acompanhando as exposições periódicas, o surgimento de um público e o desenvolvimento da imprensa. Os escritos de Denis Diderot (1713-1784) exemplificam o feito da crítica de arte especializada, que se ancora em formulações teórico-filosóficas, mas traz a marca do comentário feito no calor da hora sobre a produção que se apresenta aos olhos do espectador. Nesse momento, observam-se as primeiras tentativas de distinguir mais nitidamente crítica de arte e história da arte, que aparecem como domínios distintos: o historiador voltado para a arte do passado e o crítico comprometido com a análise da produção do seu tempo. Apesar desse esforço em marcar diferenças, as dificuldades em estabelecer limites claros entre os dois campos se mantêm até hoje. Embora distintos, os campos da história e da crítica de arte encontram-se imbricados; afinal o juízo crítico é sempre histórico, na medida em que dialoga com o tempo, e a reconstrução histórica, inseparável dos pontos de vista que impõem escolhas e princípios [...]

Numa acepção mais geral, escritos que se ocupam da arte e dos artistas são incluídos na categoria crítica de arte, como é possível observar nos dicionários e enciclopédias dedicados às artes visuais. [...]

Acompanhar a história da crítica de arte no século XX obriga à consideração detida de diversas perspectivas teórico-metodológicas, que informam tanto a crítica propriamente dita quanto a história da arte, assim como o levantamento da crítica mais militante, veiculada pelos jornais e revistas especializadas. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbet e=3178 (Visitado em: 13.03.2014).

¹⁷ A compreensão do termo “debate” neste trabalho é baseada nas ideias de Foucault e Bourdieu (1999: 316; 327; 370) sobre o discurso, nesse caso escrito, entendendo-o como uma comunicação extensiva que forma a consciência dos sujeitos que os escreveram e a quem eles são dirigidos, tornando-se, assim formadores de opinião pública e objeto de poder.

O conglomerado de textos, críticas, matérias de jornal, catálogos, entre outros, analisados em conjunto, repetindo e/ou renegando opiniões, conforme quem os escreveu e em que contexto transformou-se em debates, os quais, refletem a busca de uma expressão nacional, de uma identidade, uma imagem de Brasil projetada pela intelectualidade e pelo poder político brasileiro no Brasil e no exterior.

dos principais jornais, apontando o que eles defendiam e que tipo de informação davam a seu público.

Essas teorias se formaram a partir de um conjunto de textos elaborados por curadores e artistas que deram origem a um debate específico sobre arte brasileira, que o crítico Ronaldo Brito chamou de *Projeto Construtivo Brasileiro*, título do qual a curadora e historiadora de arte Aracy Amaral se apropriou, nomeando sua exposição de 1977 de *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Essa exposição e o catálogo¹⁸ que a acompanhou influenciaram os estudos que se seguiram sobre o concretismo e neoconcretismo brasileiros, sendo que o catálogo foi, por muito tempo, a única fonte documental, dado que boa parte dos documentos da época havia sido publicada em jornais ou revistas e só a partir da década de 1990, com a valorização da arte brasileira provocada pelo final da globalização (LAMMERT, 2010:56) e revisão do pensamento colonialista nas coleções dos principais museus do mundo, que foram pouco a pouco recuperados e colocados à disposição dos estudiosos. Esse fato contribuiu para uma visão parcial desses movimentos, que influenciou os estudos posteriores sobre o assunto e que só vem sendo revista nos últimos anos. Os textos presentes nesse catálogo mostram a colaboração entre as diferentes áreas artísticas, com escritos de autores de literatura, artes plásticas, crítica de arte e arquitetura.

A análise do material, catálogos, livros e artigos, acima citados apresenta como, gradualmente, críticos, escritores e artistas brasileiros e de língua alemã colaboraram na construção dessa história, que se fez em diversas etapas, ao longo de várias décadas, desde 1950 chegando até os nossos dias. Por ser impossível em um só trabalho tratar adequadamente de um período tão extenso, os momentos pontuais desta escrita, citados anteriormente, foram eleitos como objeto de estudo, destacando, eventos e personalidades (principalmente, críticos e curadores) que foram fundamentais nesse processo.

Como afirmou Ronaldo Brito, para entender o fenômeno do *Projeto Construtivo Brasileiro* foi fundamental “aprofundar um estudo histórico acerca da penetração e influência das ideologias construtivas no país, desde a década de 30, com a formação da moderna arquitetura brasileira, até a explosão neoconcreta nos anos 60” (BRITO, 1999:34). Para isso, se seguiu aqui a sugestão proposta por Brito de “encontrar os vínculos socioeconômicos que motivaram essa penetração” (BRITO, 1999:34).

¹⁸ Esse catálogo é tão importante para a arte brasileira que foi reeditado, em 2015, em edição de *fac-símile* pela Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pensando a arte como um elemento indissociável da sociedade, um fator importante para o desenvolvimento da arte concreta foi o fato de que, no final da década de 1940, e na década seguinte, os ventos de modernização¹⁹ sopraram no Brasil por todos os lados.

Fernando Morais, em seu texto *Vocação construtiva (mas o caos permanece)*, de 1979, justificou a opção brasileira pelo concretismo para além de uma imitação europeia, mas como uma necessidade local que não estaria situada somente nos processos de modernização²⁰ da década de 1950, que se constitui também em uma necessidade não apenas artística, mas de caráter político, ressurgindo, talvez por isso mesmo, em vários momentos nesses últimos 60 anos. O capítulo sobre as questões políticas e econômicas procura demonstrar como esse processo se deu.

Alguns institutos foram fundamentais nesse plano desenvolvimentista. Entre eles, vale destacar o ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros – e o CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe – que conceberam no plano econômico, uma ideologia nacional-desenvolvimentista que orientou o país, centrada na industrialização e na vontade de inserir o Brasil como país ativo dentro do cenário global. Esse projeto teve importantes consequências para o cenário artístico brasileiro, como é apresentado no capítulo que faz a retrospectiva sobre as ligações do desenvolvimentismo brasileiro com acontecimentos sociopolíticos, econômicos e culturais.

Outro fator importante é a leva migratória nessa época. Assim como o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro (Roma, Itália 1925 – São Paulo, Brasil 1973), chegaram ao Brasil vários artistas que agitaram a cena artística nacional (imagem 4 Manifesto Ruptura). Cordeiro (imagem 5) foi um dos principais defensores da arte abstrata como forma de promover a renovação da arte brasileira. A presença alemã também se fez sentir, não apenas pela imigração, muito forte no sul do Brasil e em São Paulo, mas também pelas relações entre os artistas e críticos brasileiros e os de idioma alemão. Nesse aspecto, a influência germânica, como será apresentada na continuidade deste trabalho, foi muito mais abrangente do que a sempre citada exposição de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo, em 1951, e do fato de sua escultura *Unidade Tripartida* (imagem 6) ter ganho o prêmio na I Bienal de São Paulo, mostrando que, na verdade, a força dessa influência foi reflexo de um processo que já estava ocorrendo no Brasil.

¹⁹ O colombiano Jesús-Martín Barbero, uma figura central nos Estudos Culturais na América Latina, viu a modernização como uma ação política promovida pelo governo brasileiro, com o suporte da elite progressiva para a transformação social, determinada por um Estado centralizador com foco na industrialização e reorganização econômica (SPRICIGO, 2009:469).

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, principalmente, viu-se o desejo dos intelectuais e políticos brasileiros de criar uma arte brasileira que dialogasse com a arte mundial e com uma poesia que “*colhe no ar essa tradição viva*” (CAMPOS, 2006:83), como defendeu o poeta Haroldo de Campos do grupo Noigandres em *Evolução de formas: poesia concreta* (2006). Para ele, a missão da poesia concreta seria:

Situar-se em correlação de pesquisas com a música e as artes visuais realmente criativas, frente à problemática da invenção de formas, que oferece muitos aspectos comuns embora guardando as diferenças substanciais que se prendem à própria natureza de cada uma dessas artes. [...] Inútil enfatizar que há mais do que simples coincidência no fato de Eugen Gomringer – o mais representativo, do ponto de vista da obra de arte criativa, dos jovens poetas da Europa de hoje – ter sido secretário de Max Bill e ser professor na Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma), em Ulm, o mais importante reduto europeu das experiências plásticas de vanguarda (CAMPOS, 2006:83)²¹ (imagem 7 poema Gomringer).

Mário Pedrosa, o grande mentor teórico dos neoconcretos, “via o neoconcretismo como ponto culminante de um processo destinado a “desprovincializar o país e ao mesmo tempo balizar a ruptura com a ordem internacional que aprofunda o atraso”. (PEDROSA apud MOURA, 2011:10). Refletindo esse cenário, foram criados entre as décadas de 1940 e 1950, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), a Bienal de São Paulo, além dos Museus de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro. A fundação dessas instituições evidencia a clara intenção de inserir o país no cenário internacional das artes.

Os poetas concretos pregavam uma poesia “verbivocovisual”, em que a poesia deveria ser percebida, com, olhos, ouvidos, o corpo todo, os neoconcretos, uma arte em que o espectador se tornasse participante ou “participador” (BRAGA, 2007:54), como dizia o artista plástico Hélio Oiticica (imagem 8 parangolé dedicado a Haroldo de Campos). Em ambos os casos, havia o desejo de uma ampliação dos sentidos, de forma que a experiência estética não se realizasse mais apenas com a visão, mas também com os outros sentidos. Nesse contexto, foram paradigmáticos, por exemplo, o poeta Augusto de Campos com os seus *poemóbiles* (imagem 9 poemóbile com Julio Plaza) cantados, encenados, manipulados e transformados, depois juntamente com Julio Plaza, em objetos digitais; os artistas plásticos Lygia Clark, com suas experiências corporais, (imagem 10 *Caminhando*) e Hélio Oiticica, com seus bólides, parangolés e obras posteriores. A proposta dos brasileiros rompia, desse modo, com a concepção da forma estética estabelecida por Lessing (FRANK, 2003:227) que restringia a pintura ao âmbito do espaço e a poesia ao do tempo.

²¹ Esse artigo faz parte da coletânea *Teoria da poesia concreta* e foi publicado originalmente no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan.1957.

Assim, tanto concretos quanto neoconcretos, com esse desejo comum, que respeitava a forma dos materiais manipulados, fossem eles palavra, cores, madeira, areia, entre outros, ampliaram as barreiras das artes, sobrepondo-as e misturando-as, abrindo caminho para a produção de diversos artistas da atualidade, e dando assim a “contribuição brasileira” fundamental para a arte contemporânea mundial. No contato entre poetas, artistas, músicos e críticos, intercambiavam-se ideias, criavam-se novas formas de representação e o que não era possível tecnicamente tornava-se possível pela criação e pela invenção. Dentre outras coisas, é essa inventividade e esse desejo de superação de limites que ajudaram a manter, de um modo ou de outro, a importância e a presença dos concretos e neoconcretos, até os dias de hoje, como referência significativa e atual para os mais jovens, como foi mostrado na seção de arte contemporânea da exposição berlinense *O Desejo da Forma* (imagem 11 Carla Guagliardi).

Nesse sentido, como influência internacional da arte brasileira, entre 2010 e 2014, houve exposições dos expoentes do movimento concreto e neoconcreto brasileiro, nas principais capitais do mundo, sendo que na Europa, aconteceram exposições dignas de nota, dentre as quais se pode destacar: a) em 2011, em Bonn, na Alemanha, aconteceu a exposição *Vibración Moderne Kunst aus Lateinamerika*; b) nesse mesmo ano, uma das exposições da Euroalia, em Bruxelas, foi dedicada à arte brasileira a partir dos anos 1940; c) assim como a Bienal de Lyon, que foi concebida e montada de tal forma que, em dois dos três prédios da exposição, as obras de artistas contemporâneos estavam dispostas em um diálogo direto com os poemas do poeta concreto Augusto de Campos; d) em Madri, houve a exposição *América Fria*, que enfocava não apenas a arte concreta brasileira, mas também a arte concreta latino-americana; e) em 2013, o filme sobre a vida e a obra de Hélio Oiticica foi lançado na Berlinale, acompanhado pela realização de performances elaboradas pelo artista no Hamburger Bahnhof – Museu de Arte Contemporânea e no Tempodrom; f) de setembro de 2013 a janeiro de 2014, houve uma grande exposição retrospectiva da obra de Hélio Oiticica, chamada *Das große Labyrinth* no MMK – Museum für Moderne Kunst, em Frankfurt am Main²²; g) a exposição *Brasiliana* que trouxe instalações de artistas brasileiros da década de 1960 até hoje, na qual foi reconstruída a obra *A casa é o corpo* de Lygia Clark. (ilustração 12); h) assim como uma

²² Disponível em: http://www.mmk-frankfurt.de/de/ausstellung/die-aktuellen-ausstellungen/ausstellung-details/exhibition_uid/10780/ (Visitado em: 04.11.2013).

grande retrospectiva do *designer* Alexander Wollner no Museum Angewandte Kunst – Museu de Artes Aplicadas²³ (ilustração 13).

0.2. Objetivos do trabalho

O objetivo principal deste estudo é fazer uma análise do movimento construtivo brasileiro e como ele foi apresentado na Alemanha, por meio de um panorama histórico, expondo fatos e debates que contribuíram para que o concretismo e o neoconcretismo permanecessem atuais no Brasil. Em parte, isso resultou na construção de uma arte brasileira com características próprias, mas integrada no cenário internacional. Buscou-se aqui analisar os fatores sociopolíticos e econômicos que contribuíram para essa formação da arte brasileira, inclusive o desenvolvimento de uma política para a cultura no Brasil, que o apresenta, por um lado, de forma única, de acordo com as suas especificidades e, por outro, como um país inovador, participante ativo do cenário mundial. Por isso, foi incluído neste trabalho um levantamento inédito das políticas culturais brasileiras que atuaram em relação direta com os movimentos artísticos. Para tanto, as informações e a análise partem de textos de sociólogos ou cientistas políticos que teorizaram a respeito da relação entre arte e política no Brasil, como Lia Calabre, Sergio Miceli, Renato Ortiz e Gerson Moura. Este trabalho pretende, também, como objetivo secundário, mostrar a relação entre os críticos de arte e os artistas concretos e neoconcretos brasileiros. Os críticos exerceram um papel fundamental na criação de uma nova arte brasileira, dentre eles, Sergio Milliet, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, que buscavam criar uma arte adequada ao país, a partir da reflexão do papel da arte em um país em desenvolvimento, com a necessidade de se colocar frente ao resto do mundo, em momentos socioeconômicos diferentes.

Seguindo, como metodologia deste trabalho, a pista dada pela reflexão do crítico de arte brasileiro, Lorenzo Mammi, segundo o qual “o sentido de uma obra de arte se produz aos poucos, mediante uma série infinita de discursos, protocolos, documentos” (MAMMI, 1992:185), a descrição analítica desse material que será feita ao longo destas páginas, deverá mostrar, como a crítica e o debate foram fundamentais para que as artes concreta e neoconcreta se firmassem, constituindo uma grande fonte de influência e inspiração para os artistas brasileiros até hoje, contribuindo para sua visibilidade na Europa. Em razão disso, foi feito um levantamento da situação da crítica de arte que contribuiu para seu surgimento e fortificação dos movimentos construtivos brasileiros, mostrando quais os críticos, movimentos externos e veículos de divulgação que estabeleceram esse processo

²³ <http://www.museumangewandtekunst.de/item/id/32> (Visitado em: 10.04.2015)

de formação da arte concreta e neoconcreta no Brasil, assim como as influências internacionais nessa arte.

Aqui vale frisar que não serão abordados os movimentos artísticos nem as obras em si, mas sim o que foi escrito sobre eles e os movimentos sociopolíticos e econômicos²⁴ em que eles foram criados. Deu-se ênfase ao estudo do papel do desenvolvimentismo econômico e das políticas de incentivo à cultura, bem como à intrínseca relação entre ambos. Ademais, este trabalho mostra também alguns intercâmbios culturais entre o Brasil e os países de língua alemã, que foram importantes para a arte brasileira. Trata-se de um assunto emergente e atual que, nos últimos anos, vem ocupando vários pesquisadores tanto no Brasil como na Alemanha.

As traduções do alemão para o português, utilizadas neste trabalho, foram realizadas pela autora, ou será colocado o nome do tradutor na nota de rodapé .

0.3. Estrutura do Trabalho

Esta introdução mostra, em linhas gerais, o tema desta pesquisa, esclarecendo quais os aspectos a serem tratados no decorrer do trabalho, que se estrutura da seguinte maneira: serão três capítulos que abordarão a relação da arte concreta e neoconcreta brasileira e sua influência e receptividade no exterior, em especial, na Alemanha.

O primeiro capítulo trata, portanto, da exposição *O Desejo da Forma*, destacando os aspectos que chamaram a atenção dos escritores, que contribuíram para o seu catálogo, levantando, a partir deles, questões principais, já elencadas anteriormente.

O segundo capítulo apresenta as personalidades e fatores históricos, artísticos, políticos e econômicos que se tornaram suporte da opção brasileira pela arte concreta, oferecendo uma mostra panorâmica do contexto em que surgiu e se impôs esse projeto. Para isso, serão enfatizados os movimentos *concreto* e *neoconcreto* e as polêmicas e debates que surgiram no cenário artístico/literário dessa época. Aborda-se aqui a poesia e a arte, como partes indissociáveis do caloroso debate. Assim, nesse capítulo, será visto como, já na segunda metade do século XX, as artes concreta e neoconcreta retomam o desejo de criar uma arte brasileira que estivesse em relação de igualdade com a arte mundial, e que resultados advêm dele, considerando os antigos e os novos fatores externos que a condicionam e possibilitam.

²⁴ Dado que a autora não é socióloga nem economista, este trabalho limita-se a fazer uma compilação de medidas, leis e fatos que poderão ser aprofundados através de estudos e pesquisas de especialistas das áreas.

Um dos fatores importantes para alcançar uma difusão e recepção mais global da arte brasileira foram as teorias desenvolvimentistas e a importância da construção de Brasília, não apenas como símbolo de modernização do país, mas também como representante do sonho da integração das diversas formas artísticas. Na exposição *O Desejo da Forma*, Brasília ocupava o centro da exposição. A Prof^a. Dr^a. Ligia Chiappini Moraes Leite lançou a pergunta sobre o motivo desse posicionamento, de uma mostra sobre arquitetura dentro de uma exposição de arte concreta e neoconcreta. Este trabalho apresenta alguns dados para responder essa questão, mostrando a importância de Brasília para os ideais desenvolvimentistas no Brasil, os mesmos que nortearam a opção brasileira pela arte concreta. Além de ter dado ao mundo uma ideia de que os brasileiros eram criativos, aventureiros e empreendedores capazes de tornar realidade uma grande utopia.

Explora-se um pouco a situação da crítica de arte mundial na década de 1950 e da crítica de arte no Brasil, de 1940 a 2013, mostrando quais os críticos e jornais que foram fundamentais na criação e no desenvolvimento do *Projeto Construtivo Brasileiro*. A busca de uma identidade artística brasileira insere-se no contexto mais amplo dos processos artísticos globais e das diversas buscas de posicionamento do Brasil e da América Latina com respeito a eles.

O próximo item aborda a retomada dos concretos e neoconcretos, pela exposição organizada por Aracy Amaral, *Projeto construtivo brasileiro na arte*, 1977. Essa exposição junto ao livro de Ronaldo Brito, *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985) deram origem à “mitificação” do neoconcretismo, o que será abordado, no capítulo seguinte por meio de uma série de artigos de jornais, publicados nos últimos anos.

O terceiro capítulo faz um levantamento de elementos para iluminar a relação do Brasil com os países de idioma alemão, no caso da arte concreta. Começaremos com uma retomada do movimento construtivo e concreto, influenciado pela Bauhaus. Adiante, essa relação será abordada principalmente por meio de artistas e críticos alemães, ou falantes de alemão, que, de 1950 a 1970, foram importantes para o desenvolvimento e repercussão do concretismo brasileiro.

Trabalha-se a presença de artistas brasileiros em exposições internacionais, tais como: *Brasilianischer Künstler*, que foi apresentada em Munique, em 1959, percorrendo depois outras cidades da Alemanha e Europa; a retrospectiva de arte concreta, organizada por Max Bill em 1960, em Zurique; e a exposição de Ligia Clark em Stuttgart, 1964, organizada por Max Bense.

Mostra-se a projeção internacional que os artistas concretos e neoconcretos adquiriram a partir da década de 1990. Um dos temas importantes a ser esclarecido nesse contexto, é a antropofagia, que contribuiu para essa projeção e foi vista pela ótica dos poetas concretos, principalmente Haroldo de Campos e do curador da XXIV Bienal de São Paulo Paulo Herkenhoff, que teve o título *Antropofagia e histórias de canibalismos*. Eles lançaram sobre esse tema uma nova abordagem, transformando-o em conceito fundamental, potencializador para entender a relação da arte brasileira com a arte mundial e internamente como fonte de alimento cultural.

a partir da inserção do Brasil no sistema da arte contemporânea internacional nos anos 1990, a antropofagia modernista, o neoconcretismo e o tropicalismo, frequentemente serão citados por críticos estrangeiros como os conceitos e movimentos que constituem a genealogia da produção atual nas artes visuais (LABRA, 2014:53).

Nesse ítem, a arte brasileira será contextualizada de maneira pontual como componente de uma arte latino-americana. Tal contextualização se fez necessária devido à criação de nichos institucionais, como no caso da UNESCO, e às medidas tomadas por esse órgão para relacionar as regiões ao contexto global.

Também nesse capítulo serão abordados temas como: a arte em um mundo global e as relações entre centro e periferia, neoconcretismo e minimalismo, bem como a presença dessas obras em duas importantes coleções, a de Patrícia Cisneiros e de Adolpho Leirner, e as mudanças de abordagem, a partir da nova situação global e o fortalecimento dos chamados Estudos Culturais,²⁵ do discurso pós-colonial²⁶ e de transculturação²⁷ que reveem

²⁵ Os Estudos Culturais se estruturaram nos anos 1950, na Inglaterra, no contexto de uma sociedade que se reorganizava após a Segunda Guerra Mundial. Raymond Williams, uma das principais figuras em sua constituição, localizou em 1961 o impulso inicial do seu projeto intelectual, o materialismo cultural, no “ponto de vista da inter-relação entre fenômenos culturais e sócio-econômicos e o ímpeto da luta pela transformação do mundo” (CEVASCO, 2003:12).

A partir da década de 1960 houve uma importante mudança no conceito de cultura, que foi foco dos estudos culturais. “Nesse momento a Cultura, com maiúscula, é substituída por culturas no plural. O foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas as disputas entre as diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais.

Do mesmo modo a cultura não transcende a política como bem maior, mas representa os termos em que a política se articula” (CEVASCO, 2003:24-25).

Essa transformação é de grande relevância nesse estudo, pois ela propiciou a revisão da posição da arte brasileira no cenário internacional.

Transformações inéditas ocorreram, principalmente no nível acadêmico, a partir dos estudos pós-coloniais e Estudos Culturais como um todo, no sentido da des-centralização e redimensionamento dos cânones culturais e estabelecimento de políticas internacionais da teoria. Os Estudos Culturais se estabeleceram indubitavelmente como o terreno por excelência tanto para o estudo como para o próprio desenrolar dessas transformações. É neles que tem se revelado mais profundamente o grau de globalização cultural e como se deu a penetração não só dos bens culturais periféricos, como também das teorias pós-coloniais na metrópole desde as duas últimas décadas do século XX (PRYTHON, 2010: 10-11).

Visto que o campo dos Estudos Culturais é bastante vasto, esse trabalho se limita a abordagem da prática intelectual e seus vínculos sócio-políticos, em abordagem de questões que envolvam cultura e poder. “A partir de uma visão que compreende as manifestações culturais não como exterioridade, mas como parte das

a participação dos países considerados periféricos na arte global. Bem como, o conceito de arte pós-moderna²⁸.

Ainda nesse capítulo, será discutida a instrumentalização do concretismo brasileiro, apresentado nas exposições que acompanharam, no ano de 2013, o Brasil como tema da Feira do Livro de Frankfurt am Main, para mostrar um Brasil moderno, afinado com as tendências globais, mas com criatividade e características próprias.

Este trabalho será complementado com uma lista das obras de arte, manifestos e artigos de jornais tratados.

relações sociais” (LIMA, 2014:119). Essa abordagem permitiu, não só a inserção da arte brasileira no cânone internacional, mas também um melhor entendimento da atuação do Estado no campo da Cultura, bem como da intervenção social e política nesse campo.

²⁶ A teoria dos Estudos Pós-coloniais se relaciona principalmente com as ex-colônias de língua inglesa, mas ela é importante nessa pesquisa, pois reintroduziu “o debate da identidade nacional, da representação, da etnicidade, da diferença e da subalternidade no centro da história da cultura mundial contemporânea” (PRYSTHON, 2010: 13).

“A reescritura periférica da História, ou a desconstrução do Ocidente feita pelos estudos pós-coloniais, portanto, implicou num constante ataque à hegemonia ocidental e, se não uma completa inversão, uma reavaliação dos valores do cosmopolitismo convencional, uma reacomodação do cânone cultural, o des-centramento anunciado pelas teorias pós-modernas” (PRYSTHON, 2010: 14).

A análise do discurso colonial e a teoria pós-colonial foram criadas como críticas do processo de produção sobre o Outro, que em um primeiro momento era personificado pelas antigas colônias, e que se configurou territorialmente nos anos 80, pela retomada do conceito de “Terceiro Mundo”.

²⁷ No enfoque dado nesse trabalho, transculturação é entendida como alterações culturais que tem lugar ao longo do tempo, sem implicar, necessariamente, em conflitos com a cultura assimilada, mas muito mais, como o enriquecimento cultural adaptando traços da cultura alheia como sendo próprios, em um processo ocorrido em diversas fases, onde a cultura originária vai assimilando aspectos da cultura externa, sem o choque da aculturação, onde uma cultura se impõe a outra.

Esse termo foi cunhado na década de 1940, pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz ao descrever a cultura afro-cubana. E aprofundado por Angel Rama, nas décadas de 1960/70, para refletir sobre a construção da identidade latino-americana.

As idéias de “culturas híbridas” de Nestor Garcia Canclini, com sua análise da condição de margem da produção latino-americana, também trouxeram subsídios para essa análise.

²⁸ A arte e a cultura pós-modernistas implicam na prática da citação, na recuperação lúdica do passado, na des-hierarquização, no des-centramento das formas; o que faz com que esse conceito seja, muitas vezes, ligados ao pós- estruturalismo francês, uma vez que quase todos os filósofos franceses pós-1960 (Foucault, Derrida, Barthes, Guattari, Deleuze, Baudrillard, Lyotard...), de maneiras distintas entre si, chegaram a analisar discursos e sociedades sob o filtro de noções como des-centramento, fragmentação dos sujeitos e das experiências, esquizofrenia, micropolitização do social etc. (PRYSTHON, 2010:4).

Este conceito foi criado na Europa e nos Estados Unidos, na década de 1970, mas, já havia sido antecipado em 1966, por Mário Pedrosa, ao comentar a nova forma de se fazer arte que estava sendo realizada por artistas como Hélio Oiticica, que na opinião do crítico superava o conceito de arte moderna, e deveria ser chamada de “pós-moderna”.

1. Exposição *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma, Neoconcretismo und Zeitgenössische Kunst aus Brasilien, Berlin, 2010.*

Este capítulo aborda as teses de teóricos e curadores brasileiros, assim como de alemães, sobre os movimentos concreto e neoconcreto e sua recepção. De modo a colocá-las em relação a outros textos com os quais elas se relacionam implícita ou explicitamente, levantando-se, assim, as questões que dão origem ao presente trabalho.

A exposição *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma, Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* teve lugar na *Akademie der Künste* em Berlim, entre 3 de setembro e 7 de novembro de 2010, foi financiada com verba do Ministério da Cultura brasileiro e da *Kulturstiftung des Bundes* e apoiada, entre outros, pela Embaixada do Brasil em Berlim. Como já foi citado na introdução deste trabalho, o título proposto pelo curador brasileiro (Luiz Camillo Osorio) *O Desejo da Forma*, ao ser traduzido para o alemão, perdeu uma parte de seu significado, por isso, foi adicionada a versão em português no nome alemão, que ficou: *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma, neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*.

Como mostra o adendo do título, além de trabalhos neoconcretistas da década de 1950 e 1960, foram apresentadas também obras de artistas contemporâneos brasileiros, o que se deve ao fato de as normas internas, da *Akademie der Künste*, não permitirem exposições de caráter histórico. No entanto, essa imposição institucional acabou enriquecendo a proposta original.

Essa mostra foi organizada em conjunto por curadores e instituições alemãs e brasileiras com a seguinte proposta:

Die (...) Schau ist richtungweisend für einen interkulturellen Dialog, der die anderen Positionen weder simpel zu Variationen des Eigenen reduziert noch ängstlich als Fremdes zurückweist oder gar als exotische verklärt²⁹ (VÖLCKERS/FARENHOLZ, 2010:6).

Os três grandes clichês sobre a cultura brasileira – samba, futebol e carnaval – ainda que façam parte dela, pretendiam ser relativizados por essa exposição e seu catálogo, (KUDIENKA, 2010:7) mostrando ao público berlinense uma visão mais abrangente e representativa dessa arte e cultura.

²⁹ “estabelecer um diálogo intercultural que não reduzisse a posição do outro a uma simples variação do próprio, rejeitando-a por medo ou transfigurando-a como algo exótico. Através do questionamento dos próprios valores e do estudo crítico dos clichês vigentes até então sobre o passado próprio e o compartilhado pelas duas culturas” (VÖLCKERS/FARENHOLZ, 2010:6).

A proposta da Akademie der Künste, de mostrar expoentes da arte brasileira como legítimos representantes da arte de vanguarda internacional, foi ao encontro da sua política de atuação, que visa focar o olhar para além da modernidade ocidental, se dirigindo à arte contemporânea de outras partes do mundo (KUDIÉLKA, 2010:7). Essa é uma tendência que tem sido adotada por vários grandes museus internacionais, tais como a Tate Modern em Londres e o MoMA de Nova York desde o fim dos anos 1990, quando aconteceram as 10ª e 11ª edições da Documenta de Kassel, que questionaram o eurocentrismo da época moderna (SPRICIGO, 2009-1:33-34).

A base de análise das posições teóricas de críticos e curadores foram os textos publicados no catálogo da exposição *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma, neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, bem como, as palestras que a acompanharam, inclusive a que ministrei³⁰ junto a minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Chiappini. As conferências foram dadas por estudiosos e agentes importantes para o desenvolvimento do construtivismo brasileiro e sua divulgação no exterior, tais como Sonia Salzstein³¹, Paulo Sérgio Duarte³², Guy Brett³³, entre outros. O catálogo é composto por contribuições escritas diretamente para a exposição, ou textos já existentes, cedidos pelos autores por terem relações diretas com a proposta da exposição. No catálogo, cujo idioma é alemão e inglês, foi reproduzida uma série de relevantes documentos de época: os manifestos *Ruptura*³⁴ e *Neoconcreto*³⁵; diversos escritos de artistas, como *Teoria do Não-*

³⁰Essa colaboração foi intitulada “>concretismo< und >neoconcretismo< - poetischer Raum in Bewegung”. Foi realizada dia 21.10.2010, no Lateinamerika-Institut da FU – Berlin.

³¹Sônia Salzstein é professora titular de História da Arte e Teoria da Arte junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde coordena o Centro de Pesquisa em Arte Brasileira. Publicou inúmeros estudos sobre arte moderna e contemporânea. Tem, igualmente, diversos textos publicados sobre questões culturais ligadas à globalização e à modernização em contextos periféricos, tema central de sua tese de doutorado, defendida em 2001, no Departamento de Filosofia da FFLCH da USP. Trabalhou durante mais de quinze anos na gestão de instituições culturais públicas no Brasil. Desde 2009, busca reexaminar o legado do modernismo na cultura contemporânea, com ênfase em análises comparativas da arte europeia, brasileira, norte-americana e latino-americana.

³² Paulo Sérgio Duarte é crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados / Cesap da Universidade Candido Mendes, no Rio de Janeiro. Leciona Teoria e História da Arte na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro – Parque Lage. Desde os anos 70, escreveu vários livros e artigos sobre arte brasileira, além de ter ocupado cargos importantes em várias instituições culturais, tais como a FUNARTE.

³³ Guy Brett é crítico de arte e curador, com uma longa lista de trabalhos em ambas as áreas, interessando-se sobretudo pela produção de caráter experimental, com base em critérios de convivência com os artistas e as suas obras. É tido como um dos maiores responsáveis na divulgação dos artistas latino-americanos e no incremento da arte cinética da década de 60 na Europa e América Latina.

³⁴ O Manifesto foi publicado, pela primeira vez, em 1952, por ocasião da exposição do Grupo Ruptura, no Museu de Arte de São Paulo. A tradução para o alemão provém do catálogo da exposição *Brasilien. Entdeckung und Selbstendeckung*. Kunsthaus Zürich, Zürich Benteli – Verlag, 1992, p. 383.

³⁵ O Manifesto foi publicado pela primeira vez, em 22 de março de 1959, no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*. A tradução para o alemão provém do catálogo da exposição *Hot Spots*. Rio de

*Objeto*³⁶, cartas, artigos e críticas de jornal; além de uma cronologia da arte brasileira de 1922 a 1968 e entrevistas de alguns dos artistas participantes dadas aos curadores.

1.1. Contribuições para o catálogo e suas conexões com outros textos

Já na apresentação do catálogo da exposição, escrito por representantes de entidades patrocinadoras, os diretores da *Kulturstiftung des Bundes*, Hortênsia Völkers (diretora artística) e Alexander Farenholtz, tem-se uma boa ideia do que fascina os alemães na arte neoconcreta e da visão vigente a respeito desse movimento brasileiro na Alemanha. Eles começaram o seu texto citando Max Bense, que teve a seguinte impressão sobre a intelectualidade brasileira, ao visitar Brasília pela primeira vez:

man dringe ‘in den Herrschaftsbereich einer Intelligenz ein, die sich mehr an dem Abenteuer der Verwirklichung einer Idee bezaubert als an der Idee selber’³⁷ (BENSE apud VÖLCKERS/ FARENHOLTZ, 2010:6).

Para Völckers e Farenholtz, a “aventura da realização” (VÖLCKERS/ FARENHOLTZ, 2010:6) pode ser vista como a divisa que moveu o projeto de modernidade brasileira, cuja história e atualidade foram tratadas na exposição. Segundo eles, os artistas e agentes que moveram a cultura brasileira tomaram para si ideias e princípios formais da modernidade europeia e norte-americana, mas sem o seu “racionalismo” e “rigidez”; contrapondo-se a eles ao considerar as necessidades impostas pelos materiais e o aspecto lúdico e participativo de um processo em que os resultados são abertos.

Outra questão, já tratada desde o prefácio do catálogo e que vai aparecer em vários dos artigos analisados para esta pesquisa, é a Antropofagia, criada por Oswald de Andrade. Por ser uma questão fundamental para a compreensão da identidade brasileira, após a retomada que se fez dela pelos poetas concretos, pela Tropicália e pela XXIV Bienal de São Paulo, ela será abordada em uma parte extra deste trabalho. Afinal, a Antropofagia, como movimento artístico e literário é, segundo o curador Paulo Herkenhoff, “one of the first concepts of Brazilian cultural to enter the international

Janeiro/Milano – Torino/ Los Angeles, 1956 bis 1969. Kunsthau Zürich, Göttingen: Steidl Verlag, 2008, p. 33-37.

³⁶ Texto publicado, pela primeira vez, em 26 de março de 1960, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Foi traduzido para essa exposição.

³⁷Acima, foi reproduzido uma parte dessa afirmação de Bense, que dizia: “dringt man in den Herrschaftsbereich einer Intelligenz ein, die sich mehr an dem Abenteuer der Verwirklichung einer Idee bezaubert als an der Idee selber. Aber das Prinzip Hoffnung, dem der Mensch anhängt, mitten in dem roten Staub, der sich aus der Landschaft erhebt, befreit sich allerorts von dem fiebrigen Geist eines Deliriums und bleibt für immer eine Inspiration des Tuns. (BENSE, 2009:25 apud: OSORIO, 2010:22). Penetra-se nos domínios de uma inteligência que se encanta mais na aventura da realização de uma ideia do que com a ideia em si. Mas o princípio da esperança a qual o homem adere, em meio à poeira vermelha que se levanta da paisagem em toda parte, liberta-se da mente febril de um delírio mantendo-se para sempre como uma inspiração do fazer (Tradução: Sílvia Naurosky).

grammar of art” (HERKENHOFF, 2008) e, como afirmou o então ministro da Cultura, Francisco Weffort, ela é a “categoria criada por Oswald de Andrade para explicar, de um ponto de vista nacional, o processo de uma formação de nossa identidade cultural” (WEFFORT, 1998 apud FLEISCHMANN/ZIEBELL-WENDT, 2002: 99).

1.1.1. Luiz Camillo Osorio – Neoconcretismo, contribuição brasileira

O texto que o curador brasileiro Luiz Camillo Osorio escreveu para a exposição foi chamado de: *O Desejo da Forma e as Formas do Desejo: o neoconcretismo, contribuição singular da arte brasileira*. Como apontou o próprio Osorio para o leitor alemão, este título corria o risco de ser interpretado como pretensioso e provinciano, mas, na verdade, ele procurou simplesmente mostrar um processo individual de um movimento, fruto do que aconteceu em um país com características e momento histórico próprios, que nem sempre seguiu os ditames da arte mundial, e que trouxe com isso a sua própria colaboração, a qual será mostrada.

É necessário ter em conta que esse texto foi escrito para uma exposição realizada na Alemanha, com a intenção de quebrar com a tradição de procurar o “*brasileiro*” dessa arte, visto pelo crítico Mário Pedrosa, em 1959, como algo pejorativo e folclórico. Osorio inverteu o jogo na sua argumentação da questão colonial, o que aliás já era uma tônica do discurso desde a segunda metade da década de 1970, valorizando as manifestações populares como diferencial brasileiro.

Todos esses conceitos concretos e neoconcretos aqui debatidos faziam parte de um projeto político de mostrar o Brasil, como um país moderno, que já tinha vivido o desenvolvimentismo e que tinha como sua base de projeção para o futuro, uma sólida raiz na cultura popular e erudita, nas manifestações populares e no design. Essa era uma especificidade cultural única, que dava ao Brasil a possibilidade de ser um país “de ponta”, inovador, segundo os políticos da década de 1970. Esse “*desejo da forma*” é baseado não apenas na racionalidade, mas na dimensão dos sentidos, na corporalidade, o que de modo geral é relacionado de forma pejorativa em relação ao Brasil, como o “*país do samba e futebol...*”, esse clichê é “*canibalizado*” na instalação *Tropicália* (imagem 14) de Hélio Oiticica.

Osorio deu prioridade na sua escolha para a exposição às obras realizadas entre 1954 e 1964, pois essas duas datas marcaram momentos significativos para a sociedade brasileira: o fim do governo Vargas com o seu suicídio e o golpe militar, que lançou o Brasil na ditadura militar por 21 anos. A ênfase do curador nessa escolha foi dada ao fato

de que a maioria das obras executadas naquele período superou as categorias tradicionais de arte pré-existentes, ou seja, pintura, escultura ou gravura, de modo que “os artistas influenciados pelo concretismo entenderam a forma visual como uma força, uma nova visão e ao mesmo tempo a propagação de uma nova forma de vida em sociedade”³⁸ (OSORIO, 2010:16). Essa perspectiva de Osorio era fundamentada, entre outros fatores, pelo fato de que a pintura passou a não ser apenas mais um gênero artístico, e sim, virtualmente, uma forma de pensar e de se afirmar; estendendo-se para o espaço externo que a circundava, agrupando-o e transformando-o.

Osorio destacou o papel da produção de Ligia Clark e dos conceitos de “linha orgânica”, (imagem 15) ou de “temporalização da cor” (imagem 16) criado por Hélio Oiticica nessa transformação artística a partir do concretismo (OSORIO, 2010:17). As propostas advindas do neoconcretismo são importantes por romperem definitivamente com a tradição limitadora dos gêneros artísticos³⁹, estabelecida pelo pensador alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), em seu ensaio “Laocoonte ou sobre os limites na pintura e poesia” de 1766:

A forma nas artes plásticas, de acordo com Lessing, é necessariamente espacial, pois o aspecto visível dos objetos é melhor apresentado pela justaposição em um instante do tempo (FRANK, 2003:227).

O curador defendeu que o caráter experimental, proposto pelos artistas neoconcretistas, passou a envolver o espectador no processo artístico. Esta participação do espectador na criação da obra, sua experiência física, suas sensações e sentimentos reverteram a lógica da produção industrial, da possibilidade de serialização da obra de arte, que eram atribuídas ao concretismo, sendo isso para ele (Osorio, 2010:16-17) o diferencial do neoconcretismo em relação ao concretismo. Schaffner (SCHAFFNER, 2008:107) por outro lado, defendeu que, essa extensão da experiência artística já havia se dado nos artistas concretos. No *Manifesto Ruptura*, já havia sido colocada a intenção explícita de superar os limites das formas artísticas propostas por Lessing em *Laocoonte*, o que implicaria na vivência do espectador no espaço e tempo ampliados pela obra de arte.

Essa transformação da arte pelo neoconcretismo no Brasil pode ser vista quando Hélio Oiticica começou a realizar “a sua passagem do quadro para o espaço”⁴⁰ em 1959, de

³⁸ Die Künstler konstruktivistischer Prägung verstanden die visuelle Form als eine Kraft, neue Sicht – und gleichzeitig Lebensweisen in der Gesellschaft zu verbreiten.

³⁹ Autores como Ezra Pound, um dos poetas aos quais os poetas concretos brasileiros atribuem a sua “filiação” intelectual, de modo a terem começado a rever essa concepção através de sua poesia, como pode ser visto em seus “Cantos”.

⁴⁰ Hélio Oiticica *Körper der Farbe* 25.10.1960 In.: KUDIŁKA; LAMMERT; OSORIO 2010:171 traduzido de FIGUEIREDO, Luciano *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

forma a explorar a vibração tonal das cores-luz (tons de branco, amarelo, laranja e vermelho), cores e espaço concentrados nas estruturas planas dos *Bilaterais* (imagem 17) e dos *Relevos Espaciais* (imagem 18), que foram deslocados para o espaço real fora da tela e com isso o englobaram.

Osorio destacou, também, a contribuição do crítico Ferreira Gullar no seu estudo teórico *Cor e Estrutura-Cor*, publicado no SDJB em 29 de outubro de 1960, no qual ele analisou a obra dos dois coloristas do grupo: Hélio Oiticica e Aluísio Carvão, mostrando que, através dos recursos técnicos usados por esses artistas, o espectador passou a ter a experiência visual de que a cor persiste e se torna uma experiência temporal. Ambos os artistas já apresentavam essa tendência em suas pinturas que foi consolidada ao se desprenderem do quadro e passarem a realizar objetos, nos quais a cor se mostra como vibração, em que o espectador é envolvido e passa a ser “participador”. Esse envolvimento do espectador como parte da obra foi também uma das grandes contribuições do neoconcretismo para a arte mundial, tanto que, para Osorio, a ideia da cor-tempo é uma das ideias mais importantes e determinantes do neoconcretismo. Esse destaque da questão da cor na obra de Oiticica parece ser um consenso geral.

Esse aspecto, como outros tratados na exposição, parece estabelecer diálogos com outras mostras, que apresentaram esses artistas. Entre junho e setembro de 2007, houve em Londres a exposição *Hélio Oiticica: The Body of Colour* na Tate Modern⁴¹. Essa foi a primeira grande exposição que focalizou a cor como questão central na obra de Oiticica, artista que foi apresentado ao público londrino por Vicente Todolí, diretor da Tate Modern, como:

ACKNOWLEDGED AS A MAJOR FIGURE⁴² of the Brazilian avant-garde in the 1960s and 1970s, Hélio Oiticica has come to be recognized as one of the most influential artists of his generation. Characterized as much by its radical conceptual thinking as by a total integration with the experience of life, his work is of considerable relevance to an international audience today. From the early geometric compositions, which suggest a destabilizing both of oppressive artistic and social systems, through to his investigations into sensory perception-embodied in structures that were to involve into participatory environments-colour was always central to Oiticica’s investigations (TODOLÍ, 2007:13).

⁴¹ Essa foi uma exposição individual de Hélio Oiticica, que reuniu mais de 150 obras, inclusive foi uma de suas séries mais importantes realizadas a partir de 1955, sendo que algumas delas não haviam sido expostas por mais de trinta anos. Foi organizada pela Tate Modern e pelo Museum of Fine Arts de Houston, e com o suporte da Petrobras em colaboração com o Projeto Oiticica, Rio de Janeiro e do Ministério da Cultura brasileiro.

⁴² Destaque, como no original.

Osorio citou o *Projeto Cães de Caça*⁴³ (1961) (imagem 19) de Hélio Oiticica, que nunca foi realizado, existindo só em maquete⁴⁴, mas que é um projeto particularmente interessante, que faz a desejada “síntese das artes” Ele foi concebido como um jardim sensorio monumental⁴⁵ que levaria o visitante a uma intensa experiência estética. Englobava, além de alguns *Penetráveis*⁴⁶, de Oiticica, dispostos em forma de um labirinto; o *Teatro Integral*, de Reynaldo Jardim; e o *Poema enterrado* (1959), de Ferreira Gullar.

Essa maquete também foi mostrada na exposição de Londres, no catálogo e no guia que a acompanharam, sendo considerada como “a quintessência dos ideais neoconcretos: A participação do espectador na obra de arte; a fusão de arte e vida; e a interação das diferentes artes” (FIGUEIREDO, 2007:111)⁴⁷. Luciano Figueiredo, no texto do catálogo inglês, ainda destacou a inclusão do *Poema enterrado* de Ferreira Gullar, que é um “não-objeto” poema, como um “momento chave na sua inseparável relação com a poesia a partir de então” (FIGUEIREDO, 2007:111) e, conseqüentemente, o “novo espírito artístico” que Mário Pedrosa definiu, em 1968, como o “exercício experimental da liberdade”.

Osorio relacionou o fato de a aproximação com o espectador na obra de Oiticica ser feita por meio de um jardim, à obra paisagista de Roberto Burle Marx, defendendo que esta foi uma antecipação da ideia dos *Penetráveis*. Essa relação do paisagismo com o concretismo também pode ser vista nas várias obras de Burle Marx apresentadas na exposição, como o *Anteprojecto plano geral do Aterro do Flamengo de 1961*⁴⁸. Na nota que acompanhou esse trecho (OSORIO, 2010:25), foi lembrado que o Parque do Flamengo (imagem 21) concebido por Burle Marx e pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy foi plantado na época do desenvolvimento da concepção neoconcreta de cor-espaco e possuía

⁴³ Para mais informações sobre esta obra ver: FIGUEIREDO, 2007:110-111.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/Hélio-oiticica/Hélio-oiticica-exhibition-guide/Hélio-oiticica-6> (Visitado em: 24.07.2013). No guia consta a observação de que as maquetes realizadas por Oiticica são consideradas obras de arte plenas.

⁴⁵ Se ele tivesse sido construído, mediria 80 x 80 metros.

⁴⁶ É uma instalação muitas vezes em forma de labirinto, no qual o espectador entra e, nele, passa por experiências sensoriais.

⁴⁷ Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/Hélio-oiticica/Hélio-oiticica-exhibition-guide/Hélio-oiticica-6> (Visitado em: 24.07.2013). “It may be said that the Hunting Dogs Project reveals the quintessence of the Neo-Concrete spirit: the spectator’s participation in the work of art; the idea of the fusion of art and life; and the interaction of the arts (and of poetry, especially, given the inclusion of Ferreira Gullar’s nonobject poem – a key moment in his inseparable relationship with poetry from then on). It is this new artistic spirit, therefore, that Mario Pedrosa defined as the “experimental exercise of liberty” (FIGUEIREDO, 2007:111).

⁴⁸ Obras Burle Marx presentes na exposição, ver: KUDIELKA/LAMMERT/OSORIO, 2010:112-115.

um pequeno labirinto para as crianças brincarem, o que pode ser visto como confirmação da influência mútua entre artistas, arquitetos e paisagistas⁴⁹.

Uma das principais teses defendidas por Osorio de que o “neoconcretismo foi realmente uma contribuição **brasileira**⁵⁰ para as estratégias construtivas e teve uma perspectiva própria singular, que abriu portas para a transformação da modernidade”⁵¹ (OSORIO, 2010:18) foi possível, segundo ele, porque já havia no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, um contexto que era “um solo fértil” que propiciava esse desenvolvimento:

Der brasilianische Kontext und insbesondere derjenige von Rio de Janeiro zeigte atypische Züge und führte zu wichtigen Begegnungen für die Entwicklung der künstlerischen Strategie des Konstruktivismus. Die Aneignung des konkretistischen Erbes hätte niemals in einem Vakuum stattfinden können. Es bedurfte eines fruchtbaren Bodens, um die recht andersartigen Mischungen hervorzubringen (OSORIO, 2010:18)⁵².

Também foi ressaltado por Osorio o fato de Gullar, em um dos seus últimos textos sobre o movimento em 1962, já ter valorizado o neoconcretismo como “*uma contribuição brasileira*” (OSORIO, 2010:18) que é parte do título do artigo publicado originalmente na *Revista Crítica de Arte* n.1, 1962, no Rio de Janeiro⁵³. Como se pode constatar, pela leitura do *Jornal do Brasil* da época, o termo “*contribuição brasileira*” era bastante usado em artigos de periódicos referentes a diversas áreas, não apenas artística, mas também econômica, política, entre outras, na década de 1960⁵⁴. Ferreira Gullar o utilizou também em 29 de março de 1962 ao escrever sobre o Projeto de Ajardinamento do Parque das Nações Unidas, em Santiago do Chile, o qual havia sido elaborado pelo arquiteto Roberto Burle Marx.

Será oferecido pelo Governo Brasileiro à Cidade de Santiago, levando assim uma contribuição brasileira ao local onde será instalada a nova sede dos Serviços de Organização das Nações Unidas na Capital chilena⁵⁵ (GULLAR, 1962).

⁴⁹ O arquiteto Lucio Costa já havia apontado a forma de trabalhar a geometria na obra paisagística de Burle Marx para o edifício do Ministério da Educação e Saúde como um importante elemento de inovação e contribuição brasileira para a arquitetura internacional.

⁵⁰ Grifo meu.

⁵¹ “Der Neokonkretismus war tatsächlich ein brasilianischer Beitrag zu den konstruktivistischen Strategien und hat eine eigene, einzigartige Perspektive der Veränderung der Moderne eröffnet”. (OSORIO, 2010:18).

⁵² O contexto brasileiro, e especialmente do Rio de Janeiro, mostrou impulsos atípicos que levaram a encontros que foram importantes para o desenvolvimento da estratégia artística do construtivismo. A apropriação da herança concreta não poderia nunca ter acontecido num vácuo. Foi necessário um solo fértil para produzir uma mistura autenticamente diferente (OSORIO, 2010:18).

⁵³ *Arte neoconcreta uma contribuição brasileira* é um artigo que foi republicado no catálogo da Exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, p.114-129.

⁵⁴ Fonte Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

⁵⁵ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&PagFis=27322 (Visitado em: 26.07.2013). *Projeto de Burle Marx para Santiago do Chile* – Ferreira Gullar 29 mar.1962, “Caderno B”, *Jornal do Brasil*.

É interessante observar que em outro texto posterior, “Caráter Nacional da Arte”⁵⁶, Gullar não menciona o neoconcretismo como arte brasileira e sim “Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Guignardi e Volpi”, pintores em que “indiscutivelmente se encontra um traço nacional” (GULLAR, 2006(1):84).

Diante disso, se coloca aqui uma questão: por que o movimento que Gullar considerava como “uma contribuição brasileira” em 1962 não foi então cotado como arte brasileira vinte anos depois? Uma possível resposta implicaria em uma visão desse autor um tanto problemática do conceito de “arte nacional”. Para Gullar, “a arte que se faz num país – e especialmente num país com as características do Brasil – não pode ser considerada a partir exclusivamente de critério de arte nacional” (GULLAR 2006(1):86). Afinal, “é impossível marcar um limite entre o que é e o que não é nacional. Além do mais, essa demarcação é inoperante, do ponto de vista da valoração da obra” (GULLAR 2006(1):86).

Osorio, que vale ressaltar, é do Rio de Janeiro, prosseguiu o texto que ele escreveu para o catálogo, defendendo a diferenciação do grupo carioca⁵⁷ em relação aos artistas paulistas, e é interessante observar que, neste trecho, o autor passou a usar o pronome “nós”, que Gullar usa em seus textos, os quais são quase sempre escritos em primeira pessoa, em vez do uso impessoal. Vale lembrar que, na cultura brasileira, dessa época, havia uma tendência de se valorizar como “nosso” tudo a que se queria ressaltar, existia até uma música, que era cantada em um programa de televisão muito popular da década de 1970-80, o do Chacrinha, que dizia que “... *é coisa nossa...*” para tudo o que se valorizava no programa. É interessante essa troca de pronome também por essa contribuição nascer de uma vivência pessoal.

Bis zur Abspaltung der Vertreter der Bewegung in Rio de Janeiro könnte man sagen, dass eine für Brasilien adaptierte konkrete Kunst ausprobiert worden sei und dass **wir**⁵⁸ dann, eben seit dem *Manifesto Neoconcreto* (1959), begonnen haben, uns in etwas zu engagieren, was als eine brasilianische konkrete Kunst bezeichnet werden könnte (OSORIO, 2010:18)⁵⁹.

É no final da década de 1950, que se realizou a *contribuição* artística dos neoconcretos, um dos temas principais da exposição, causando uma libertação que permitiu a manifestação do “desejo da forma” que “se evidencia quando ela abraça um

⁵⁶ Publicado originalmente no livro *Sobre Arte* de 1982, (GULLAR, 2006(1):7) .

⁵⁷ Aqui vale lembrar que Osorio também é do Rio de Janeiro, ou seja, um carioca.

⁵⁸ Negrito da autora, para enfatizar a mudança de pronome pessoal usado por Osorio.

⁵⁹ Até a cisão dos representantes do movimento no Rio de Janeiro, poderia se dizer que uma arte concreta adaptada para o Brasil teria sido experimentada e que nós, então, desde o *Manifesto Neoconcreto* (1959), começamos a nos engajar em algo que poderia ser caracterizado como uma arte concreta brasileira. (Tradução Sílvia Naurosky).

corpo e uma materialidade local”⁶⁰ (OSORIO, 2010:18). Essa forma é fruto de pesquisas e orientações diferentes do grupo neoconcreto. Como salientaram Gullar, Osorio e outros críticos, eles desenvolveram obras com interesses formais bem diferenciados: “Essas soluções permitiram-lhes uma reformulação de alguns problemas básicos da arte contemporânea” (GULLAR, 1977:117) e a “conquista do plano na pintura moderna como base para absorver uma nova sensibilidade expressiva” (GULLAR, 1977:117). Os textos, dos dois autores, continuaram a enfatizar a dicotomia em relação aos concretos, principalmente os paulistas, apontando que “os neoconcretos rejeitam qualquer formulação que considere a obra de arte como *máquina* ou como *objeto*, para aproximá-la antes de uma noção orgânica” (GULLAR, 1977:118; OSORIO, 2010:18) e passando assim aos *não-objetos*. Osorio, para mostrar a importância dessa negação, seguiu a argumentação de Gullar e Brito, que contrapuseram “as diferentes estratégias artísticas e a forma de entendimento da forma de conceber a relação entre arte e vida”⁶¹ (OSORIO, 2010:18), atribuindo aos concretos uma “racionalidade que se espalhou pelo mundo junto com a comunicação visual e o desenho industrial. Sua relação é clara com a economia e com uma estruturação ordenada da vida” (OSORIO, 2010:18). Em relação aos neoconcretos, estes autores destacam o fato de se “privilegiar o momento de concepção do trabalho em detrimento de sua inserção social” (BRITO apud: COCCHIARALE/GEIGER, 1987:18).

A forma, dessa maneira, foi percebida no neoconcretismo mais como acontecimento, do que um objeto no espaço. A participação do espectador acontece, não apenas de forma lúdica, mas também como um evento em que corpo e mente completam a obra, superando a oposição tradicional entre sujeito e objeto e abrindo o horizonte de possibilidades.

Para Osorio, um ponto comum entre as tendências concretas e neoconcretas, que ele não considerou de forma nenhuma excludentes, pode ser visto na diagramação de Amilcar de Castro para o *Jornal do Brasil* (OSORIO, 2010:18), com a mistura de boas ideias de desenho gráfico com uma liberdade formal que preenchia as páginas de jornal de uma forma inusitada até então.

O curador também ressaltou o envolvimento dos membros do grupo neoconcreto com o Ateliê do Hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro e a importante presença do artista americano Alexander Calder no pensamento crítico de Mário Pedrosa como

⁶⁰ “das hervortritt, wenn sie einen lokalen Körper und eine lokale Materialität annimmt” (OSORIO, 2010:18).

⁶¹ “Die Bedeutung dieser Negation zu diskutieren, ist wichtig, um den Unterschied zwischen den künstlerischen Strategien und die Weise zu verstehen, wie sie verschiedene Formen der Verbindung von Kunst und Leben konzipierten” (OSORIO, 2010:18).

peculiaridades da formação dos neoconcretistas. A influência de Calder foi destacada⁶² (imagem 22) (OSORIO, 2010:20-21) através do seu esforço para conseguir a movimentação da forma orgânica. O que se vê espelhado em obras de artistas neoconcretos que faziam parte do círculo de Mário Pedrosa, tais como nas obras de Ligia Pape, *Livro da Criação* (imagem 23) e *Ballet Neoconcreto* (imagem 24) nos *Bóides* (imagem 25) de Oiticica; e nos *Bichos* (imagem 26) de Lygia Clark. Sendo assim, tendências paralelas da transposição da área pictórica, do espaço bidimensional para o espaço real podem ser percebidas tanto nesse artista americano como nos neoconcretos.

A impressão causada por Mondrian e as suas reflexões sobre o espaço, fez com que Lygia Clark⁶³, em *Linhas Orgânicas* (1959), e Hélio Oiticica, com seus *Bilaterais* (1959), libertassem a forma da superfície da pintura, assim como Calder já havia feito com seus *Móviles*.

Para entender o desejo do neoconcretismo, continuou Osorio, foi interessante observar dois pontos importantes, destacados por Pedrosa e que depois foram radicalizados principalmente por Lygia Clark, Ligia Pape e Hélio Oiticica. Primeiro, o curador ressaltou a “falta de respeito” com que os objetos artísticos foram tratados e depois, o envolvimento do espectador com a obra, de tal forma que os objetos pudessem ser tocados, mexidos e até chutados.

Como exemplo dessa fascinação de Pedrosa pela participação do espectador, foram citados os textos que Lygia Clark escreveu sobre os *Bichos* em 1960 e para a exposição na Galeria Bonino no Rio de Janeiro⁶⁴, além do texto que Mário Pedrosa (1960 apud AMARAL, 1977:249-254)⁶⁵ escreveu para a segunda exposição dos neoconcretos, realizada no Museu de Arte Moderna, *Significação de Ligia Clark. (Bichos)*: “que nome vulgar” para algo que “não são esculturas ou talvez nem sejam obras de arte”, esta dúvida, se esses artefatos seriam ou não obra de arte “já se levantava quando apareceram os *Móviles* de Calder” Essa objeção de que uma criação artística não é mais “obra de arte” para Pedrosa “vai se tornando cada vez mais acadêmica ou anacrônica” (PEDROSA, 1960 apud AMARAL, 1977:249-254). Pois eles estavam vivendo uma era em que

[...] a cada momento nascem coisas, inventam-se objetos híbridos, que estão a indicar estar a arte, como a tivemos até agora, em estado transicional como a crisálida.

⁶² Sobre a relação de Calder com o construtivismo no Brasil, ver também: MOURA, 2011:28-36.

⁶³ Ligia Clark escreveu a esse respeito, *Carta a Mondrian*, disponível em: <https://googlegroups.com/group/peanha/attach/9c11cfacedb842c0/Lygia%20Clark1.PDF?part=0.2> (Visitado em 25.08.2013).

⁶⁴ Ambos os textos disponíveis na íntegra em AMARAL, 1977:248-254.

⁶⁵ Trechos em alemão: Osorio, 2010:21-22.

[...] Os *Bichos* de Lygia vivem precisamente porque conjugam uma força expressiva por vezes orgânica com um dinamismo especial matemático. As severas estruturas de que partem pré-determinam no espaço as variações, deformações e transformações que se operam, ao gesto de espectador (PEDROSA, 1960 apud AMARAL, 1977:249-254).

Em seguida, Osorio citou o episódio relatado por Ligia Clark em entrevista⁶⁶, no qual, ela levou os últimos *Bichos*, os *Trepantes* (imagem 27), para mostrar para Mário Pedrosa. Ela o jogou no chão e o Mário deu um chute e falou: “Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte! ...”, Ligia adorou a atitude e o comentário.

Nesse sentido, é importante destacar também uma parte do texto de Lygia Clark de 1960, na qual ela descreveu o movimento dos *Bichos* em relação ao “sujeito que o estimula” fazendo com que haja dois tipos de movimento nessa relação:

O primeiro movimento (o que você faz) não caracteriza o ‘Bicho’, mesmo porque não pertence a ele. A conjunção do gesto do espectador com a resposta imediata do ‘Bicho’ a qual caracteriza essa nova relação, a qual só é possível porque o ‘Bicho’, precisamente possui um movimento seu – uma vida própria (CLARK, 1960 apud AMARAL, 1977:248).

Esses trechos dos textos de Lygia Clark e de Mário Pedrosa parecem exprimir a essência do “*desejo da forma*”, a partir do momento em que *Bicho* passa a ter “vida própria”. A forma passa a ser sujeito, e não apenas objeto do desejo. Essa passagem, de objeto para sujeito na forma, é uma inovação que tem o efeito de seus criadores passarem a desenvolver um novo papel: a quebra das relações de subjugação das regras das categorias artísticas. Isto implicou na possibilidade de uma interação nova com a História da Arte até então vigente.

Es gibt nichts Typischeres für neue und nicht von der Tradition geprägte Kulturen als diesen informellen Habitus, diesen Bruch mit der Hierarchie und Distanzierung, sowohl im Umgang mit der Kunst als auch in den sozialen Beziehungen. Zum guten und zum Schlechten (OSORIO, 2010:22)⁶⁷.

E, o mais importante, foi através “dessa possibilidade de participação e de força de expressão e de vida orgânica, que são os elementos essenciais da linguagem neoconcretista” (OSORIO, 2010:22) que a “*Aura*”⁶⁸ da obra de arte foi suprimida.

⁶⁶ Entrevista disponível em COCCHIARALLE/ GEIGER, 1987:150-151.

⁶⁷ Não há nada mais típico para as novas culturas, ainda não marcadas pela tradição, do que este *habitus* informal, esta ruptura com a hierarquia e o distanciamento, tanto na lida com a arte como também nas relações sociais. Para o bem e para o mal (tradução: Silvia Naurosky).

⁶⁸ Aqui o conceito de “aura” é baseado em Walther Benjamin explicitado em seu livro *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. A aura é uma figura simbólica que atribui valor a obra de arte e a coloca dentro do cânone artístico. (BENJAMIN, 1977:13-30) O conceito foi utilizado para designar os elementos únicos de uma obra de arte original. Para o autor, a *aura* está relacionada a autenticidade; a existência única de uma obra de arte. Portanto, ela não existe em uma reprodução. Está ligada a ideia religiosa de aura, dando à obra de arte um caráter de objeto a ser cultuado (COSTA, 2012:1). Disponível em: <http://edgarrogerio.net/arquivos/aura.pdf> (Visitado em 05.12.2013).

Diante das contribuições neoconcretistas às transformações históricas e artísticas do Brasil, Osorio atribuiu, com grande destaque, às condições oferecidas pela cidade do Rio de Janeiro para o projeto modernizador do país. Vale aqui a tentativa de compreensão: se essa é uma parcialidade inerente ao fato de Osorio ser “*carioca*”, ou se isso é, de certa forma, uma resposta, e certa “*inversão positiva*” dos estereótipos, que vem desde o tempo da colônia, em que a paisagem brasileira age como um dos determinantes de um modo de ser social.

o sonho de uma modernidade diferente e individual, que finalmente deveria cumprir-se através de Brasília (ainda que de forma problemática), foi desenvolvido em uma prancheta de desenho (de Lucio Costa) com vista para a Praia do Leblon (OSORIO, 2010:22).

Max Bense destacou o aspecto da construção de Brasília como proveniente de uma inteligência aventureira, que nasceu fruto de um “espírito febril em um delírio e que permaneceu como inspiração para as realizações”: uma visão surreal, como se vê em outros trechos de Bense sobre Brasília, frutos de um delírio que os impele à execução de projeto, como mostrou Vilém Flusser foi megalômano.

Essa “inteligência aventureira”, que moveu tantos artistas plásticos, como paisagistas e arquitetos na realização de uma ideia é, na opinião de Bense e Osorio, positiva e criativa.

[...] das in der Verwirklichung einer Idee steckt, ein Verlangen nach Form, das sich in natürlicher Weise in der schöpferischen, stets unvollendeten, stets noch zu leistende Geste entfaltet. Dieses Verlangen wird von der Reife einer modernen, nicht von Tradition und Geschichte gehemmten Kulturerfahrung stimuliert. Dennoch neigt das Verlangen nach Form allmählich dazu, sich in kontemplativer Weise in partizipatorische Formen des Verlangens zu verwandeln (OSORIO, 2010:22)⁶⁹.

Essa afirmação vai servir de base de toda a argumentação de Luiz Camillo Osorio, na sua concepção para esta exposição. O “*desejo da forma*”, que nasceu de um gesto que nunca chega ao final, que sempre está por ser dado, resultando em uma experiência madura, de uma cultura que não é tolhida pela tradição e a história, mas que é estimulada pelo seu caráter aventureiro. E isso fez com que, progressivamente, esse “*desejo da forma*” transformasse a forma contemplativa em uma forma participatória, cujos desejos passaram a fazer parte ativa de uma arte que pedia a ativação, da obra pelo público, e não mais a mera contemplação.

⁶⁹ que há na realização de uma ideia um desejo pela forma que de modo natural se desdobrou no gesto criativo, continuamente inacabado, constantemente ativo. Este desejo é estimulado pela maturidade de uma experiência de cultura moderna que não foi inibida pela tradição e nem pela história. Ainda assim, a demanda pela forma tende gradativamente a se transformar de modo contemplativo em participativas formas de desejo (Tradução: Sílvia Naurosky).

A concepção do neoconcretismo foi apresentada, assim, como “um desejo personificado na forma” (OSORIO, 2010:22), considerando o termo “*Figura transitiva*”, cunhado no texto “Esculturas transitivas”⁷⁰ (1994), de Ronaldo Brito sobre Lygia Clark, em relação aos *Bichos* e aos *Trepantes*. Ao mesmo tempo, nesse texto, ele defendeu que, toda a obra de Lygia Clark, mesmo a fase em que ela não se considerava mais fazendo arte e sim terapia, era como uma “experiência de escultura”. Esse “pensamento plástico seria orientado pelo que Merleau-Ponty chamou o metafísico no homem”. (BRITO, 2005:286). A grande implicação foi:

A recepção pública de uma obra de arte é parte integrante dela. [...] ela resume um convite e uma provocação para a tarefa de construir a escultura interminável do homem no mundo (BRITO, 2005:288).

E, seguindo essa definição de Brito, Osorio argumentou que:

essa transitividade da forma evadiu-se de suas limitações através do corpo e da contaminação com o espaço em torno, ou seja, se trata de um *vir a ser da forma* que não se deixa fixar e que ao mesmo tempo se faz valer como um desejo construtivo e como um pulso orgânico (OSORIO, 2010:22).

Ou seja, para esses dois críticos, a obra de Lygia Clark, devido ao seu caráter experimental, em que a escultora é uma “propositora”⁷¹, passou a ser uma “experiência de escultura” (BRITO, 2005:286), não mais a escultura tradicional, que exigia apenas a contemplação racional e estática que, segundo Brito, ia contra a posição construtiva, da qual Clark, procurava, também se distanciar integrando por essa razão, o movimento neoconcreto.

A geometrização voraz e ambígua de Lygia Clark desdenha, com certeza, a intuição platônica das figuras geométricas. Reensina, na sequência do cubismo e dos construtivismos de Malévitch e Mondrian, e com típico espírito de aventura vanguardista, a apreensão racional e sensitiva do mundo por parte de um sujeito encarnado para quem todo espaço e todo pensamento serão fatalmente manifestações carnis (BRITO, 2005:286; OSORIO, 2010:22).

Como Osorio ressaltou, a participação pode ser vista como o elemento que fez com que mudasse a significação da arte como ela era entendida até aquele momento. Essa “transitividade da forma” em relação às “especificidades locais” são os elementos “que a tornam única nas tendências construtivas universalistas” (OSORIO, 2010:22-23).

So ist beispielweise ein gemeinsames Merkmal von Lucio Costa, Burle Marx und Oiticica, dass sie mit einem typisch brasilianischen Vokabular sprechen, sei es im Hinblick auf die koloniale Architektur, auf die amazonische Pflanzen-Welt oder die Randerscheinung des Samba, um hieraus ein Moment des Widerstandes

⁷⁰ Texto republicado em BRITO, 2005:286-288.

⁷¹ A esse respeito ver também OSORIO 2010:23 que citou um texto de Lygia Clark: *Nós recusamos*, publicado no catálogo da grande exposição de Lygia Clark na Fundação Tàpies, Barcelona, (FIGUEIREDO/BORJA-MIGUEL/ MAYO 1998: 211). Nesse texto, Lygia frisou o conceito de liberdade e proclamou ainda a incerteza como novo significado existencial.

und gleichzeitig der Erfindung zu ziehen. Die *cultura popular* wird nicht künstlich thematisiert, es gibt keine paternalistische oder volkstümliche Herablassung; sie interessiert als Energiequelle und produktives Beispiel. Man öffnet sich dem Neuen und sucht gleichzeitig unterdrückte kulturelle Schichten zurückzugewinnen, fahndet nach nicht-europäischen Wurzeln der brasilianischen Kultur. Es geht nicht um ein antieuropäisches Muster, sondern um ein alternatives, das koloniale ergänzendes (OSORIO, 2010:23)⁷².

Osorio transferiu essa discussão para o campo da arquitetura e do urbanismo, se aproximando de Brasília pela teoria do não-objeto, vendo o projeto de Lucio Costa, não pela durabilidade dos edifícios ou das construções, mas por suas dimensões e relações. Um exemplo disso, no Plano Piloto, é a forma das Super-quadras ter sido estabelecida pelo seu uso, o fluxo de trânsito de veículos e pedestres ditando a forma dos prédios e dos blocos.

Por fim, Osorio explicou qual a pequena diferença entre *Das Verlangen nach Form* e *Das Verlangen in der Form*, citando o texto de Brito, “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”, de 1975⁷³. Para o curador, essa diferenciação da variante do neoconcretismo, colocada por Brito, foi “paradigmática”: “A nossa tese é que o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão”. (BRITO, 1977:304).

Essa argumentação é repetida, analisando a existência de duas estratégias estéticas dentro do neoconcretismo, afirmando que uma delas “*levou ao vértice*” e a outra, à mudança radical do projeto construtivo brasileiro. Brito atribuiu a primeira a Amílcar de Castro, Aluisio Carvão, Hércules Barsotti, Willys de Castro e Franz Weissmann, e a segunda a Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

Através da *sensibilização* e da *dramatização* os neoconcretos procuravam escapar ao reducionismo concreto, lutando contra a esterilização das linguagens geométricas. Esses conceitos são entretanto insuficientes para explicar a razão da dissidência neoconcreta dentro do ambiente cultural brasileiro. De alguma maneira é lícito supor, havia uma diferença no modo como os dois movimentos se inscreviam nesse ambiente e projetavam seus lances no real (BRITO, 1977:306).

Brito atribuiu esse idealismo dos neoconcretos ao fato de eles não terem uma dependência do mercado de arte.

Vértice e ruptura da tradição construtiva brasileira (permita-se o uso dessa expressão tão discutível), o neoconcretismo em suas duas vertentes básicas tinha

⁷² Com Lucio Costa, Burle Marx e Oiticica, pois eles falam com um vocabulário típico brasileiro, seja considerando a arquitetura colonial, a flora amazônica ou o fenômeno marginal do samba, para puxar disto um momento de resistência e ao mesmo tempo de invenção. A *cultura popular* é tematizada não de forma artificial, não há nenhuma condescendência paternalista ou folclórica; ela interessa como fonte de energia e exemplo produtivo. Serve de abertura para o novo e procura ao mesmo tempo recobrar as camadas culturais oprimidas, vai atrás das raízes não europeias da cultura brasileira. O que não se trata de um modelo anti-europeu, mas sim em um alternativo, que complementa o colonial (OSORIO, 2010:23).

⁷³ Esse texto é um dos textos de época reproduzido no catálogo da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*.

o projeto comum: reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro. O projeto era renovar a vanguarda construtiva. Uma exposição neoconcreta aparecia, então, como o ponto mais avançado e ‘livre’ da pesquisa de arte no país. Representava, é claro, uma conquista local com respeito à especificidade do trabalho de arte: algo não submetido a injunções políticas imediatas, nem a um plano ligado diretamente ao processo desenvolvimentista do país (BRITO, 1977:309; BRITO, 1999:65).

Esse ponto vai ser provavelmente o grande desencanto de Ronaldo Brito em relação à sua tese, pois como a história mostrou o fato é que essa liberdade, “*essa conquista local*”, foi largamente instrumentalizada, a nível nacional, durante o processo de abertura política, que ocorreu a partir de meados da década de 1970 e começo da década de 1980. Agora, no novo século, a nível internacional, o posicionamento do Brasil em relação ao resto do mundo é como um país inovador que, graças às suas características locais, pode combinar tendências que uniam propostas tão diferentes, por um lado de “produção” e por outro de “meio de expressão” para criar uma arte de vanguarda.

Essa forma artística virou um “produto brasileiro de exportação”, aliás de alto valor mercadológico, como demonstram as somas astronômicas alcançadas pelas obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros, no mercado internacional. Essa valorização, que começou com os artistas neoconcretos, vem atingindo hoje em dia também os artistas concretos que na época⁷⁴ e até o começo da década de 2000, não eram tão reconhecidos. Isto também é reflexo de uma estratégia dos colecionadores de obras latino-americanas, como foi mostrado, por exemplo, no depoimento de Patrícia Cisneros.

Osorio enfatiza o aspecto da “participação”, da expansão da arte na vida, ou a fusão de arte e vida, afirmando que:

Die Einbeziehung des Betrachters in die Konstituierung des Ausdrucks zwingt uns dazu, den traditionellen Gegensatz zwischen Schaffen und Wahrnehmung zu verlassen.

[...]

Im Grunde war das Anliegen der neokonkreten Wendung, die über den Gegensatz zwischen Subjekt (Schöpfer) und Objekt (Geschaffenes) hinausgehende expressive Kraft des Werkes wiederzuerlangen. An der Grenze der Auflösung der Form in die Geste (und im Auge) des Betrachters/Teilnehmers entstehen neue Möglichkeiten des Denken-Fühlens, des eigenen Erlebens der Form (OSORIO, 2010:24)⁷⁵.

⁷⁴ Sobre a forma como o mercado ignorou a produção dos concretos até 1977 e valorizou a dos neoconcretos, ver AMARAL, 1977:314-316. Nesse texto, consta um depoimento de Geraldo de Barros a Aureliano Menezes, feito em 1976, AMARAL, 1977:316, onde Barros declarou que o desejo de ter um desenho industrial de qualidade, comparado ao de países como a Suíça, no Brasil, era irreal, pois o público não estava suficientemente “*desenvolvido*” e não adiantava produzir algo que ninguém queria comprar.

⁷⁵ A inclusão do espectador na constituição da expressão nos obriga a abandonar a oposição tradicional entre a criação e percepção[...]. A preocupação da virada neoconcreta era basicamente recuperar o poder expressivo oriundo da obra que excede a contradição entre sujeito (criador) e objeto (criatura). Na fronteira da dissolução da forma no gesto (e no olho) do espectador / participante, surgem novas possibilidades de pensar-sentir, da própria vivência da forma (Tradução: Sílvia Naurosky).

Osorio viu a problemática questão da apresentação museológica das obras neoconcretas, que foram concebidos para serem manipulados, de forma aproblemática. Para ele:

Die Teilhabe ist eine virtuelle und keine erzwungene, die auf tastbarkeit reduziert wäre. Wenn die Institutionelle Etablierung den Umgang mit Clarks *Bichos*, Oiticicas *Bólides* oder Papes *Livros* (Bücher) behindert bleibt dennoch unterschwellig ihre formale Potenz und poetischen Fluchtlinien lebendig. Die Ratlosigkeit, wie mit diesen 'Werken' umzugehen sei, wenn sie in Museen installiert sind, entspricht den möglichen, immer offeneren Bedeutung und Nutzung, die sie über diesen Kontext hinaus bieten (OSÓRIO, 2010:25)⁷⁶.

O visitante tem a disposição⁷⁷, o relato de que as obras foram feitas para serem manipuladas, mas que por questões técnicas essa experiência não é permitida. Este saber não reproduz a sensação física e psíquica da experiência em si, as obras ficam coibidas na intelectualização e na inércia da situação museológica. Fica faltando uma parte essencial, como um pássaro do qual se cortaram as asas e, por isso, ele não pode voar; o não-objeto, a obra transcendente, fica reduzida à condição de mais um objeto, aprisionado, empobrecido pelo cerceamento dos sentidos. Sendo assim, a experiência real vai contra o que Osorio considerou como parte do neoconcretismo:

Se coloca resistência contra a lógica da produção em série e a separação entre obra e processo, artista e espectador. A diferença entre arte e não-arte não é desfeita, mas não se baseia no privilégio de um conhecimento especializado e a obra não se deixa desligar da expressividade, que pode ser de qualquer pessoa (OSÓRIO, 2010:25).

O Neoconcretismo é uma possível expansão dos múltiplos mundos, que englobam a experiência estética e dirige a arte brasileira em um possível ponto alto da história da arte contemporânea (OSÓRIO, 2010:25).

O argumento, de o neoconcretismo ser o elemento que “complementa” o modelo colonial, não sendo “anti-europeu”, é um argumento chave para a compreensão do posicionamento da arte brasileira, defendida por Osorio.

1.1.2. Robert Kudielka, visão através de outro quadro de referências

O curador alemão da exposição Robert Kudielka⁷⁸ dá outro enfoque ao seu texto, citando também a importante colaboração dos “paulistas”, essa mudança se vê desde o

⁷⁶ A participação é virtual e não imposta, que estaria reduzida ao palpável. Se a institucionalização dificulta a lidar com *Bichos* de Clark, *Bólides* de Oiticica ou *Livros* de Pape, permanece, ainda que subliminarmente, sua potência formal e os pontos de fuga poéticos vivos. A desorientação sobre como se lidaria com essas "obras", quando instaladas em museus, corresponderia ao significado e utilização possíveis e sempre abertos que oferecem para além deste contexto (Tradução: Sílvia Naurosky).

⁷⁷ Esse parágrafo é fruto da minha experiência como monitora em exposições, com réplicas como no caso da exposição *Lygia Clark* na Pinacoteca de São Paulo, 2006. (imagem 30), ou sem como no *Desejo da Forma*.

⁷⁸ Kudielka nasceu em 1945 em Lindau am Bodensee, desde 1962 atua como crítico de arte, desde 1971 foi professor de diversas universidades, em 2000 foi professor convidado, da PUC do Rio de Janeiro. Desde 1997 é membro da Akademie der Künste Berlin, da qual entre 2003 e 2012 foi diretor da Sessão de Artes Plásticas. Organizou diversas exposições e escreveu muitos livros e artigos sobre filosofia da arte, arte

princípio: a epígrafe da sua contribuição para o catálogo é tirada do livro *Cantos de Ezra Pound* (POUND, 1964:175 apud KUDIELKA, 2010:26) de onde também saiu o moto do grupo Noigandres dos poetas concretos paulistas, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Noigandres é uma palavra-enigma, retirada de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, que Ezra Pound definiu como o protótipo do inventor. Essa epígrafe, junto com uma foto do grupo, abria a primeira página da primeira revista do grupo em 1952. Ela, segundo Haroldo de Campos, foi escolhida por ser “expressão da livre experimentação”⁷⁹.

Kudielka (2010:26) prosseguiu seu texto comentando a obra da artista contemporânea brasileira Carla Guagliardi, *Gaspar* (2007) (imagem 31), que é composta de pares interligados de balões cheios de gás que flutuam em uma sala. Na exposição, foi mostrado o filme que documenta essa obra, e é a ele que Kudielka se referiu. Para ele, esta obra é representativa da sensação de insegurança que se apodera de quem acompanha a discussão sobre o concretismo e o neoconcretismo brasileiro. Essa insegurança, para o curador, não advém das oposições, como afirmam constantemente os autores brasileiros, entre racionalidade e sensualidade, subjetivo e objetivo, geometria e expressão, que, segundo ele, são parte do repertório da estética europeia. O que o incomoda é o fato de que quanto mais se ocupou da concepção e da argumentação dos brasileiros, mais se teve a impressão de que essas dicotomias não foram usadas no seu sentido literal e sim como uma procura, um esquema que pairou sobre outro quadro de referência.

Essa diferença de percepção, entre brasileiros e estrangeiros, já se via em 1979, quando o crítico Frederico Morais, em seu texto, “Vocação Construtiva (mas o caos permanece)”, disserta sobre a impossibilidade de se refletir sobre a contribuição construtiva brasileira através dos padrões eurocentristas:

Uma visão excessivamente eurocentrista da cultura ocidental tende a localizar na Europa a origem de todos os movimentos, porém já se deu conta de nossa contribuição à arte construtiva internacional – ou melhor, da peculiaridade dessa contribuição. [...] há um esforço de adaptação à nossa realidade: variada, dispersa, contraditória, lúdica. É nesse momento, quando a arte construtiva já se encontra impregnada de nosso ser, de nossa alma, que começamos a exportar (MORAIS, 1979:89-90).

Kudielka refletiu quais pontos dessa realidade, citada por Morais, podiam ter dado origem a esse estranhamento. Começou citando a rivalidade entre Rio de Janeiro e São Paulo, que, devido ao contexto regional, é difícil para um estrangeiro entender, mas que,

moderna e contemporânea. Dois de seus pontos fortes de pesquisa é o estudo da cor na pintura e na arte; e da relação da Fenomenologia, entre outras como ela foi interpretada por Maurice Merleau-Ponty e a arte.

⁷⁹ “Ausdruck des freien Experiments”.

com certeza, marcou esse discurso estético. A divergência em relação ao modelo europeu, segundo ele, já se deixava antever na separação dos neoconcretistas cariocas dos concretistas paulistas. De acordo com o curador, ao contrário de vários críticos brasileiros, não houve em nenhuma das duas tendências interesse no cálculo sistemático da herança do construtivismo (KUDIELKA, 2010:26), no uso do contraste das cores primárias puras, como é típico para a arte concreta internacional, desde 1930, conforme ilustrou sua observação pela escolha de cor dos artistas brasileiros:

Os artistas brasileiros amam Giorgio Morandi. Mesmo Hélio Oiticica ‘o mais colorido’ entre os neoconcretistas, prefere a degradação das cores luz amarelo, laranja, vermelho em direção a um tom ocre (KUDIELKA, 2010:26)⁸⁰.

Esse interesse tonal é, talvez, uma herança do grupo Santa Helena, com quem os concretos tinham afinidade por meio de Volpi e que é usada também por outros artistas, que estão produzindo nesse momento, como, por exemplo, Mira Schendel.

Segundo Kudielka, o neoconcretismo, a partir de 1960, sobrepôs conceitos como “dramatização” e “participação”, que para ele são difíceis de relacionar com o conceito de “concreto” europeu. O ápice dessa divergência residiu no fato de o concretismo brasileiro ter surgido dentro do projeto de modernização da sociedade, em 1950, que teve como símbolo a construção da nova capital, Brasília (KUDIELKA, 2010:26). Sem dúvida, foi um fenômeno ímpar na história mundial; construir uma nova capital, no meio do país, uma grande utopia realizada em um curto espaço de tempo.

Outra grande diferença do construtivismo brasileiro é a presença de mulheres como protagonistas: além de Lygia Clark e Lygia Pape, Mira Schendel que não participou formalmente do concretismo nem do neoconcretismo, mas cuja produção teve preocupações comuns a eles, e cuja colaboração, através do convívio, trouxe relevantes contribuições a esses movimentos (KUDIELKA, 2010:26).

Kudielka sublinhou o fato de os autores brasileiros ressaltarem a relação entre arte e política e atribuiu ao “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, o papel de formador de tendências, que o partido comunista tinha tido durante a fase visionária do construtivismo russo (KUDIELKA, 2010:27).

Kudielka ressaltou a observação de Ronaldo Brito, que consta no último capítulo do livro *Neoconcretismo vértice e ruptura*, chamado “Da diferença entre concretismo e

⁸⁰ Brazilianische Künstler lieben Giorgio Morandi. Selbst Hélio Oiticica, der “Bunteste” unter den Neokonkretisten, bevorzugt die *dégradation* der Lichtfarben Gelb, Orange, Rot in Richtung auf einen Ockerton (KUDIELKA, 2010:26).

neoconcretismo”⁸¹, descrevendo que o efeito político do neoconcretismo era que ele – ao contrário do concretismo – pretendia ser apolítico.

A aproximação da arte concreta, baseada na racionalidade dos procedimentos artísticos, ainda encontrava-se amplamente de acordo com o projeto de modernização, de um – como se dizia naquela época – país “subdesenvolvido”. Os neoconcretistas começaram a duvidar do ideal de funcionamento de uma sociedade plenamente tecnocrata e reclamaram o vital interesse na imaginação, expressão e corporeidade. Essa virada, segundo o curador alemão, não deve ser entendida como uma mudança direta em relação ao adversário. Para ele, nada parece mais estranho à mentalidade brasileira do que a controversa resolução de antagonismos. E aí cita o já mencionado *Manifesto Antropofágico*, que ele considera a “primeira declaração de uma contracultura brasileira, que abjura essa querida figura de pensamento europeia” (KUDIELKA, 2010:27).

De acordo com o curador, mesmo quando a intelectualidade crítica do país – como em geral na América Latina – posiciona-se “à esquerda” isso não significa que a sociedade seja marcada por uma inequívoca polarização⁸². Na arte, no entanto, essa disposição possibilitou uma profunda revolução, que não seria possível por meio da “pura imitação” da modernidade ocidental. Os neoconcretistas indo além da racionalidade estética encaminharam-se rumo à destruição de dois fósseis da cultura ocidental: “a abolição da hierarquia mente-corpo” (KUDIELKA 2010:27) e com isso a relativização da prioridade da forma sobre a matéria. Isso se vê principalmente na mudança do sentido de subjetividade.

Com base em seus estudos sobre a filosofia de Emanuel Kant e a fenomenologia de Merleau-Ponty, Kudielka defendeu que quando os críticos brasileiros falam de “sujeito” eles têm essa compreensão ligada a Merleau-Ponty. De acordo com isso, a objetivação ou concreção não é uma experiência primária do mundo, já que a consciência é experimentada graças à sua ligação com o corpo, que está situado no mundo e em relação a ele.

A colaboração de Kudielka traz várias referências de outros textos do catálogo, tais como de Ronaldo Brito, de Sonia Salzstein e a conversa com o artista Almir Mavignier. Sonia Salzstein mostrou, em seu artigo, que no começo dos anos 1950 no Rio de Janeiro, o estudo da fenomenologia era muito divulgado. Lygia Clark conheceu a relação do emprego da fenomenologia coma psicanálise em sua estada em Paris, de 1950 a

⁸¹ Esse capítulo foi resumido, traduzido para o alemão e reproduzido no catálogo p. 33-39.

⁸² Quando observa-se o atual cenário político brasileiro, tem-se que discordar totalmente dessa afirmação do curador alemão.

1952, através de Ludwig Binswanger que a utilizava na análise de pacientes esquizofrênicos. Desse modo, a recepção da fenomenologia não foi apenas uma moda dos intelectuais da época, mas sim um princípio de muitos movimentos artísticos.

Para Kudielka, houve a disponibilidade de acolher um pensamento fora do já conhecido caminho do discurso: sujeito-objeto tem a ver com a vivência, que houve, por exemplo, no Rio de Janeiro em relação ao Ateliê do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, essa contribuição é tão importante que será vista mais detalhadamente no próximo capítulo. Para o crítico, esse encontro direto com as “imagens do inconsciente”, a produção dos internos, foi a gênese de uma arte brasileira específica, e que essa vivência foi tão importante quanto a exposição de Max Bill. Essa relação com o inconsciente já aparecia quando Oswald de Andrade afirmara “Nós somos concretistas” no seu *Manifesto Antropofágico*, inspirado pelo dadaísmo e pelo surrealismo, cujas influências ainda repercutem no debate entre concretistas e neoconcretistas. Vale ressaltar que, recentemente, houve uma discussão entre Augusto de Campos e Gullar, sobre quem relacionou primeiro o seu trabalho com o de Oswald de Andrade⁸³.

Kudielka destacou o fato de que mesmo antes de Max Bill incluir, em 1960, as tendências informais na exposição *Konkrete Kunst*, os brasileiros já estavam libertos da fixação por uma pura intuição geométrica. Para Mavignier, a mancha, elemento fundamental do expressionismo abstrato, movimento artístico em voga na década de 1950, era tão concreta, como o quadrado para Bill. O ateliê na clínica psiquiátrica abriu os olhos desses artistas para o fato de que a forma não tem que ser incondicionalmente um objetivo da criatividade humana, na qual o desejo se consuma, mas sim que pode manifestar um desejo, que nessas condições tinha um potencial maior do que qualquer forma definitiva – “pronta”. Um sinal disso é a dificuldade de se traduzir o título da exposição para o alemão. Essa problemática não é, para o curador, uma questão apenas linguística, mas também uma

⁸³ Para mais referências sobre a questão: GULLAR, Ferreira. *Redescoberta de Oswald de Andrade*. In.: *Jornal Folha de São Paulo*. Ilustrada, Domingo, 17 de Julho de 2011; CAMPOS, Augusto de. “Painel do Leitor Jornal”. In.: *Folha de São Paulo*, Caderno Opinião, A3, Domingo 24 de julho de 2011; CAMPOS, Augusto de. *Sobre a gula*. In.: *Jornal Folha de São Paulo*, Sábado, 30 de julho de 2011; LEAL, Claudio. *Ferreira Gullar: “Augusto de Campos e Deus não erram nunca”*. In.: *Terra Magazine*, Segunda, 1 de Agosto de 2011, Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5272447-EI6595,00-Ferreira+Gullar+Augusto+de+Campos+e+Deus+nao+erram+nunca.html> (Visitado em: 03.10.2015); VICTOR, Fabio. *Concretos Armados – intelectuais acham irrelevante novo capítulo da velha disputa entre Augusto de Campos e Ferreira Gullar*. In.: *Jornal Folha de São Paulo*. Ilustrada, E1, Sábado, 13 de Agosto de 2011; CAMPOS, Augusto de. *In memoriam desmemoria – Augusto de Campos rebate artigo de Ferreira Gullar na Folha e dá sequência à polêmica iniciada em julho*. In.: *Jornal Folha de São Paulo* Ilustrada, E3, Sábado, 13 de Agosto de 2011; Moura, Flávio. *Rififi pós-concreto – Augusto de Campos, Ferreira Gullar e a reinvenção das tradições*. In.: *Jornal Folha de São Paulo*, Ilustríssima, Domingo, 14 ago. 2011.

questão inerente à irritação provocada pela arte brasileira, que só se deixa explicar em exemplos nas próprias obras.

Nesse ponto, o curador voltou a relacionar esse desejo da forma com os poetas concretos de São Paulo e a sua relação com Ezra Pound (KUDIELKA, 2010: 28). Os segredos e mistérios ganhos justamente pela sua falta de significados e a força de imaginação que isso provoca nos leitores, como no trecho extraído da obra do poeta norte-americano *Noigandres! NOIgandres* que deu o título à revista publicada pelos paulistas. Kudielka comparou isso com os *Parangolés* de Oiticica que, na realidade, são apenas pedaços de tecidos, mantos, capas, mas que servem de estímulo para que haja a participação do espectador ao pegar esses tecidos e realizar movimentos com eles, provocando, talvez, o que essa palavra em gíria significa, que é tumulto/revolta/insurreição. Aqui vale a pena notar que foi justamente esse o efeito causado por essa obra, quando em 1965, Oiticica levou os passistas da escola de samba da Mangueira ao MAM do Rio para fazer uma performance usando os seus *Parangolés* na exposição *Opinião 65*, os dançarinos foram proibidos de entrar no museu, mas realizaram a atuação nos jardins, onde teve boa recepção popular.

Kudielka (2010: 28) reforçou que esse desejo da forma, ativado pela participação do espectador, não deve ser confundido com a oferta de arte de participação, que era moda nesse mesmo tempo nos Estados Unidos e na Europa. Apesar de os *Bichos* de Lygia Clark proporcionarem uma reformulação pelo espectador, uma “experiência transitiva”, como a denominou Brito em *Esculturas transitivas* (BRITO, 2005:286-288), elas podem também ser experimentadas sem o toque.

Para Kudielka, o enorme efeito que o neoconcretismo teve além do seu tempo, na década de 1960, deu-se provavelmente pelo fato de o conceito de participação não se exaurir no mero desenvolvimento de objetos manipuláveis, mas por questionar criticamente o conceito de “objeto”. Max Bill declarou que obra de arte são “objetos de uso estético” (BILL apud KUDIELKA, 2010:29), o que é até hoje, para a arte concreta ortodoxa, um credo. Segundo Kudielka, na Teoria do Não-Objeto, o poeta e crítico Ferreira Gullar repensou o conceito difundido por Malevich⁸⁴ da *Gegenstandlosigkeit*⁸⁵ – mundo

⁸⁴ Malewitsch, em alemão.

⁸⁵ *Suprematismo o mundo sem objeto*, esse foi o nome do livro lançado por Malevich em 1927, na Bauhaus. Movimento russo de arte abstrata, o suprematismo surge por volta de 1913, mas sua sistematização teórica data de 1925, do manifesto *Do Cubismo ao Futurismo ao Suprematismo: o Novo Realismo na Pintura*, escrito por Kazimir Malevich (1878-1935) em colaboração com o poeta Vladimir Maiakóvski (1894-1930). O suprematismo está diretamente ligado ao seu criador, Malevich, e às pesquisas formais levadas a cabo pelas vanguardas russas do começo do século XX. Nesse contexto, o suprematismo defende uma arte livre de

não-objetivo. Sua argumentação se baseou em definições filosóficas de que as coisas enquanto “objetos” podem ser mostradas através de conceitos e funções; o que se distancia dessa representação, tornando-se “opaco” e “impenetrável”; enquanto que o não-objeto, ao contrário, em sentido fenomenológico, é “transparente”, “pura significação”, pois não representa nada, seu sentido é o de ser “forma imanente” (GULLAR, 1959 apud KUDIELKA, 2010:29) (imagem 32).

Na opinião do curador, Gullar dá um passo à frente em relação a Mondrian e Malevich, pois as obras abstratas desses artistas ainda tinham como pressuposto o espaço restrito da representação. Só quando a pintura renunciou à ambivalência entre figura-fundo e à moldura – e correspondente na escultura à substancialidade da massa e da base – em função da existência primária de camadas, formas e cores, os não-objeto passam a fazer parte do espaço real e se tornam radicalmente presentes no espaço, retrabalhando-o e reformulando-o.

Para Kudielka, por mais que a Teoria do Não-Objeto seja discutível em alguns aspectos, a sequente história da arte brasileira atribuiu a ela um papel chave. As reflexões de Gullar anteciparam a virada para a concretização do espaço, além dos limites tradicionais das disciplinas artísticas, o que definiria, nas décadas seguintes a essa teoria, o trabalho dos artistas. Como já tinha destacado Osorio, Lucio Costa já havia antecipado essa orientação para um não-objeto, superando os limites tradicionais das categorias artísticas com seu Plano Piloto.

Sonia Salzstein enfatizou o fato que tem sido muitas vezes deixado de lado pelos estudiosos a posteriori desse movimento, de que as obras mais revolucionárias surgiram depois da dissolução do grupo neoconcreto de 1961. Os *Núcleos* – instalações de placas coloridas livres (imagem 33) foram criadas nesse ano. As manifestações diferentes, em parte opostas, mostram, no fundo, que a ideia dos não-objetos atraem os artistas como um meteoro, um *Bólido* como os chamou Oiticica – atraindo os artistas para o nascimento de uma nova arte, para fora da promessa do espaço. Claramente, que nem todos os artistas seguiram essa nova constelação, tanto que, nos anos de 1960, com a propagação do Tropicalismo, foram introduzidas também outras fontes mais populares.

finalidades práticas e comprometida com a pura visualidade plástica. Trata-se de romper com a ideia de imitação da natureza, com as formas ilusionistas, com a luz e cor naturalistas. Malevich ainda fala em "realismo", e o faz com base nas sugestões do místico e matemático russo P.D. Ouspensky, que defende haver por trás do mundo visível um outro mundo, espécie de quarta dimensão, além das três a que os sentidos humanos têm acesso. O suprematismo representaria essa realidade, esse "mundo não objetivo", referido a uma ordem superior de relação entre os fenômenos - espécie de "energia espiritual abstrata" –, que é invisível, mas nem por isso menos real. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3842/suprematismo> (Visitado em: 27.09.2015).

Kudielka (2010:29-30) seguiu comentando os artistas contemporâneos presentes na exposição: Iole de Freitas, Waltércio Caldas, Carla Guagliardi e Carlos Bevilacqua. Passadas três gerações, eles criaram obras, que estão fora do clichê de “brasileiros”, articulando, de uma forma “fria”, inventiva e descontraída, um tema que até hoje provoca puro horror nos seus colegas ocidentais: o “medo do vazio” com relação à abertura do espaço.

Enquanto Gullar ainda discutia a diferença entre objeto e não-objeto, esses artistas formularam o espaço real como um lugar, onde a oposição entre sujeito e objeto se desfaz, a diferença entre a forma e a matéria perdeu a sua necessidade e o conceito de participação se tornou obsoleto. Em um mundo onde boa parte da vida se interage com alguma máquina, botão etc, esses artistas contemporâneos ativam o poder da gravidade, do tempo, do ar em volta da obra e convidam o espectador a assistir essas mudanças de fora, sem mexer em nada. Apesar do deslocamento dos interesses e da variedade das soluções artísticas, permaneceu a negação neoconcreta da representação como ponto fundamental para os novos trabalhos, a obra de arte não é mais estática. A forma se transforma pelo seu próprio desejo movido pelo material com a qual a obra foi realizada, pelo espaço em volta, pelo clima, pela passagem do tempo.

Kudielka apontou que, com o resgate do motivo neoconcreto da participação, através de uma poética de um espaço comum ampliado, transformou-se evidentemente também a relação entre forma e matéria, que na sua essência é uma categoria de produção.

Rodrigo Naves mostrou principalmente, no exemplo das esculturas de ferro de Almilcar de Castro (imagem 34), que o significante “divergência/diferença” residiu primeiro na libertação do material da ditadura da forma, um procedimento que pode ser visto também em artistas como Sérgio Camargo (imagem 35) e Mira Schendel (imagem 69), que não participaram diretamente do movimento neoconcretista, mas produziram suas obras na mesma época. Vale aqui ressaltar que Naves se ocupou com a questão da adequação da forma e não é à toa que publicou um livro que chamou *A forma difícil*, uma coletânea publicada em São Paulo, em 1996, na qual reuniu textos analisando obras de arte brasileiras do século XIX até a década de 1980⁸⁶.

⁸⁶ Começou sua análise, com as obras do francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), que foi ao Brasil com a chamada “Missão francesa”, em 1817, para fundar a Academia de Belas Artes, por ocasião da mudança da Família Real portuguesa, para o Brasil, devido às Guerras Napoleônicas; e terminou com o exame das obras de Sergio Camargo.

Para Kudielka (2010:31), essa emancipação dos materiais pode ser ainda entendida no sentido dos lemas dos movimentos *Art and Crafts*⁸⁷ ou do *Deutschen Werkbundes*, que pregavam a verdade dos materiais. A noção de um substrato material ligado à forma é deixada de lado a favor da concreta materialidade do elemento utilizado.

Segundo Kudielka (2010:31-32), com a problematização do objeto, surgiu algo singular: um novo gênero, uma forma de “espaço – arte”, para a qual ainda não há denominação. É seguro apenas que esse conjunto aberto não pode ser apreendido suficientemente, nem com a tradicional categoria de escultura, muito menos de pintura, mas tampouco com os novos conceitos de instalação ou *Environment*. Também não é preciso, hoje, nenhuma justificção fenomenológica para constatar que o espaço concreto é uma experiência de tempo e de tudo que acontece no espaço em torno durante o período em que a obra está exposta.

Essa abertura resultou em uma configuração do espaço, que na regra, não é “específica” ao local (*site specific*) ou ligada a um determinado local. Antes seria mais apropriado se falar de uma “experiência específica do espaço” (KUDIELKA, 2010:32), que se pode estabelecer em qualquer lugar que se coloque a obra. Com isso, a arte brasileira atual é comunicativa e particularmente propícia a viagens, como se tem mostrado nas últimas décadas. O interesse que ela desperta pelo mundo se dá talvez devido à posição atípica para o mundo moderno da qual ela se serve.

Kudielka finalizou com a afirmação de que, para uma nova definição da arte brasileira, deve-se expandir a noção de “poesia concreta” e considerar de forma literal o título da revista *Noigandres*⁸⁸. A tradução do termo está relacionada à proteção, ou melhor, ao escudo contra a tristeza e a melancolia. Kudielka concluiu perguntando: se essa não seria uma boa definição para uma arte que nos alcança de bons dez mil quilômetros de distância. “Noigandres! NOIgandres!” Será essa pergunta uma quase recaída em clichês dos quais Kudielka pretendeu se libertar? A quem se espera que a arte brasileira seja

⁸⁷ *Arts and Crafts* é um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento buscava revalorizar o trabalho manual e recuperar a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano. A expressão “artes e ofícios” – *arts and crafts* –, foi incorporada em inglês ao vocabulário crítico para designar esse movimento. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts> (Visitado em 27.09.2015).

⁸⁸ Ezra Pound, no verão de 1911, interrompeu sua viagem à Itália em Freiburg, especialmente para receber informações com o romancista Emil Levy sobre essa palavra singular, que ele achou em uma poesia de Arnaut Daniel, um trovador do século XII, que ele considerava o melhor poeta de todos os tempos. Levy pôde dar-lhe a informação procurada, que Pound não repassa ao leitor, em seu *Canto XX: Noigandres* é uma palavra inventada fruto da junção da raiz do francês moderno “ennui” e do francês da Aquitânia “gandir” (que significa algo como proteger-se, defender-se).

sempre “alegre”? Fica a pergunta... Outra possibilidade, apresentada nesse trabalho, é a apresentada por Hélio Oiticica ao escrever sobre a instalação *Tropicália* e o uso “antropofágico” do mito da tropicalidade.

Por isso creio que a Tropicália, que encerra toda essa série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação - somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo - nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver consciência disso que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrido, intelectualizado ao extremo, vazio de um significado próprio. [...] Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia principal (OITICICA, 1968)⁸⁹.

1.1.3. Ronaldo Brito – Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro

Ronaldo Brito autorizou que fosse publicado no catálogo da exposição o resumo (quase um fichamento), traduzido para o alemão do último capítulo do livro *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999). A esse livro, na íntegra, será dedicada parte de um capítulo deste trabalho devido à sua importância fundamental para o tema tratado.

O capítulo escolhido se intitula “Ruptura Neoconcreta” (BRITO, 1999:55-95). Nele há a oportunidade de observar quais os aspectos desse livro emblemático para a arte brasileira que mais se adequaram à proposta curatorial dessa exposição na Alemanha.

1.1.4. Rodrigo Naves, *A Forma Difícil* – à procura da forma brasileira

O crítico Rodrigo Naves⁹⁰, depois da sua tese de doutorado, publicada no livro *A Forma Difícil* (1996), analisa quais são as características próprias, desde o século XIX, que contribuem para a formação de uma *arte brasileira*. O aspecto que lhe interessa, na

⁸⁹ Hélio Oiticica, *Tropicália* 4 de março de 1968. Disponível em:

http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_gg_objetividade2.php (Visitado em: 05.02.2015).

⁹⁰ Rodrigo Naves, nascido em 1955, é crítico, historiador de arte e professor, com doutoramento em estética pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Publicou ensaios e artigos em diversas revistas, jornais e catálogos brasileiros e do exterior, analisando obras de artistas modernos e contemporâneos. Foi editor do suplemento Folhetim da *Folha de S. Paulo*, da revista *Novos Estudos* do Cebrap, dirigiu a coleção *Espaços da Arte Brasileira* (Cosac & Naify). Há mais de 20 anos leciona em um curso livre de História da Arte. Seu livro *A forma difícil*, sua tese de doutorado, é uma importante análise da arte brasileira moderna e contemporânea. Na década de 1980, morou na Alemanha, onde frequentou diversos cursos, e estudou com o professor Robert Kudielka, de quem depois publicou muitos textos no Brasil. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062012000100004 (Visitado em: 24.09.2015).

comparação da arte moderna brasileira com a arte europeia e norte americana, “é uma extrema sutileza formal”⁹¹ (NAVES, 2010:40). Para o catálogo da exposição berlinense, Naves procura explicitar qual forma foi encontrada pelos artistas brasileiros dos anos 1950/60.

Segundo Naves, na pintura de Alberto Guignard e Alfredo Volpi, cuja produção também foi realizada entre os anos 1950 e 1960, o aspecto que se destacou foi o modo como a figura se integrou no fundo, provocando uma liquidez nessa relação. Outro aspecto, já citado por Kudielka, são as cores, criadas por declinações tonais, sem a vivacidade marcante das cores puras, utilizadas pelos construtivistas europeus, que também contribuem para essa forma diferente de os brasileiros se relacionarem com o espaço.

Die Weigerung, kräftige und markante Formen zu schaffen, *könnte* zu originellen und historisch relevanten Formen geführt haben. Vor allem im Werk einiger brasilianischer Künstler, die stark vom späten Konstruktivismus, vor allem von Max Bill und der Ulmer Hochschule für Gestaltung, beeinflusst wurden, bewirkte die Abneigung, in die Werkstoffe einzugreifen, häufig eine eigentümliche Expressivität. In den Werken koexistieren die Bemühungen, die Realität zu ordnen, mit einer materiellen Dichte, die sich den Schlichen der Methode, den Kunstgriffen der Vernunft widersetzt (NAVES, 2010:41)⁹².

Outro dado para o qual Naves chamou a atenção foi a relação que críticos, como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Ronaldo Brito, estabeleceram entre o construtivismo brasileiro e o processo de democratização e modernização pelo qual o Brasil passou nos anos de 1950 e 1960. Segundo Mário Pedrosa, isso esclareceu o fato de o Brasil ter optado pelas artes geométricas, na contramão de outros países que naquele momento realizavam obras marcadas por uma estética mais subjetiva, tais como o tachismo e a arte informal. Os críticos viram na produção brasileira daquele momento a necessidade de “pôr ordem em um mundo indiferente” (NAVES 2010:42).

Na opinião do crítico, isso levou artistas como Mira Schendel, Sergio Camargo Amilcar de Castro e Willys de Castro (imagem 39), a quebrar as fronteiras da forma, através de um novo modo de recombinar os elementos. Aqui vale ressaltar que os dois primeiros artistas não participaram diretamente do construtivismo brasileiro, mas a sua produção é reconhecida como intimamente ligada a esse movimento.

⁹¹ [...] ist ihre extreme formale Verhaltenheit (NAVES, 2010:40).

⁹² A recusa em criar formas fortes e marcantes *poderia* ter levado a formas originais e historicamente relevantes. A relutância em interferir nos materiais provocou muitas vezes uma expressividade peculiar, especialmente na obra de alguns artistas brasileiros fortemente influenciados pelo final do construtivismo, sobretudo por Max Bill e a *Ulmer Hochschule für Gestaltung*. Nas obras coexistem os esforços para organizar a realidade com uma densidade de material que a simplicidade do método opõe-se aos artifícios da razão. (Tradução: Sílvia Naurosky).

Essa maneira de lidar com a forma fez com que a ideia de *projeto*, já importante para os construtivistas, tomasse uma nova dimensão, uma integração da vontade do artista com as possibilidades dos materiais e sua expressividade. O “desejo da forma” era ditado também pelos limites e características dos materiais escolhidos, que são modificados, até certo ponto, pela inventividade humana.

Para Naves, essas relações fazem com que a obra ganhe a “dimensão social da *experiência*” e que os procedimentos dos artistas passem a ser tomados pela “surpresa” (NAVES, 2010:43-44) o que faz a experiência estética ganhar em complexidade e significado. Esses são, para o autor, a diferença brasileira e a sua vantagem em relação ao construtivismo europeu. Ela só foi possível porque havia “uma excessiva tolerância” em relação à arte, por parte dos intelectuais brasileiros (NAVES, 2010:45), devido ao atraso em que se encontrava a arte moderna no Brasil e sua institucionalização.

1.1.5. Sônia Salzstein, o legado do concretismo reexaminado

Sônia Salzstein⁹³ se propôs, em seu texto para o catálogo da exposição *O Desejo da Forma*,⁹⁴ intitulado *Construção, Deconstrução*⁹⁵, reexaminar o legado do neoconcretismo, revendo o corrente uso dos termos “construção” e “construtivo” entre o final da década de 1950 e meados da década de 1960. Ela enfatizou que, na época, esses termos foram usados de forma completamente nova nos escritos de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica (SALZSTEIN, 2011:103).

Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir – portanto, os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea... (OITICICA apud SALZSTEIN, 2011:104),

Para Salzstein, a *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar, de 1959, é emblemática por desenvolver essa nova forma de relação com a arte. Salzstein lembrou a necessidade de atualização que o cenário europeu e norte-americano reclamava do ideário

⁹³ Sônia Salzstein é professora titular de História da Arte e Teoria da Arte junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde coordena o Centro de Pesquisa em Arte Brasileira. Publicou inúmeros estudos sobre arte moderna e contemporânea. Tem, igualmente, diversos textos publicados sobre questões culturais ligadas à globalização e à modernização em contextos periféricos, tema central de sua tese de doutorado, defendida em 2001 no Departamento de Filosofia da FFLCH da USP. Trabalhou durante mais de quinze anos na gestão de instituições culturais públicas no Brasil. Desde 2009, busca reexaminar o legado do modernismo na cultura contemporânea, com ênfase em análises comparativas da arte europeia, brasileira, norte-americana e latino-americana.

⁹⁴ O seu texto para o catálogo *O desejo da Forma* foi publicado também em português na Revista *Novos Estudos*, n. 90, jul 2011, São Paulo: CEBRAP. Todas as citações em português, aqui utilizadas, são provenientes desta versão.

⁹⁵ Na versão em português, foi acrescentado o seguinte subtítulo: *O legado do neoconcretismo*.

construtivo da arte cinética, da arte *pop*, do *nouveau réalisme* e do minimalismo, fazendo com que essas tendências se incorporassem na sociedade tecnológica avançada, a qual elas deveriam se reportar. No caso dos neoconcretos, eles tomaram um caminho muito diferente através de “uma reerotização da experiência estética, para muito além do espaço normativo da cultura” (SALZSTEIN, 2011:105).

O chamado movimento tropicalista seria uma resposta radical e insolente a esse estado de coisas, com seu ecletismo desabusado a justapor materiais da cultura comercial e objetos caros à cultura moderna brasileira, ou a figuras ressonantes de uma mestiça e ecumênica “peculiaridade brasileira” que não havia se descaracterizado sob a modernização, como o samba, a bossa nova e a canção folclórica nordestina, já então assimilada pela indústria fonográfica (SALZSTEIN, 2011:107).

Essa mudança na forma de entender o construtivismo, relacionar-se com o espectador e as particularidades da cultura brasileira abriram portas, formaram uma nova forma do fazer artístico que impregnou as gerações seguintes, mesmo em artistas cujas obras não revelavam a um primeiro olhar essa herança construtivista: “um *procedimento construtivo* poderia levar a resultados nada construtivos” (SALZSTEIN 2011:107).

O neoconcretismo se deu em um país onde a modernidade ocorreu de forma diferente da dos países centrais. As transformações históricas no Brasil não se deram de forma tão radicais, mas “mediante sucessivas acomodações, despistamentos e recalques” (SALZSTEIN, 2011:108).

Isso talvez torne o neoconcretismo, se comparado a tantas correntes da produção contemporânea surgidas a partir da década de 1960, mais vago e ambíguo do ponto de vista formal e ideológico, e ainda singelamente despolitizado. Mas talvez sejam esses os aspectos que lhe conferem o maior interesse – são eles, afinal, que dizem respeito a sua nonchalance antimoralista, a sua verve profundamente antinormativa. Por ora, o que de fato importa observar é que um horizonte construtivo prescindia, na visão emancipadora que esses artistas tinham da arte, de qualquer aposta feita no progresso tecnológico ou no destino democrático e universal da cultura de massa – nenhum vestígio, enfim, de uma visão programática da arte na nova dimensão pública e institucional da cultura (SALZSTEIN, 2011:108).

Talvez essa dimensão aparentemente apolítica do neoconcretismo tenha sido um dos elementos que atraíram intelectuais e militares dirigentes do país, no final da década de 1970, para esse movimento artístico, como contribuição para a realização da necessária abertura política de uma ditadura que não se sustentava mais economicamente e socialmente.

O neoconcretismo trazia em si a herança construtiva e a sua busca de um novo posicionamento no mundo tecnológico, mas também fazia uma ponte entre o folclore e as tradições brasileiras com as manifestações culturais modernas, tais como a bossa nova, a construção de Brasília e o Cinema Novo. Contudo, o movimento não tinha ligação

nenhuma com a posição programática da política cultural dos governos de Getulio Vargas ou de Juscelino Kubitschek, por isso parecia apresentar uma postura “despolitizada”, que não trazia uma ameaça de mudança radical na sociedade, sendo transgressivo, mas não revolucionário em relação ao quadro político. Sua transgressão era de ordem estética e de costumes, o que conseqüentemente era uma vantagem no sentido conseguir apoiadores de diferentes posições políticas, inclusive os militares.

O construtivismo e a sua herança no contexto brasileiro possibilitavam uma forma de lidar com o que Oiticica colocou como “uma modernidade trespassada pelo atraso”, (OITICICA apud SALZSTEIN, 2011:110) sendo reflexo desse atraso e dessa forma distinta de modernidade, dando assim novas possibilidades para a crise que assolava a produção artística mundial.

Parece que tal esoterismo – do país onde a modernidade era ora percebida como demasiado precoce, ora fadada a obsolescer antes do tempo – era, para Oiticica, Pedrosa e tantos outros, o diferencial mesmo da experiência brasileira naquele momento (SALZSTEIN, 2011:110).

Salzstein, por fim, chamou a atenção para a dificuldade de abarcar as diferentes obras produzidas, entre 1957 e 1960, por artistas tão diversos. Por isso, preferiu chamar Oiticica de “um artista neoconcreto” (SALZSTEIN, 2011:111) do que falar de um “período neoconcreto na produção do artista” (SALZSTEIN, 2011:111). Mesmo porque boa parte da produção, hoje tida como neoconcreta, foi realizada depois que o grupo já estava formalmente extinto. Isso pode ser visto por meio da obra *Bichos* de Lygia Clark, que surgiu em 1961, quando o grupo já estava se dissolvendo.

A radicalidade do movimento neoconcreto reside justo em que não se esgotou em um movimento, e em que resiste a que se consigne a ele toda uma constelação de obras pósteras, que entretanto, de maneira inequívoca, devem algo a seu “construtivismo” sem objetos, sem programas, e livres de repertórios formais. Ele é notável porque conduziu à própria liquidação da noção institucional de “movimento”, e porque abriu caminhos insuspeitos à produção artística que a ele se seguiu (SALZSTEIN, 2011:112).

1.1.5.1. Palestra Sonia Salzstein – o legado concretista brasileiro e as relações atuais com o cenário artístico internacional

Sonia Salzstein proferiu a sua palestra no dia da abertura da exposição, 03 de setembro de 2010 com o seguinte título: “Situação e dilema da arte brasileira hoje”. Após a palestra, houve um debate no qual participaram os curadores Robert Kudielka e Luiz Camillo Osorio, bem como os artistas Iole de Freitas, Waltercio Caldas, Carla Guagliardi e Carlos Bevilacqua. Essa parte do trabalho trata dos temas tratados durante essa palestra bem como durante o debate que a seguiu.

Salzstein discorreu sobre a historicidade que vem marcando a arte brasileira desde os anos 1980, de modo que modernidade e contemporaneidade se fundiram, através do desenvolvimento histórico vivenciado pela arte brasileira. Desde essa época, o termo “arte brasileira” – principalmente a arte contemporânea – se tornou recorrente no discurso de críticos de arte e curadores na cena artística brasileira e internacional. Essa expressão engloba não apenas a arte produzida no Brasil, mas principalmente uma modernidade paralela e divergente, culturalmente influenciada por outros fatores do moderno europeu ou norte-americano.

Salzstein refletiu sobre o “fato irritante” de que a cena artística brasileira só se deu conta desta historicidade nos anos 1990, se relacionando antes de forma problemática e assimétrica com a arte europeia. Paradoxalmente, nessa época, essa historicidade, esse sentimento de ter um desenvolvimento que partiu de uma influência histórica comum, parecia cair na questão negativa do historicismo, que desde os anos 1970 era colocado contra a ideia de modernismo.

Salzstein teve a intenção de mostrar, na sua palestra, que esse reconhecimento *a posteriori* não justifica a arte brasileira contemporânea ser tratada como moderna e muito menos como uma eterna repetição do “fim da arte”. A arte brasileira trabalhou com o impulso experimental da modernidade, contrapondo-se a ela. Não foi por acaso que, nos últimos anos, principalmente desde os anos 1990, as exposições procuram mostrar esse desenvolvimento histórico, retomando e relacionando a produção atual à arte produzida desde os anos 1950, da qual a arte concreta e neoconcreta fazem parte, com o objetivo de mostrar uma tradição moderna viva e marcada pelas características locais. Esse conceito da arte moderna se tornar contemporânea serviu de base para as exposições no Brasil e no exterior, e para o discurso teórico desenvolvido por curadores e críticos de arte.

Essas exposições retrospectivas e o discurso que acompanharam essa síntese procuraram mostrar e certificar que a arte contemporânea brasileira não corre o risco de ser vista como um sintoma passageiro de tolerância multicultural, como consequência da globalização do mundo artístico.

Sem dúvidas, o entendimento baseado no passado seduz a um mau uso ideológico. O mesmo acontece com rótulos como “arte latino-americana”, “arte contemporânea chinesa, africana”, que em um primeiro momento eram vistos de forma pejorativa, a partir da década de 1990, passam a ser vistos como diferenciais possíveis de ser aceitos pelo mundo ocidental. Essa inspiração posterior levou à redefinição da modernidade brasileira, e a repensar um capítulo até então desprezado da história da

modernidade. Como refletiu Salzstein, partindo dessa hipótese, é preciso reconhecer também que a história engloba muitas e diversificadas correntes, mesmo dentro da própria modernidade ocidental.

Por um lado, as exposições retrospectivas mostram como é progressiva a relação hermenêutica com o próprio passado. Por outro lado, podem passar a impressão enganosa, influenciada pelo discurso de conteúdo, ou visual, influenciado por essa retórica que relacionou a arte e a cultura brasileira ao erotismo e individualismo antissocial e, por isso, afastada da razão. Vale lembrar que o curador alemão Robert Kudielka justificou a exposição aqui analisada procurando se afastar dos clichês, mesmo os classificando como válidos, que marcam a arte brasileira. Diante disso, Sonia Salzstein, por sua vez, lançou a pertinente pergunta: “O que nos faz hoje em dia classificar uma obra de arte como brasileira?”

Tal questão é quase impossível de se responder com precisão, sem cair em clichês. Salzstein colocou como realidade a ascensão de uma assim chamada “arte brasileira”, e sustentou que uma exposição como *O Desejo da Forma* é um exemplo dessa existência, fruto de muitas e complexas tendências do modernismo e da modernidade ao redor do mundo, no século XX. Essa denominação, principalmente no que concerne à arte contemporânea brasileira, segundo a crítica, não seguiu os mesmos ditames de uma arte nacional, que existiu principalmente depois da metade do século XIX até o século XX, relacionado à “arte americana” ou “arte europeia”.

Essa “arte brasileira” é, segundo Salzstein, um fenômeno urbano, advindo do peculiar e complexo desenvolvimento das grandes cidades brasileiras, de sua cultura e do processo de modernização pelo qual o país passou. Permitiu-se, pois, um oxímoro, ao falar em um “nacionalismo universalista”, que teria incorporado assim, questões dos movimentos europeus, mas mesclando com as necessidades e realidade próprias da arte, da cultura, da política e da situação brasileira da época, tornando o nacional, universal. Hoje em dia, seriam pontos de interseção entre as culturas heterogêneas, dos quais se destacam sua reivindicação por singularidades, e a destaca do *Mainstream*.

A questão de Salzstein dominou o debate que se seguiu. Os artistas, principalmente os mais jovens, como Carla Guagliardi e Carlos Bevilacqua, mostraram a sua inquietação com os rótulos atribuídos e a dificuldade de desenvolver a própria obra nesse mar de expectativas. Nem sempre, como no caso desses dois artistas, a obra corresponde aos clichês, quando se fala em “arte brasileira”.

Waltercio Caldas se indispôs diante dessa questão a ponto de ter afirmado: “Nós não temos arte brasileira, assim como não temos uma matemática brasileira, as ideias não pertencem a um país”.

Todos, curadores e artistas, concordaram que essa questão é mais teórica e externa à produção da obra de arte, e que a relação com os antecessores e com as raízes de uma produção nacional pode acontecer, mas não como uma necessidade *a priori*. A construção ocorre a partir do ponto de vista de quem a vê ou a teoriza. E Luiz Camillo Osorio concluiu o debate de abertura da exposição com a seguinte afirmação: “Brasilidade é um substantivo abstrato, para o qual não há uma única descrição”.

1.1.6. Angela Lammert, modernidade europeia e o confronto com a modernidade brasileira

Angela Lammert⁹⁶ intitulou sua contribuição para a exposição como “*O ‘Relojoeiro suíço’ e a ‘selva na construção’ – Max Bill e a modernidade no Brasil ou: O que é arte moderna?*”. (LAMMERT, 2010:56). Este título envolve trechos da polêmica que houve entre Max Bill e os arquitetos brasileiros Lucio Costa e Oscar Niemeyer, depois da palestra que o primeiro proferiu em São Paulo, em 1953. Lammert focou temas da incompreensão inicial que assolou alguns críticos e teóricos estrangeiros frente à “outra modernidade” que se desenvolveu no Brasil e apontou a revisão estabelecida por essa visão nos últimos anos.

Esse, segundo a curadora, é um ponto central dessa exposição e do mundo da arte em geral no novo milênio. Para isso, ela citou as três exposições que ocorreram em Zurique entre 2008 e 2010 que apresentaram para o público suíço o construtivismo brasileiro: *Hot Spots. Rio de Janeiro/ Milano – Torino/Los Angeles, 1956 bis 1969* na Kunsthaus (2009); *Max Bill 100*, Haus Konstruktiv (2009), onde foi feita uma reconstrução da exposição de Max Bill no MASP de 1951; e *Building on a Construct. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Art at the Museum of Fine Arts, Houston*, Haus Konstruktiv (2010).

Lançada a questão, no fim da globalização, se os movimentos e desenvolvimentos, vistos como periféricos nos anos 1950 e 1960 – fora dos centros artísticos Paris e Nova York – se eles devem ser avaliados hoje de forma diferente, talvez até como centrais (LAMMERT, 2010:56).

⁹⁶ Dr^a. Angela Lammert é docente no Institut für Kunst – und Bildgeschichte, da Universidade Humboldt. É diretora de Projetos especiais interdisciplinares da Sessão de Artes Plásticas da Akademie der Künste em Berlim. É curadora e organizadora de diversas exposições e publicações sobre arte dos séculos XIX a XXI. Sua pesquisa centra-se na arte dos séculos XIX a XXI (Alemanha, França, USA e Brasil), história e teoria da modernidade, história e teoria sobre fotografia, escultura, espaço, e a relação entre arte e ciência.

O papel de Max Bill, considerado por muitos como o grande “mentor” da arte construtiva brasileira, vem sendo revisto, como está sendo mostrado em diversos momentos do presente trabalho. Max Bill e suas ideias encontraram não apenas aceitação e júbilo, mas também incompreensão e resistência. Nas artes plásticas, as ideias de Bill corresponderam a movimentações que já estavam latentes em vários artistas brasileiros e receberam um grande acolhimento, em um primeiro momento. Já na arquitetura, desde o começo houve um embate entre duas formas de entender o conceito de moderno, e de ver como e por quê arquitetura e urbanismo deveriam ser desenvolvidos.

Como exemplo dessa incompreensão estrangeira, Lammert citou também o crítico e diretor do MoMA, Alfred Barr, que foi membro do júri da IV Bienal de São Paulo. Ele classificou as pinturas brasileiras⁹⁷, dentre as quais obras de quase todos os artistas mais importantes ligados ao movimento construtivo brasileiro, de “Bauhaus Exercises” e gerou uma grande polêmica com o crítico brasileiro Mário Pedrosa. Como amostra do gosto e das expectativas de Barr nessa sua estada, tem-se a compra de desenhos do artista Flávio de Carvalho que haviam sido expostos na galeria dos rejeitados da IV Bienal.

No Brasil, já havia uma latência para abstração. A premiação de Bill, vale ressaltar, foi uma consequência dessa tendência. Como lembrou Lammert, a obra que ganhou o prêmio nacional de escultura no mesmo ano que a *Unidade Tripartida* de Bill foi *O índio e a suaçu-apara* (imagem 36) de Victor Brecheret.

Das prämierte Werk erinnert an die Formensprache von Henry Moore – vermittelte also zwischen Figuration und Abstraktion. Im Vergleich zu anderen ausgestellten und abgebildeten Skulpturen von ihm ist die am ehesten abstrakt erscheinende Arbeit (LAMMERT, 2010:59)⁹⁸.

Como exemplo da evolução posterior que vai acontecer no Brasil, e que em 1951 ainda não era clara, recordou Lammert (2010:59), a obra *Aparelho cinecromático* de Abraham Palatnik (imagem 37) foi primeiro rejeitada pelo júri da Bienal, porque não se

⁹⁷ Informações provenientes do catálogo da IV Bienal Internacional de São Paulo, disponível em: <http://issuu.com/bienal/docs/namedb4cb4> (Visitado em: 26.10.2015). Os artistas brasileiros e estrangeiros, residentes no Brasil, escolhidos pelo júri de seleção (Lourival Gomes Machado, crítico de arte, historiador da arte, professor, cientista político, jornalista; Lívio Abramo, gravador, ilustrador, desenhista; José Geraldo Vieira, romancista, tradutor, crítico de artes visuais, contista, poeta, ensaísta, crítico literário; e Armando Ferrari, quais suas especificidades?): Pintura: Aluisio Carvão, Willys de Castro, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Milton Dacosta, Danilo di Prete, Jacques Douchez, Hermelindo Fiaminghi, Samson Flexor, Clara Hekeny, Frans Krajcberg, Emeric Lanyi, Maria Leontina, Mauricio Nogueira Lima, Almir Mavignier, Elide Monzeglio, Raymundo Nogueira, Hélio Oiticica, Leyla Perrone, Leopoldo Raimo, Paulo Rissone, Luiz Sacilotto, Ione Saldanha, Ivan Serpa, José Fabio Barbosa da Silva, Elisa Martins da Silveira, Flavio Shiro Tanaka e Alfredo Volpi. Escultura: Frans Weissmann, Zélia Salgado, José Pedrosa, Bruno Giorgi, Mario Cravo Jr., Sergio de Camargo e Moussia Pinto Alves.

⁹⁸ A obra premiada lembra a linguagem da forma de Henry Moore, mediada, portanto, por figuração e abstração. Em comparação com outras esculturas expostas e fotografadas suas, este é o trabalho que mais parece abstrato (Tradução: Sílvia Naurosky).

enquadrava em nenhum dos gêneros artísticos representados naquela exposição, e só participou da mostra devido ao empenho do crítico Mário Pedrosa, que já antevia o seu potencial.

Outros dois artistas internacionais, lembrados por Lammert (2010:58), são Mondrian e Calder, cuja influência será observada no decorrer do tempo e na tomada do espaço em torno que as obras construtivas brasileiras realizaram.

Na Suíça daquele momento, a arte de tendências construtivas era vista de forma problemática, tanto que as obras de Bill foram mostradas na Bienal separadas da representação suíça, e o artista teve que pagar os custos decorrentes do próprio bolso (LAMMERT, 2010:60).

Lammert, a seguir, tratou da polêmica de Bill com os arquitetos brasileiros, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, da qual provém parte do título de sua colaboração, ocorrida após a palestra que Max Bill proferiu em junho de 1953, em São Paulo, e que se alongou posteriormente na revista *The Architectural Review*, de outubro de 1954. Como consequência dessa querela, Bill foi excluído do júri de arquitetura da II Bienal, de 1953, e nomeado para o júri de pintura, mudança que, em um primeiro momento o agradou e depois o desencantou, como atesta a correspondência dele com Stefan Baciú, provenientes do *Arquivo Max Bill*, de 29 de setembro de 1953 e 25 de janeiro de 1954 (LAMMERT, 2010:63).

Lammert fez uma retrospectiva dos prêmios da II, III e IV Bienal mostrando que, apesar das obras de tendências construtivas brasileiras serem uma constante presença, não existe uma homogeneidade na premiação que leve a afirmar que elas teriam dominado o cenário artístico nacional.

Outro aspecto retomado por Lammert (2010:64), e que se procurou desenvolver neste trabalho, foi que a oposição, entre o “mecanicismo racional” dos “paulistas” concretos contra o “romantismo” dos “cariocas” neoconcretos, não foi uma exclusividade do concretismo brasileiro, mas uma contraposição de tendências que já vinha ocorrendo desde a Bauhaus. Na verdade, o processo brasileiro se deu dentro de um *Zeitgeist* – espírito de época – mundial, mas respondendo às características e questões próprias do Brasil.

Es ist zudem betont worden, dass Lander wie Brasilien, die Schweiz oder Amerika den Horror des Kriegs auf eigenem Territorium nicht erfahren mussten und daher für gesellschaftliche Utopien, wie sie mit dem Konstruktivismus verbunden waren, nach dem Zweiten Weltkrieg besonders prädestiniert schienen. Das Phänomen brasilianisch-konkretistischer Kunst kann in diesem Kontext gesehen werden, auch wenn es unterschiedliche kulturelle und ökonomische Voraussetzungen gab. Es ist nicht allein eine Auseinandersetzung zwischen

Lammert discorreu também sobre a retomada que Bill fez da arte concreta e da participação brasileira na exposição *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung*. Finalizando, Lammert retomou a questão proposta por Hans Belting, numa conferência que abriu a série de palestras *Art Unlimited*, ocorrida na ADK em Berlim, 26 de março de 2010, cujo título era: “O que é arte contemporânea hoje?”. Ao se perguntar qual o conceito de modernidade foi aplicado no Brasil da década de 1950, se perguntou: Trata-se do transporte da questão da modernidade da Europa para a América Latina? Esse questionamento acerca da globalização já existia de certa forma na polêmica que se deu em torno de Bill e da modernidade brasileira (LAMMERT, 2010:66).

Der Erbauer der Stallinallee Hermann Henselmann schrieb in einem Brief Anfang der 1990er Jahre: ‘Was die Zukunft betrifft, so wittere ich, dass die dritte Welt mit der Zeit die erste wird, was sie am Anfang bereits war.’ Schon 1964 hält Bill entgegen seiner Polemik gegen die brasilianische Architektur fest: ‘es erscheint mir nun fast unvollstellbar, dass die geistigen interessen der europäer genau die gleichen sind, wie jene von völkern, die unter anderen bedingungen sich entwickelt haben. Deshalb glaube ich, dass fortschrittliche kunst überall verschieden sein wird, gerade weil ihre funktion, die geistigen bedürfnisse des menschen zu befriedigen, überall gleich ist’ (HENSELMANN,1993; BILL, 2008:182 apud LAMMERT, 2010:68)¹⁰⁰.

1.1.7. Lorenzo Mammi, o design e a contribuição do concretismo e neoconcretismo brasileiro

O crítico e curador Lorenzo Mammi, cedeu para o catálogo o texto que havia sido escrito para a exposição ocorrida no Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 7 de maio a 27 de setembro de 2009. Mammi faz uma análise da relação entre desenho industrial, seu trabalho para a indústria e a colaboração que concretismo e neoconcretismo deram para arte brasileira.

Mammi começou o seu texto “Wyls de Castro e Amilcar de Castro: Desenho e design” com a consideração de que “na época da consolidação do construtivismo no Brasil

⁹⁹ Tem sido também enfatizado que países como o Brasil, a Suíça ou os Estados Unidos não experimentaram os horrores da guerra em seu próprio território e, portanto, pareciam predestinados a utopias sociais como as ligadas ao construtivismo, após a Segunda Guerra Mundial. O fenômeno brasileiro de arte concretista pode ser visto neste contexto, ainda que tenha havido diferentes condições culturais e econômicas. Não é meramente uma disputa entre conceito de Modernidade ocidental e neoconcretismo brasileiro (Tradução: Sílvia Naurosky).

¹⁰⁰ O construtor da Stallinallee (*Alameda Stalin*), Hermann Henselmann, escreveu em uma carta no início de 1990: "Quanto ao futuro, eu percebo que o terceiro mundo com o tempo se tornará o que já tinha sido no começo". Já em 1964, Bill, contrariando sua postura polêmica contra a arquitetura brasileira, afirma: "parece-me agora quase impensável que os interesses intelectuais europeus sejam exatamente os mesmos daqueles povos que se desenvolveram sob outras condições. Por isso, acredito que a arte avançada será diferente em todos os lugares, precisamente porque sua função de atender às necessidades espirituais do homem é a mesma em por toda parte" (Tradução: Sílvia Naurosky).

a relação entre arte e desenho industrial estava no centro do debate” (MAMMI, 2010:69). Isso é importante para se entender a ligação, principalmente do construtivismo paulista com a indústria. Vale lembrar que boa parte dos artistas construtivos paulistas trabalhavam também para a indústria. Talvez por isso, houve menor liberdade em relação aos neoconcretos que buscavam em seus trabalhos a singularidade e a excepcionalidade da experiência artística.

Foram preocupações e situações sociais diferentes, que moveram ambos os grupos. São Paulo estava na época se desenvolvendo como maior polo industrial do país e necessitava de profissionais criativos que ativassem esse desenvolvimento. A iniciativa de artistas e arquitetos como Geraldo de Barros e Lina Bo Bardi, (imagem 38) que criavam firmas de desenvolvimentos de móveis e objetos, era extremamente bem-vinda; assim como o desenvolvimento de estampas que vários artistas concretos realizaram para a Rhodia; ou os cartazes e logotipos desenhados por Alexander Wollner; ou os convites, desenhos de catálogos e revistas de cultura de Wilys de Castro. No Rio, Amilcar de Castro fez a reformulação gráfica do *Jornal do Brasil*, que foi o mais importante veículo das ideias concretistas e neoconcretistas brasileiras. O país estava querendo sair da predominância agrária, que se deu até a década de 1930, para entrar na era industrial, e não foi impensadamente que o moto do presidente Juscelino Kubitschek era “50 anos em 5”.

Essas situações sociais distintas provocaram a diferença de escolha de materiais artísticos em cada estado, lembrada por Mammi. Sendo assim, as obras dos paulistas deveriam ser claras, de boa leitura, com possibilidade de reprodução. Enquanto isso, as obras dos neoconcretos “questionavam a relação entre forma e espaço, forma e matéria e evitavam assim a reprodutividade e a relação entre arte e indústria” (MAMMI, 2010:69).

E assim formaram-se os dois polos, que causaram tanta discussão. Como disse Ferreira Gullar, o neoconcretismo acentuou a peculiaridade do procedimento artístico em contraposição à produção em série. Essa individualidade é completada pelo fato de que obras como os *Bichos*, de Lygia Clark; os *Objetos Ativos*, de Wilys de Castro; ou as esculturas de dobras de Amilcar de Castro são trabalhos que só se completam com a interação com o espectador e a sua corporalidade, daí a sua condição de *Quasi Corpus*, como definiu Ferreira Gullar. Obras como as esculturas de Franz Weissmann; os *Espaços Modulados*, de Lygia Clark; os *Objetos Ativos*, de Wilys de Castro; ou os *Relevos-espaciais*, de Hélio Oiticica criaram, por sua vez, uma relação com o espaço em torno, abrangendo-o e tornando-o parte da obra. Como colocou Mammi, “uma relação estrutural,

não metafórica” (MAMMI, 2010:70) e que retomou a pesquisa de Piet Mondrian e Kasimir Malewitsch. E aí, está uma inovadora contribuição brasileira.

Die im Neokonkretismus eingeführte komplexe Beziehungen zwischen formaler Struktur und ästhetischer Erfahrung ist nicht nur innerhalb der brasilianischen Kulturlandschaft neu, sondern in der zeitgenössischen Kunst weltweit. Sie erlaubt es – zumindest als These –, in anderer Form die Frage nach dem Design neu zu stellen. Und in der Tat: Damit ein seriell hergestelltes Objekt die vom Neokonkretismus geforderte Art von Erfahrung hervorrufen kann – damit in ihm das Gefühl für Masse, Konsistenz und Gewicht, für Verortung im Raum und Dauer in der Zeit berücksichtigt wird –, ist es vonnöten, dass alle diese Faktoren auf die formalen Beziehungen des Objekts zurückgeführt werden können, unabhängig vom Anlass seiner Verwirklichung oder Ausstellung. Es muss also eine grafische Gestaltung geschaffen werden, die in der Lage ist, die Materie des Objekts und den Raum, in dem sie sich idealerweise zeigt, sozusagen aus sich selbst herauszulösen (MAMMI, 2010:70)¹⁰¹.

Para Mammi, a obra gráfica de Wilys de Castro e de Amilcar de Castro parece estar no centro desse debate: “Os dois são neoconcretistas e dos mais brilhantes designers que surgiram nessa terra” (MAMMI, 2010:70).

Für beide sind Grafik oder Design nicht etwa nebenbeschäftigungen. Vielmehr sind sie von der zeitgenössischen Kunst durchdrungen und stellen ein wichtiges Ergebnis derselben dar. Bei beiden Künstlern ist das Design ein Labor, in dem Fragen getestet werden, die auch für die künstlerische Arbeit zentral sind: das Verhältnis von Entwurf und ausgeführtem Werk, von Zeichnung und Ding, von ästhetischer Erfahrung und Objekt (MAMMI, 2010:70)¹⁰².

Com a comparação desses dois artistas e sua obra, Mammi mostrou como eles conseguiram conciliar a função utilitária com a experiência artística de forma brilhante, sem perder a funcionalidade ou sem dar o status de obra de arte a esses trabalhos, mas mantendo a densidade e a abertura estética que parecia ameaçada pela recepção, cada vez mais rápida (MAMMI, 2010:76). E aqui pode ser visto que a polarização procurada pelos brasileiros, entre design e experiência artística, não é tão grande como discursou Gullar, mas, pelo contrário, ambas podem ser vistas na produção do mesmo artista.

¹⁰¹ As complexas relações introduzidas no neoconcretismo entre estrutura formal e experiência estética não é nova apenas dentro do cenário cultural brasileiro, mas na arte contemporânea em todo o mundo. Ela permite – ao menos em tese – apresentar de outro modo a questão do design. E, de fato, para que um objeto produzido em série possa produzir o tipo de experiência exigido pelo neoconcretismo – para que nele a sensação de massa, consistência e peso, para que a localização no espaço e a duração no tempo sejam levados em consideração – é necessário que todos estes fatores possam ser atribuídos às relações formais do objeto, independentemente da ocasião de sua realização ou exposição. É preciso, portanto, que seja criada uma composição gráfica capaz de desprender de si mesmos a matéria do objeto e o espaço no qual ele idealmente se mostra (Tradução: Sílvia Naurosky).

¹⁰² Para ambos, gráfico ou design não são ocupações secundárias. Ao contrário, eles são perpassados pela arte contemporânea e representam um resultado importante da mesma. Para os dois artistas, o design é um laboratório onde são testadas questões também fundamentais para o trabalho artístico como, por exemplo, a relação entre esboço e obra executada, entre desenho e coisa, entre experiência estética e objeto (Tradução: Sílvia Naurosky).

1.1.8. Guilherme Wisnik, a arquitetura e a renovação formal brasileira, sonho frustrado do *Gesamtkunstwerk*?

A contribuição¹⁰³ de Guilherme Wisnik¹⁰⁴ foi intitulada “Brasília: A cidade como escultura” (WISNIK, 2010: 77-83). Para ele, a arquitetura “assumiu o comando da renovação formal do Brasil” (WISNIK, 2010: 77) começando na década de 1940 e tendo como ápice a inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960. O estudioso, Mário Pedrosa, em 1953 já havia feito essa constatação, afirmando: No Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura”, pois os jovens arquitetos é que “foram os verdadeiros revolucionários (PEDROSA apud WISNIK, 2010:77)¹⁰⁵. Essa observação de Pedrosa revelou sua opinião de que a pintura da época, representada por Candido Portinari, Emiliano di Cavalcanti e Tarsila do Amaral com seu nacionalismo ideológico era algo “anacrônico”. Na opinião do crítico, de Oscar Niemeyer, de Affonso Eduardo Reidy e de muitos outros a arquitetura representava o novo, a protagonista das artes, acompanhando a modernidade personificada por Le Corbusier, formando a visibilidade de um Brasil cujas dimensões geográficas e físicas eram naquele momento ampliadas, tomando “as dimensões do mundo moderno” (WISNIK, 2010:77).

Wisnik traçou a ascensão da arquitetura brasileira, que se tornou um sucesso internacional fulminante a partir da criação do pavilhão brasileiro na exposição mundial em New York entre 1938/1939, seguida pela exposição *Brazil Builds* em 1943 no MoMA. Isto ocorreu pouco depois do Complexo de Pampulha ter sido inaugurado em Minas Gerais. O reconhecimento internacional é mostrado também na aclamação do fundador e secretário dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, Sigfried Giedion¹⁰⁶: “como marco do aparecimento de novos núcleos irradiadores em escala mundial, responsáveis por embaralhar a divisão tradicional entre centro e periferia” (GIEDION 1956 apud WISNIK, 2010:77).

¹⁰³ Agradeço a ele por ter me dado a versão original em português, usada aqui.

¹⁰⁴ Formado em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP, 1998), mestre em História Social (FFLCH-USP, 2004), com a dissertação *Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*, é doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com a tese *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Desde 2014, leciona na FAU-USP. Vice-diretor, desde abril de 2014, do Centro Universitário Maria Antonia, atua em programas de Cultura e Extensão Universitárias, nas áreas de cultura, arquitetura, urbanismo, design e artes visuais. É curador de várias exposições de artes plásticas, arquitetura e urbanismo, áreas sobre as quais tem escrito para diversas publicações no Brasil e no exterior. Entre seus livros se destacam: *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), Caetano Veloso (Publifolha, 2005), *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), organizador de Coletivo Arquitetura Paulista Contemporânea (Cosac Naify, 2006), e *Paulo Mendes da Rocha* (Azougue, 2012)

¹⁰⁵ PEDROSA, Mario (1953) *A arquitetura moderna no Brasil*. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, 1981, p. 258.

¹⁰⁶ GIEDION, Siegfried.(1956). *O Brasil e a arquitetura contemporânea*.

Wisnik chamou a atenção para o fato que a cidade de Brasília “aparece como o ponto fulcral da *gesamtkunstwerk* moderna, a “obra de arte total” das vanguardas alemãs, lida por Mário Pedrosa como “síntese” ou “integração” das artes: uma comunhão entre as diversas esferas artísticas sob a égide do urbanismo” (WISNIK, 2010: 78).

Brasília foi, assim, aclamada por vários críticos estrangeiros que participaram do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (AICA) de 1959. O ministro de Assuntos Culturais da França, em discurso proferido em 25 de agosto 1959, proclamou: “A capital da esperança” (WISNIK, 2010:78). Giulio Carlo Argan, que presidiu a maior parte das plenárias, declarou:

Esse congresso será sem dúvida uma das experiências mais importantes da nossa vida de críticos de arte, pois que vamos testemunhar a execução de uma grande obra no continente de maiores possibilidades para o futuro, obra essa que se realiza com energia incomparável e num ambiente de maior vitalidade (ARGAN apud WISNIK, 2010:78).

Wisnik questionou se a visão de Mário Pedrosa sobre Brasília como “síntese das artes” foi algo que realmente se concretizou. Como pode ser visto, a construção de Brasília se deu em um momento de efervescência cultural e de ideologias tanto na arquitetura, nas artes plásticas, na poesia, como no design, que pregavam uma ideia abrangente, pela qual diversas formas artísticas se entrelaçavam e se completavam. Na época, essa visão era reforçada por outros teóricos importantes, tais como Max Bense.

Pois Brasília, segundo Bense, ‘é a primeira expressão visível de um cartesianismo na forma do design’. Isto é, a materialização de ‘um design total análogo à ideia de uma obra de arte total, um enorme reservatório, tanto da inteligência técnica quanto da artística, e representação não casual, mas necessária dessas forças sintéticas num espaço prospectivo da civilização.’ (BENSE, 2009:32 apud WISNIK, 2010:79).

Apesar de ser uma visão compartilhada por nomes tão significativos, ligados à história da arte brasileira, Wisnik crê que esse diálogo entre as diferentes formas artísticas nunca se deu completamente, ficando restrito a casos individuais de trabalhos conjuntos entre artistas construtivos e arquitetos, ou desses com artistas figurativos. Mais do que isso, Wisnik chegou a sentenciar: “o sonho de ‘síntese das artes’, no bojo de uma estética construtiva no Brasil, na prática, não passou de uma quimera” (WISNIK, 2010:80).

Um dos motivos encontrados pelo autor para esse afastamento foi a discussão entre Lucio Costa, Niemeyer e Max Bill que acabou pondo artistas e arquitetos em blocos opostos. Outra divergência foram as concepções de arquitetura herdadas pelos arquitetos brasileiros, a *Synthèse des arts*, de Le Corbusier de um lado, e a *gesamtkunstwerk*

bauhausiana dos artistas concretos, herdadas de Walter Gropius por outro (WISNIK, 2010:80).

1.2. Textos de época reproduzidos no catálogo

1.2.1. Textos de artistas e críticos brasileiros

Os textos de época, escolhidos e traduzidos para o alemão, são textos exemplares do neoconcretismo, publicados no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, tais como “Teoria do Não-Objeto” (19.12.1959) e “Diálogo sobre o não objeto” (26.3.1960), de Ferreira Gullar; “Paulistas e Cariocas” (22.3.1957), de Mário Pedrosa; “Ballet experiência visual” (22.3.1959), de Lygia Pape ; “Duas Formas no tempo” (22.3.1959), de Reynaldo Jardim; “Côr, tempo e estrutura” (21.11.1960), de Hélio Oiticica, e também excertos do diário do artista: “Corpos da cor” (25.10.1960), “Fim do quadro” (16.02.1961) e “Núcleos” (7.08.1961); de Lygia Clark: “Bichos” (1960) e “Caminhando ” (1963). E uma peculiaridade, talvez relacionada com o foco que se deu à Brasília na exposição: a inclusão de um texto que Clark escreveu sobre arquitetura (27.1.1957); as cartas de recomendação (1956) dos arquitetos Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Henrique Mindlin e Jorge Machado Correia para os projetos de arquitetura elaborados pela artista; e a presença na mostra de uma maquete que ela realizou em 1960. (imagem 40)

No começo do catálogo, há os manifestos *Ruptura* (1952) e *Neoconcreto* (1959). Na parte dedicada aos textos dos artistas, há o *Metaesquemas*, de Hélio Oiticica, que foi escrito em 1959, mas que só teve sua primeira impressão em 1972, no catálogo da exposição sobre o artista, *Metaesquemas 57/58*, na Galeria Ralph Camargo, São Paulo. O texto começa com uma afirmação surpreendente de Oiticica: “Não há nenhuma razão de se levar a sério minha obra de antes de 1959”, remetendo à ruptura neoconcreta, a qual se referiu ao longo do escrito, ressaltando o caráter de esvaziamento da representação e fazendo referência ao texto “Paulistas e Cariocas”, de Mário Pedrosa, sem deixar de apresentar os guaches sobre cartão, realizados pelo artista entre 1956 e 1958.

Nesses trabalhos, Oiticica investigou as possibilidades das formas no espaço e tempo, e as possibilidades da herança de Mondrian, renunciando, assim, o desenvolvimento que ocorreria em sua obra rumo à dissolução das categorias até então estabelecidas, como pintura e escultura:

Metaesquema, diz Oiticica, é esquema (estrutura) e 'meta' (transcendência da visualização), indicando uma posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura (FAVARETO, 1992:51-52)¹⁰⁷.

Essa evolução, cor-forma-espaço-tempo, é o tema dos outros textos do artista e dos textos de Lygia Pape e Reynaldo Jardim, que foram escolhidos para fazer parte do catálogo da exposição *O Desejo da Forma* até chegar ao texto *Núcleos* de Hélio Oiticica (7 de agosto de 1961) Os *Núcleos* (imagem 33) são obras nas quais as cores realmente passaram a fazer parte do espaço real-tridimensional, através das placas de cores vibrantes, espalhadas pelo espaço expositivo que as abriga, convidando os “participadores” a andar entre elas. Também se pode mencionar o *Ballet Neoconcreto*, (imagem 24) de Pape e Jardim, em que há uma dança entre formas, cores, luzes, tons e atores interagindo com o palco.

Os textos de Lygia Clark, fora os que tratam de arquitetura, têm como tema as obras em que a artista insere a participação real do espectador, rompendo, assim, com a antiga categoria artística, da escultura. Nos *Bichos*, não há mais base, transformando-se, como o nome sugere, em criaturas vivas, animadas pelas suas possibilidades de articulação, dadas pelas dobradiças e pela ação dos espectadores que manipulam a obra e interagem com ela, tornando-a, assim, completa. O texto seguinte trata da obra *Caminhando* (1963) (imagem 10), na qual o espectador é convidado a cortar uma *Fita de Moebius*, princípio matemático que rege a obra de Max Bill, *Unidade Tripartida*. Esta estrutura permite a interação de quem a ativa com as limitações da matéria, de modo que chega um momento em que o papel está tão fino que não é mais possível continuar cortando, exigindo decisões que só existem pela atividade e interação com o sujeito que realiza o movimento. Mesmo as obras de arquitetura elaboradas por Clark são estruturas manipuláveis com paredes móveis que podem ser modificadas de acordo com os desejos e necessidades do habitante.

Por fim, o texto de Mário Pedrosa de 1957, “Paulistas e cariocas”¹⁰⁸, trata das diferenças de criar e teorizar a arte concreta em São Paulo e no Rio de Janeiro. Esse texto, apesar de o autor ver ambos como “boa parte das esperanças brasileiras no futuro de suas artes visuais” (PEDROSA 1957 in AMARAL 1977:138) e tratar os dois grupos como uma unidade, foi usado como base para justificar o rompimento dos cariocas com os paulistas em 1959.

¹⁰⁷ Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/35.pdf> (Visitado em: 12.11.2015).

¹⁰⁸ Grifo meu. Pois o uso que foi feito dele, pela maioria dos brasileiros, só mostra os antagonismos artísticos entre cariocas e paulistas, mas na análise de Pedrosa o “e” indica soma, como se vê pela sua conclusão.

1.2.2. Arte ocidental no Brasil

Esse item é composto pela análise do artigo “Calder, escultor de cata-ventos”¹⁰⁹, que foi publicado no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, nos dias 10 e 17 de dezembro de 1944 que foi parcialmente traduzido (trechos que vão da página 57 a 66) e reproduzido no catálogo *O Desejo da Forma*. Mário Pedrosa escreveu sobre o artista americano Alexander Calder. Este capítulo também é composto de trechos de cartas e documentos provenientes do arquivo da Fundação Max, Binia + Jakob Bill, de Zurique, escritos entre 1949 e 1954, relacionados à exposição de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo e à participação dele no Júri da II Bienal.

O texto sobre o Calder já antecipava várias questões que vão ser desenvolvidas quinze anos depois pelos neoconcretistas. Usando praticamente o mesmo quadro de referências, Mondrian e Arp, além do próprio Calder, os artistas brasileiros vão também extrapolar os limites do campo tradicional da escultura para uma forma lúdica que pede a participação do espectador, questionando, assim, a condição de “obra de arte” da escultura e o movimento real no espaço, tornando a obra um microcosmo de arte e vida.

Calder, desiludido com a escultura tradicional, passou a usar arame para criar suas criaturas circenses: “o arame é um material que por suas propriedades está nos limites extremos do campo específico da escultura (PEDROSA, 2000:54). A utilização de arame confere à escultura uma característica linear atribuída tradicionalmente ao desenho, fazendo com que o artista absorva ritmo e que, mais tarde, introduza “o movimento real e não a sua representação” (PEDROSA, 2000:57). Já em 1929, Calder “recebeu o “choque” de Mondrian” (PEDROSA, 2000:57), que o fez repensar o espaço em suas obras.

aquela calma espacial, aquele purismo severo que era o ateliê do artista holandês, reprodução exata de sua própria pintura, um mundo novo se revelou à sua imaginação e lhe abriu a cortina para os horizontes ideais que procurava sem saber. O mundo da pura forma abstrata. [...] Sua obra pode então se dividir em pré – e pós – Mondrian (PEDROSA, 2000:57).

Com a influência da obra do artista catalão Juan Miró, Calder inclui a forma orgânica e o humor à sua obra. Com seus *móviles*, (imagem 22) Calder acrescenta ao movimento de sua obra o ritmo do “elemento musical – uma sucessão no espaço e no tempo” (PEDROSA, 2000:62). Isso vai ser importante na reflexão que Hélio Oiticica fez com sua obra sobre a nova relação entre espaço e tempo.

Para Pedrosa, a obra de Calder “É uma arte, [...] que está a serviço ativo da imaginação” (PEDROSA, 2000:62). Esse dado iria aproximar a obra da vida e do espectador:

¹⁰⁹ Esse artigo foi incluído na Coletânea de artigos de Mario Pedrosa, *Modernidade cá e lá* (2000), de onde provém os trechos aqui citados; e em SARAIVA, Roberta (org.). (2006). *Calder no Brasil*.

Diferente dos outros objetos artísticos, os de Calder não sofrem desse não-me-toque que caracteriza àqueles. Na sua exposição no Museu de Arte Moderna em Nova York, a gente se espantava de ver a falta de respeito, a falta de tabu que ali reinava, pois qualquer um podia chegar e tocá-los, mexer, bulir e até empurrá-los com o pé. Sobretudo os grandes móveis a movimento livre (PEDROSA, 2000:62; 64).

Pedrosa atribuiu à obra de Calder uma característica de “presságios de coisas ainda por existir” (PEDROSA, 2000:65), seguindo o mesmo fio de pensamento de quando o crítico define o neoconcretismo como a “Pré-história da arte brasileira”, bem como, antecipando apropriações de materiais e desenvolvimento que os neoconcretistas realizariam em sua obra, quando afirmou:

É uma obra democrática porque pode ser feita de qualquer troço, cabe em qualquer lugar, a serviço de qualquer condição, nobre, rara ou usual e serve para revitalizar a alegria e o senso de harmonia, ora embotado, dos homens. Tende a transformar a vida de todos os dias e o ambiente, informe e feio, grosseiro e triste, em que vegetam as massas populares [...] Não era em vão que Arp proclamava, já há quase trinta anos, para a arte abstrata – arte concreta, como ele preferia chamá-la – a ambição de transformar o mundo (PEDROSA, 2000:65).

Pedrosa terminou atribuindo a Calder o que muitos anos depois os artistas neoconcretos vão propor com suas obras: “Se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária, e a prática cotidiana de viver – esse artista é Alexander Calder” (PEDROSA, 2000:66).

1.3. Recepção da arte brasileira na Europa Ocidental

1.3.1. Sobre a arquitetura brasileira

Aqui é tratada a recepção da arquitetura brasileira pelos arquitetos estrangeiros Max Bill, Walter Gropius e Ernesto Rogers. A polêmica entre o suíço Max Bill e os arquitetos brasileiros será discutida mais detalhadamente na parte de Max Bill no Brasil.

Não foi apenas Max Bill que teve problemas ideológicos e plásticos com a arquitetura brasileira. O famoso arquiteto alemão Walter Gropius¹¹⁰ a elogiou, mas também criticou a arquitetura brasileira, apesar de achar que nem todas as críticas feitas por Max Bill eram pertinentes. Gropius criticou o fato de não haver planejamento urbanístico no Brasil, fazendo com que as construções dependam da vontade política do governo. Normalmente, portanto, não há tempo hábil para que os arquitetos possam realizar os seus planos arquitetônicos.

¹¹⁰ Fundador da Bauhaus, tido junto com Le Corbusier und Mies van der Rohe, como fundadores da arquitetura moderna.

Surgem, pois, problemas decorrentes da dependência política da arquitetura. Frequentemente, como no caso de Niemeyer, os edifícios são sempre “interessantes e inovadores, mas como aparentemente ele não se interessa muito por detalhes, muitas vezes as edificações não são de boa qualidade” (GROPIUS apud KUDIENKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:197-198).

Sobre a casa de Niemeyer em Canoas (imagem 41), Gropius relativizou as críticas de Max Bill, dizendo que “só se pode entender Niemeyer quando se conhece o Rio. Lá se pode sem ser castigado, fazer as coisas mais malucas. Tudo floresce e cresce, todos parecem viver de brisa e ninguém apresenta jamais a conta” (GROPIUS apud KUDIENKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:197).

Com respeito à Pampulha, (imagem 42) duramente criticada por Max Bill, Gropius a chamou de “A ave do paraíso brasileira”¹¹¹ (GROPIUS apud KUDIENKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:197) e completou dizendo que, no Brasil, devido ao clima, os erros não são fatais e que não se pode medi-los com os parâmetros suíços. Entretanto, apesar das críticas, Gropius defendeu a arquitetura brasileira:

Alles in allem kann man, glaube ich, wirklich betonen, dass die Brasilianer eine eigenständige moderne Architektursprache entwickelt haben und dass sie über eine große Anzahl wirklich begabter Architekten verfügen, die die Sache voranbringen. Ich glaube, dass das nicht nur eine vorübergehende Mode ist, sondern eine kraftvolle Bewegung (GROPIUS apud KUDIENKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:198)¹¹².

O arquiteto japonês Hiroshi Ohye visitou a Bienal e publicou suas impressões na Revista *The Architectural Review*. Ele achou que os edifícios modernos que viu em São Paulo eram “fantásticos demais, concebidos para serem fotogênicos e que, devido a essa preocupação com a aparência, questões técnicas, como a qualidade e as instalações, de água, energia elétrica e ar condicionado foram relegadas a segundo plano e mal executadas” (OHEYE apud KUDIENKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:198).

O principal erro visto pelo arquiteto japonês na arquitetura brasileira foi o “excesso”, mas ao mesmo tempo teria sido essa liberdade de criação a contribuição brasileira para a arquitetura moderna (OHEYE apud KUDIENKA; LAMMERT; OSORIO 2010:198).

Die Bedingungen in Brasilien machen es dem Architekten leicht und ermutigen ihn nicht zur Zurückhaltung oder zu einer genauen Analyse der Bauprobleme, so

¹¹¹ “der Paradiesvogel von Brasilien”.

¹¹² Em suma, pode-se, penso eu, realmente enfatizar que os brasileiros têm desenvolvido uma autônoma linguagem arquitetônica moderna e que têm um grande número de arquitetos talentosos que avançam a causa. Eu acredito que esta não é apenas uma moda passageira, mas um poderoso movimento (tradução: Silvia Naurosky).

dass man das Gefühl hat, der Imagination werde zu viel Freiheit eingeräumt. Doch genau dies ist auch der Grund, warum die brasilianischen Architekten etwas wunderbar Imaginatives zur Moderne beizusteuern vermochten. (OHYE apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:198)¹¹³.

O arquiteto italiano Ernesto Rogers também escreveu, em outubro de 1954, para revista *The Architectural Review*. Nesse artigo Rogers afirmou que Max Bill

[...] war nicht imstande, die Bedeutung einer Kunst zu würdigen, die sich so sehr von seiner eigenen unterscheidet, selbst in jenen Fällen nicht, in denen diese fremde Kunst vollkommen unabhängig und schlüssig ist und Werke von unzweifelhaftem Wert hervorgebracht hat (ROGERS apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO 2010:198)¹¹⁴.

Em outras palavras, Rogers concordou com Gropius de que não é possível julgar a arquitetura brasileira pelos parâmetros suíços. As obras de Niemeyer possuem uma “poesia própria que provém da verdadeira inspiração e se aproxima da unidade de uma obra orgânica” (ROGERS apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:199).

Wenn wir von unseren Vorurteilen absehen und Niemeyer im Kontext seiner Zeit und seines Ortes betrachten, wird eine andere, objektive Bewertung möglich, und auch wenn dies nichts an seinen Mängeln ändert, lassen sich seine Verdienste so würdigen. Der entscheidende Wert seines Werks besteht darin, das er eine Reihe der typischen Werte seines Landes erkannt hat, und diese lassen sich in Analogie zu seiner Physiografie ableiten; der Kreislauf von Ursachen und Wirkung schließt sich im Ausdruck eines Stils, bei dem der spezifische Inhalt zu seiner unmissverständlichen materiellen Identifizierung neigt (ROGERS apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO 2010:199)¹¹⁵.

1.3.2. Exposições no Brasil e na Suíça

Esta parte inspirou o capítulo do presente trabalho, que reuniu artigos de jornais alemães e brasileiros que cobriram a exposição *Artistas brasileiros* em várias cidades pelas quais a mostra transitou. No catálogo da exposição *Desejos da Forma*, foram reunidos trechos de artigos escritos por ocasião da mostra *Artistas brasileiros* na cidade de Leverkusen, em 1959. A tônica dos artigos foi a falta de uma “característica nacional” (TWAITES, 1959) e a predominância de artistas geométricos. Dois autores, Werner Tamms

¹¹³ As condições no Brasil facilitam para o arquiteto e não o incentivam ao recolhimento ou a uma análise exata dos problemas de construção, de modo que se tem a sensação que seria concedida à imaginação liberdade demais. Mas, também é exatamente esta a razão porque os arquitetos brasileiros foram capazes de contribuir com algo maravilhosamente imaginativo à Modernidade (tradução: Silvia Naurosky).

¹¹⁴ não estava em condições de apreciar uma arte, que se diferencia tanto da sua, nem mesmo nos casos, nos quais essa arte estrangeira é totalmente independente e concludente e as obras se destacam com um valor indubitável (tradução: Silvia Naurosky).

¹¹⁵ Quando nós deixamos de lado nossos preconceitos e observamos Niemeyer no contexto de seu tempo e lugar, é possível uma outra avaliação objetiva, e mesmo quando essa não muda em relação a seus defeitos, será possível assim apreciar o seu mérito. O valor crucial da sua obra consiste no fato de ele ter reconhecido uma série de valores típicos de seu país e os usou para uma analogia de sua fisiografia; a corrente de causa e efeito se encerra na expressão de um estilo, no qual o conteúdo específico tende a uma identificação material inequívoca (tradução: Silvia Naurosky).

e Irmela Thomas, descobriram a transformação que os artistas brasileiros realizaram em suas obras. A outra exposição enfocada, a qual também será dedicada parte desse trabalho, foi *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, destacando principalmente a expansão da definição de “concreto” que Max Bill criou para essa mostra.

1.4. Conversas dos curadores com artistas participantes da exposição

A seleção de depoimentos de artistas para a formação da exposição *O Desejo da Forma* começou com Luis Camillo Osorio entrevistando Ferreira Gullar, em junho de 2010; Robert Kudielka e Angela Lammert entrevistaram o artista Almir Mavignier, em Hamburgo, 23.04.2010; Eugen Gomringer, em Rehau 26.04.2010; e Carla Guagliardi em Berlim, 10.07.2010.

1.4.1. Ferreira Gullar

Ferreira Gullar em entrevista não concordou com a tese defendida por Luis Camillo Osorio acerca da importância de Calder para os neoconcretistas, assim como não viu influência do neoconcretismo sobre os artistas contemporâneos. Para ele, o neoconcretismo antecipou muitos dos problemas com os quais hoje a arte contemporânea se confronta e para a qual dá respostas próprias.

Gullar enfatizou a sua opinião de ver o neoconcretismo como uma rejeição dialética do concretismo: colocando a sensibilidade corporal no lugar da pura percepção visual, para ele, é essa mudança de direção que deu a sua originalidade e que o levou à negação das linguagens visuais, tal como hoje a arte contemporânea faz.

Gullar respondeu também que o neoconcretismo nunca tinha se posicionado em relação à política e que seu engajamento pessoal se deu depois que ele já havia se despedido desse movimento.

1.4.2. Almir Mavignier

Kudielka e Lammert começaram perguntando sobre a exposição *Novas tendências*, que Mavignier organizou em 1961, em Zagreb. Para ele, ela definia sua concepção sobre arte concreta, que abrangia os artistas do grupo Zero, do qual fazia parte, e outros artistas que depois foram reunidos sob o termo *Op-Art*. Além de quadros, havia obras que não se enquadravam nas definições de escultura, e que possuíam mais um caráter de objeto. Devido a isso, ele dispôs a exposição a partir do ponto de vista da pintura, para a transformação em objeto.

A grande surpresa dessa exposição foi o parentesco das experimentações dos artistas de diferentes países, apesar de eles não se conhecerem nem sequer terem ouvido falar uns dos outros. Em Zagreb, eles tiveram, pela primeira vez, a consciência de que havia um movimento internacional de uma concepção de arte que se ocupava da pesquisa do plano, da estrutura e do movimento dos objetos. Por motivos financeiros, não foi possível a participação de Lygia Clark e Helio Oiticica que ele gostaria de ter convidado. Max Bill não pode participar porque a exposição se tratava de jovens artistas desconhecidos.

Mavignier retornou à ampliação que Max Bill fez do conceito de arte concreta e da oposição que ele recebeu devido a isso. O artista se sente bastante ligado à arte concreta a qual teve “o privilégio” (MAVIGNIER apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO 2010:208) de conhecer bem cedo, já em 1952, em Zurique, aonde foi com o crítico Mário Pedrosa, a quem atribuiu importância no desenvolvimento de seu trabalho. E concordou com a afirmação de que já havia no Brasil uma história da arte concreta, anterior à exposição de Max Bill no MASP, em 1951, apesar de reforçar que, para ele, essa mostra foi uma grande revelação. Também destacou a importância do ateliê do Engenho de Dentro.

Para Mavignier (Mavignier apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO 2010:210), a arte concreta é uma arte não naturalista, que designa a concretização de uma ideia na tela, como Max Bill a compreendeu. Diferentes visões do conceito de arte concreta existiram em vários lugares. A diferença entre paulistas e cariocas ocorreu devido ao cenário de concorrência entre as duas cidades. O artista afirmou, ainda, ter um problema com Ferreira Gullar, que para ele, é um poeta que não entendeu direito o desenvolvimento nas artes plásticas. Mavignier ressaltou, por fim, que, para ele, o neoconcretismo é uma invenção carioca.

1.4.3. Eugen Gomringer

Kudielka e Lammert conversaram com Gomringer sobre o início comum da poesia concreta no Brasil e na Suíça e sobre o desenvolvimento que se deu em direções diferentes, a partir de 1955, quando Gomringer publicou *vom vers zur constellation*, na revista de Max Bill *Augenblick*, e em 1958, após Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari terem publicado o Manifesto *Plano Piloto para a Poesia Concreta* e em 1959 com o *Manifesto Neoconcreto* de Ferreira Gullar:

O desenvolvimento nos anos 50 foram no início paralelos. No Brasil, depois, se foi além da arte concreta estabelecida na Europa ocidental. Essas tendências

foram agregadas por Bill na sua exposição de arte concreta em 1960 em Zurique¹¹⁶ (GOMRINGER apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO 2010:212).

Outro aspecto que Gomringer ressaltou na diferença do movimento entre os dois países foi o fato de os suíços terem como mentor Max Bense que naquele momento se ocupava com a questão da “estrutura”, enquanto que os brasileiros, como Mondrian, aspiraram à arte adentrando a vida como um todo. Para Gomringer, “no Brasil se experimentou mais na literatura do que nas artes plásticas”¹¹⁷, essa afirmação é a meu ver apenas parcialmente aplicável, artistas como Sacilotto, deram subsídios às inovações feitas pelos artistas neoconcretos. Concorda-se com a parte referente a poesia concreta paulista, que como os artistas neoconcretos também superou os limites tradicionais da poesia, fazendo-a interdisciplinariamente e dando importância a participação ativa do expectador e solidificando assim o aspecto visual da poesia, propostos no começo do século XX, por poetas como Guillaume Apollinaire, em 1918, ou Ezra Pound (1885-1972) em obras como os *Cantos* (1925).

1.4.4. Carla Guagliardi

Para Guagliardi, a afirmação de Gullar de que os artistas contemporâneos não têm relação com o neoconcretismo pode ser entendida como polêmica:

Obwohl der Einfluss nicht immer konkret spürbar ist, lässt sich seine Existenz nicht vollkommen bestreiten. Unsere künstlerischen Positionen haben sich doch in diesem kulturellen Umfeld entwickelt und geformt. Die Künstler der konkreten und neokonkreten Richtung haben eine Identität moderner Kunst in Brasilien geschaffen, die unsere kulturelle Herkunft bestimmt hat. Die Geschichte der modernen Kunst in Brasilien beginnt ja schon mit dem *Antropofagismo* in den 1920er Jahren – aber davor gibt keine mit Europa vergleichbare Geschichte der Kunst¹¹⁸.

Guagliardi ressaltou a importância de recuperar os princípios da arte conceitual com os quais a geração anterior havia se ocupado e de retomar a relação de tempo e espaço na obra de arte. Para ela, a experiência de ter trabalhado em ateliês de experimentação dentro do hospital psiquiátrico Colonia Juliano Moreira também foi importante para o seu trabalho.

¹¹⁶ Die Entwicklungen in den 1950er Jahren waren zunächst Parallel. In Brasilien ging es dann jedoch über die Westeuropa etablierte konkrete Kunst hinaus. Diese Tendenzen nahm Bill in seine Ausstellung zur konkreten Kunst 1960 in Zürich auf.

¹¹⁷ In der Literatur wurde in Brasilien mehr versucht als in der bildenden Kunst.

¹¹⁸ Embora a influência nem sempre seja sentida concretamente, sua existência não pode ser completamente negada. Nossas posições artísticas foram desenvolvidas e formadas neste ambiente cultural. Os artistas de direção concreta e neoconcreta criaram uma identidade de arte moderna no Brasil que determinou nossas origens culturais. A história da arte moderna no Brasil já começa com o Antropofagismo na década de 1920 – mas antes disso não há história da arte comparável à Europa (tradução Silvia Naurosky).

Declarou ainda que, exposições como *O Desejo da forma* na Alemanha são importantes para quebrar os estereótipos da arte brasileira, com os quais nem todos os trabalhos de artistas brasileiros se identificam.

1.5. Discurso de abertura do ministro da Cultura, Bernd Neumann

Esse discurso foi proferido em 02 de setembro de 2010 por ocasião da abertura da exposição *O Desejo da Forma*. O então ministro da Cultura alemão Bernd Neumann, salientou:

Mit dieser Ausstellung wird einmal mehr auch in Deutschland daran erinnert, dass Brasilien in den 50er Jahren mit seinen großartigen künstlerischen, kinematographischen und architektonischen Leistungen weltweit zu einem Pionier einer Moderne wurde, die bis heute fortwirkt (NEUMANN, 2010)¹¹⁹.

Neumann destacou o Brasil como “Pioneiro de uma modernidade que até hoje persiste”« (NEUMANN, 2010) e que o seu mandato foi pontuado por cooperações com o governo brasileiro, para a divulgação da “fascinante cultura brasileira contemporânea” (NEUMANN, 2010). A primeira cooperação foi na Copa da Cultura (2006) que ele abriu com o então ministro da Cultura brasileiro, Gilberto Gil.

Segundo Neumann, o diálogo entre artistas atuais com artistas da década de 1950, nessa exposição, foi uma excelente forma de analisar o grande experimento da modernidade que é algo que até hoje nos ocupa, e pelo qual Brasília corresponde. Ele ressaltou que o uso do termo “experimento” foi consciente para acentuar o desafio que foi e é “eine solche planmäßig angelegt Stadt der Moderne mit Leben zu erfüllen” (NEUMANN, 2010).

Neumann destacou também a importância de uma exposição como essa estar sendo realizada no prédio da Akademie der Kunst, que é localizado no Hansaviertel, construído no mesmo período que Brasília. A arquitetura dos anos 1950 é um símbolo político contra a ditadura e a opressão, e um meio que contribui para as ideias de liberdade e direitos humanos, segundo ele.

O ministro alemão concluiu com a notícia de que o ministério financiará a reforma desse prédio da Academia. Afinal:

Die Geschichte der Akademie der Künste ist untrennbar mit Berlin verbunden und sie repräsentiert zugleich Kunst und Kultur für ganz Deutschland. [...] Die einstmals Westdeutsche Akademie der Künste mit dem Haus hier am Hanseatenweg in den 50er Jahren war ein Zeichen für die gesellschaftliche

¹¹⁹ Com essa exposição, somos lembrados mais uma vez, aqui na Alemanha, como o Brasil se tornou um pioneiro mundial da modernidade, com grandes contribuições nas áreas de artes plásticas, cinema e arquitetura, as quais persistem até hoje" Fonte: *Deutsche Welle*. Disponível em: <http://www.dw.de/dw/article/0,,5972141,00.html> (Visitado em: 20.10.2013).

Relevanz und den demokratischen Anspruch der Kunst, auch ein Verlangen nach Form (NEUMANN, 2010)¹²⁰.

O fato de o ministro da Cultura alemão ser um dos oradores da abertura da exposição já demonstra o forte caráter representativo que essa exposição teve no relacionamento entre Brasil e Alemanha. Na abertura da exposição, também estava presente o embaixador do Brasil, na época, Everton Vieira Vargas. Aqui pode-se notar a importância política dada a essa forma artística, algo que pode ser visto como parte do *Projeto Construtivo Brasileiro*.

Ich sehe darüber hinaus in der Ausstellung einen weiteren wichtigen Baustein in den engen Kulturbeziehungen zwischen Deutschland und Brasilien, die sich in den letzten Jahren so hervorragend entwickelt haben (NEUMANN, 2010)¹²¹.

1.6. Recepção da exposição na imprensa

O jornal diário alemão *Tages Spiegel* publicou, no dia 05 de setembro de 2010, uma matéria assinada por Jens Hinrichsen intitulada “Kreis sucht Kubus – eine großartige Ausstellung brasilianischer Kunst in der Berliner Akademie der Künste”¹²². O autor começou o seu artigo como um conto de fada em que um quadrado procura a sua liberdade, fora dos limites de uma tela e afirmou que essa grandiosa exposição esclarece o quê, o como e o porquê dessa outra modernidade, que teve lugar no Brasil, da qual o neoconcretismo e a moderna arquitetura brasileira são exemplares.

Esclareceu ainda que o espectador se torna participante na medida em que “A geometria bate, rola e voa pelo espaço. Ou pelo menos vibra na folha”¹²³. Para ele, o objeto artístico se transformou numa criatura, que foge do tradicional, como se tivesse sido chamada à vida por um espírito da floresta. Esse animismo vai contra a concepção europeia, não sendo, portanto, insignificante o título da exposição ser traduzido errado¹²⁴. A análise de Hinrichsen mostrou como nesse caso não se trata apenas de uma dificuldade de tradução, mas sim de um embate de duas formas de ver o mundo.

¹²⁰ A história da Academia de Artes é intimamente ligada à Berlin e ela representa ao mesmo tempo arte e cultura de toda a Alemanha. [...] A antiga Academia de Artes da Alemanha Ocidental com a sede aqui na Hanseatenweg, era nos anos 1950 um símbolo para a importância social e ambição democrática da arte, aqui também se vê um desejo da forma.

¹²¹ “Eu vejo essa exposição como uma pedra importante no estreito relacionamento cultural entre Alemanha e Brasil, que se desenvolveu de forma excepcional nos últimos anos”.

¹²² Circulo procura o cubo – uma excelente exposição de arte brasileira na Academia de Artes de Berlim disponível em: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kreis-sucht-kubus/1919352.html> (Visitado em: 27.09.2012).

¹²³ Die Geometrie klappt, rollt und fliegt in den Raum. Mindestens vibriert sie auf dem Blatt.

¹²⁴ Und wie von Urwaldgeistern belebt, mutiert das künstlerische Objekt zum Subjekt, zum Wesen, das aus der Reihe tanzt. [...] Dieser “Animismus” steht quer zur europäischen Auffassung. Wohl kein Zufall, dass der Ausstellungstitel “O Desejo da Forma” falsch übersetzt wurde.

Das Herzstück der Ausstellung bilden Exponate zu Brasília. [...] Die Kunststadt im Urwald aber wurde zum Fanal. Vom staatlich geförderten Konkretismus spaltete sich der Neokonkretismus ab. Die Tage kalter Perfektion waren gezählt¹²⁵.

A inauguração de Brasília e a mudança política do começo dos anos 1960 trazem mudanças estruturais ao país, de maneira que o sonho de um Brasil de vanguarda vai dar lugar à realidade opressora da ditadura. Como será mostrado no próximo capítulo, diferente do que afirmou Hinrichsen, o concretismo nunca foi, de fato, patrocinado pelo Estado, mas sim incentivado por uma parcela dos intelectuais e pela indústria emergente.

O autor citou em seguida a música da *bossa nova*, que também é um movimento musical da época e foi citado na exposição por meio da canção *Desafinado* (1958), de Antonio Carlos Jobim. Para ele, os quadros dessa vanguarda dos anos 1960 também estão “fora do tom” e fariam com que o concreto suíço Richard Paul Lohse saísse correndo: “os brasileiros amam precisamente o incompleto, o imperfeito, o tornado oblíquo, embaciado”¹²⁶.

O autor conclui afirmando que as obras dos artistas contemporâneos oferecem um contraste pelos materiais utilizados, mas que seguem oferecendo ao espectador o jogo com o espaço do neoconcretismo.

A análise, que se confronta com o desconhecido e procura entendê-lo, é boa, apesar de cair nos clichês de que tudo que vem do Brasil deve ter alguma ligação com a “selva”, que, para os alemães, faz parte do estereótipo do desconhecido. Deslocam-se, assim, os espíritos que animam as obras para esse cenário, retirando Brasília do cerrado para a floresta.

Apesar de não ser assinado, o mesmo Jens Hinrichsen parece ter escrito a resenha da exposição para a revista de arte *Monopol*¹²⁷, de cuja redação o autor faz parte. Ela segue a mesma linha da análise feita para o jornal *Tages Spiegel*, enfatizando a diferença entre o conhecido concretismo europeu e a sensação de algo estranho, bem como a participação de mulheres como figuras centrais do movimento brasileiro.

¹²⁵ “No coração da exposição está Brasília” [...] “A cidade artística/ artificial na selva se tornou um prenúncio. O concretismo estimulado pelo estado se separa como neoconcretismo. Os dias de fria perfeição estavam contados”.

¹²⁶ “Doch die Brasilianer liebten es eben, das Unvollkommene, Angeschrägte, Eingetrübte”.

¹²⁷ Disponível em: <http://www.monopol-magazin.de/geometrie-au%C3%9Fer-rand-und-band> (Visitado em: 27.09.2012)

A edição eletrônica de uma das maiores revistas alemãs, *Focus*¹²⁸, mostrou uma breve nota sobre a abertura da exposição no dia 03 de setembro de 2010. Ressaltou o caráter representativo da mostra e a participação do ministro da Cultura alemão, Bernd Neumann, cujo discurso saiu com o título: *Brasilien als Pionier der Moderne*, bem como a participação do embaixador do Brasil Everton Vieira Vargas e do presidente da Akademie der Künste Klaus Staech, que declarou:

Die Ausstellung verspricht nichts Geringeres als die Entdeckung einer ungemein lebendigen Kunstszene, deren besonderes Merkmal die Erfindung einer von Europa unabhängigen Moderne ist¹²⁹.

Sobre o título “Instalações feitas de ar e tempo”, a revista eletrônica *Kultuniversum*¹³⁰, de 22 de setembro de 2010, divulgou a exposição com um artigo assinado por Oliver Heiwagen, que elogiou tanto a mostra e como a habilidade de o Brasil “brincar” com o moderno há 50 anos. Ele ressaltou também o seu papel econômico como um dos países mais importantes integrante do BRICS e lamentou que a arte brasileira contemporânea seja tão pouco reconhecida, apesar da Bienal de São Paulo e do Museu do Rio de Janeiro, um dos mais importantes da cena artística latino-americana. Para ele, a arte neoconcreta surgiu depois que os brasileiros romperam com o rígido Canon da arte concreta de Max Bill e “fizeram com que a geometria dançasse” (HEIWAGEN, 2010), Destacou ainda a importância da construção de Brasília para a emancipação da forma, como um fenômeno que se deu no país inteiro. Heiwagen Terminou falando da obra de Carla Guagliardi, que o inspirou para o título: “Talvez o melhor signo dessa corrente artística: Ela é libertadora”¹³¹.

Esses artigos mostraram, por um lado, como os alemães vêem o Brasil e, por outro, como o Brasil quer se afirmar internacionalmente, além de descrever os apoios institucionais externos e como isso foi ligado ao momento econômico que o país estava passando em 2010.

¹²⁸Disponível em: http://www.focus.de/kultur/kunst/kunst-ausstellung-brasilien-als-pionier-der-moderne_aid_548295.html (Visitado em: 27.09.2012).

¹²⁹ A exposição promete, nada menos que o descobrimento de uma cena artística extremamente viva, da qual o que a caracteriza é a invenção de uma modernidade independente da europeia.

¹³⁰Disponível em: <http://www.kultiversum.de/Kunst-Themen/Neoconcretismo-Brasilien-Akademie-der-Kuenste-Installationen-aus-Luft-und-Zeit.html>MACROBUTTON HTMLDirect (Visitado em: 27.09.2012).

¹³¹ Vielleicht das schönste Signum dieser Kunstströmung: Sie kann loslassen.

1.7. As contribuições individuais desse catálogo, questões para o presente trabalho

Observando a diferença entre os textos críticos que compõem esse catálogo, foi interessante notar como os dois curadores principais Luis Camillo Osorio e Robert Kudielka se prenderam aos textos que os precederam e, com a sua argumentação, justificaram e construíram a necessidade e a relevância desta exposição. Já os outros autores estão ligados às suas pesquisas individuais.

A resposta, o questionamento ou o desenvolvimento dessas discussões são o ponto de partida do presente trabalho, abordando a relação interna da arte de tendências construtivas e concretas com o cenário artístico nacional e com a situação sócio-político-econômica na qual ela se desenvolveu e tomou importância nos últimos 65 anos, incluindo as relações com a Alemanha.

Luis Camillo Osorio se concentrou na questão de justificar o neoconcretismo como contribuição brasileira para a arte mundial. A partir disso, analisando o seu texto, tentando confrontá-lo com outros textos, procurou-se avaliar a veracidade dessa afirmação e o contexto histórico, artístico, cultural, sociopolítico que o tornaram possível.

O curador alemão Robert Kudielka se viu confrontado com visões fora do seu quadro de referências, como a rivalidade entre artistas e poetas de São Paulo e Rio de Janeiro que, ao mesmo tempo, criaram polaridades além das próprias obras, bem como mantiveram, através do debate acirrado e intenso, esses movimentos vivos e abertos para a própria capacidade de invenção e reinvenção. No texto de Kudielka, pode-se perceber uma típica reação de um alemão esclarecido frente à arte brasileira, por um lado, realizando uma profunda tentativa de compreensão e análise, mas, por outro, reproduzindo os clichês dos quais queria fugir. Percebe-se, portanto, que o clichê imposto pela difusão distorcida da cultura brasileira por décadas se mantém latente, até mesmo na análise de um estrangeiro com grande conhecimento do Brasil e da arte brasileira. A partir da análise de Kudielka, mostrou-se como muitos dos desentendimentos foram frutos da rivalidade histórica entre o Rio de Janeiro e São Paulo, bem como da disputa entre Ferreira Gullar, os irmãos Campos e Waldemar Cordeiro. Sinalando essa discussão e as suas repercussões. Outra questão importante levantada por Kudielka, foi perceber como os clichês sobre o Brasil, são não apenas pejorativos, mas também podem servir de inspiração e transformação como por exemplo, no caso da *Antropofagia* ou de várias obras de Hélio Oiticica, tais como, *Tropicália*.

Rodrigo Naves escreveu sobre a dificuldade de investigar a questão da forma e analisou diretamente as obras que contribuiriam no esclarecimento dessa questão, dando elementos para o questionamento e a significação das dificuldades dessa forma, que se transforma de desejada para desejante, o que criou uma particularidade na arte brasileira.

Foi interessante observar, através da perspectiva histórica oferecida por Naves, como a forma vem ocupando a história da arte brasileira e propiciando para esse trabalho dados que contribuíram para a perspectiva histórica que se enfatizou aqui, assim como Sonia Salzstein, que refletiu sobre as várias possibilidades que o termo “construtivo” adquiriu com a experiência neoconcreta, e a inserção, *a posteriori*, desse movimento, no legado histórico do movimento construtivista. Afinal:

Como se sabe, os termos construtivismo e construção tiveram, historicamente, o duplo sentido de gênese e fundação, e de apelo ao regresso a uma ordem anterior, mais perfeita e verdadeira; ora de um grau zero, ora de uma fadiga da história. Não por acaso, estão associados tanto a uma arte experimental e iconoclasta que invariavelmente fenecia ao se deixar hipostasiar em um “programa”, quanto a um classicismo que viu na inteligibilidade construtiva o caminho para o reatamento a uma tradição ameaçada pelo presente. A experiência neoconcreta abriu à arte uma outra via, longe desse dualismo (SALZSTEIN, 2011:113).

Angela Lammert seguiu sua pesquisa sobre as diferentes modernidades ao redor do globo. A revisão do conceito de modernidade foi efetuada nos últimos anos assim como as relações entre Brasil, Alemanha e Suíça no que diz respeito a esse processo, discutindo como os pontos de vista vêm sendo revisados e adaptados à luz das novas teorias surgidas com a globalização. A participação das outras modernidades vem sendo revista, não como uma mera imitação do primeiro mundo, mas como um questionamento da própria situação. No caso do Brasil, procurou-se discutir nesta pesquisa como essa alteridade pode contribuir para a arte contemporânea mundial.

O texto de Fr. Dr Lammert bem como as conversas que a autora teve com ela durante a preparação da exposição *O Desejo da Forma*, foram fundamentais para o rumo que este trabalho tomou. Como e por que, a partir do ponto de vista da Alemanha, analisar os rumos tomados pela arte brasileira concreta e neoconcreta e qual o significado econômico e social, além do artístico, que esse movimento proporcionou são os principais questionamentos desta pesquisa.

Mammi contribuiu com um texto que havia sido usado no catálogo para uma exposição de dois artistas/designers neoconcretos, Wilys de Castro e Amilcar de Castro, no Instituto de Arte Contemporânea em São Paulo. Analisando a obra dos dois, Mammi mostrou que foi possível conciliar nas obras duas linhas que são sempre colocadas, pela

maioria dos críticos, como paradoxas e opostas entre concretos e neoconcretos: manter a experiência estética e individual, apesar da reprodutividade e rapidez do uso. O texto de Mammi reforçou e deu subsídios para a discussão de que a diferença entre concretos e neoconcretos foi acima de tudo um *constructo*, como tem sido mostrado nesse trabalho.

Nos próximos capítulos, serão desenvolvidas as questões aqui mostradas. Através primeiro de uma retrospectiva histórica do concretismo e neoconcretismo, em que cenário esses movimentos se desenvolveram e o porquê se optou por esse movimento para desenvolver o cenário artístico nacional. Depois, será apresentada a construção política de um *Projeto Construtivo Brasileiro*, do qual a construção de *Brasília*, é um dado significativo. O trabalho seguirá com as relações entre Brasil e Alemanha no campo político, cultural e artístico. O importante papel dos críticos de arte e da imprensa ativa nos anos 60, que, como apontou Kudielka, foi crucial no desenvolvimento e divulgação desse movimento. Posteriormente, a pesquisa buscará mostrar as exposições internacionais e nacionais nos anos 1960 e 1970 e como, a partir da segunda metade dos anos 1990, houve a retomada desses movimentos nacional e internacionalmente como sintoma das relações e posicionamento do Brasil e da arte brasileira, em relação ao resto do mundo.

2. Por que arte e poesia concreta? – O desejo construtivo

2.1. O processo de construção das bases sócio-político-econômicas e artísticas do construtivismo brasileiro dos anos 1930 à década de 1950

Segundo o crítico de arte brasileiro Frederico Morais, houve no país, nas décadas de 1930/70, uma “vontade construtiva” (MORAIS, 1979:78) que tinha suas raízes nas próprias necessidades de construção e organização da sociedade brasileira, e que a levou desde muito cedo a absorver as ideias construtivistas:

Creio ser possível caracterizar nossa vontade construtiva como algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus. O fato de que não tínhamos um espaço próprio, codificado, onde nos mover e agir – ou melhor uma cultura definida, como a europeia – nos levou a assimilar, antes mesmo da França, por exemplo, o Purismo de Le Corbusier e Ozenfant, a didática da Bauhaus, o construtivismo, e o Suprematismo russos, o concretismo de Max Bill. Em uma sociedade como a nossa, onde tudo está por fazer, por construir, a arte, integrando um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental, adquire o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade (MORAIS, 1979: 78).

A opção dos brasileiros pelo concretismo não foi uma imitação, gratuita e atrasada, em relação aos movimentos europeus, mas uma consequência natural de uma série de fatores artísticos, históricos, socioeconômicos, políticos e culturais do país nos anos de 1950. Uma opção feita por intelectuais, críticos de arte, artistas e políticos que refletiu um processo de posicionamento do Brasil, internamente e em relação a outros países. A tradição construtivista trazia, desde os seus primórdios na década de 1920 na Europa, uma proposta da “arte como instrumento de construção da sociedade” (BRITO, 1999:8):

mais do que qualquer outra tendência, (a tendência construtiva) se caracterizou por suas relações diretas com a política cultural dos Estados, com a disponibilidade do sistema em admiti-la como agente de transformação estética do ambiente (BRITO 1999:17).

Nesse sentido, no Brasil dos anos de 1950, o construtivismo parecia o movimento perfeito à medida que a arte construía sua autonomia para além da “simples propaganda ideológica” (BRITO, 1999:12) de programas partidários, que apoiavam uma arte presa ao esquema tradicional de representação, tal como aconteceu com a arte russa pós-revolução. No Brasil, essa forma artística, contribuiu em grande medida para uma “busca de identidade nacional, voltados para o projeto da *brasilidade*” (BRITO, 1999:13). Essa instrumentalização da arte feita pelo governo de Getúlio Vargas, atingiu inclusive grandes artistas como Candido Portinari (1903-1962) e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976).

Para maior compreensão do papel da contribuição da arte de tendência construtivista para a construção da sociedade brasileira, em seu desejo de modernização, este capítulo se propõe a traçar uma retrospectiva histórica das políticas culturais brasileiras, entre o início a década de 1930 e 2010, que envolveu fatos, pessoas e acontecimentos culturais e políticos com o objetivo de mostrar a colaboração para que existissem condições necessárias ao concretismo de 1950 se desenvolver e se desdobrar como neoconcretismo.

A arte de tendência construtiva, entre todos os movimentos modernos, tinha suas características baseadas na evolução da linguagem artística, na racionalidade, no desenvolvimento formal e numa visão progressiva, em que a arte se realizava dentro da e para a sociedade. Devido a esses fatores parecia o movimento ideal para o desenvolvimento da arte e sociedade brasileiras, que visavam o progresso e a construção de uma sociedade tecnológica.

Na verdade, desde a década de 1920, já havia em São Paulo o desejo de superação do atraso histórico e de inserção da cidade no cenário das artes mundiais. Não por acaso, o evento ocorrido no Theatro Municipal de São Paulo, de 11 a 18 de fevereiro 1922, foi chamado Semana de Arte Moderna, uma vez que a cidade vivia um esforço de modernização, crescimento urbano e industrial, como mostra a historiadora de arte e curadora Maria Alice Milliet em seu livro *Tarsila, os melhores anos* :

Na São Paulo dos anos de 1920, a modernização era a regra, e a tradição, algo a ser construído junto com o novo.

Não se pode entender o modernismo no Brasil sem tomar a capital paulista como cenário privilegiado. Desde a virada do século, a cidade vinha em ritmo crescente de industrialização.

A primeira geração modernista queria superar o atraso frente ao experimentalismo das vanguardas europeias, ousar formas novas, mas com caráter próprio. Para além da renovação das artes, almejava inserir a cultura brasileira na moderna ordem mundial (MILLIET, 2011:21).

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade (1890-1954) em 1924, já defendia a conexão da poesia brasileira em uma relação de igualdade com a do exterior: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (ANDRADE, 1924)¹³². Essa importante etapa do modernismo brasileiro, no entanto, se esgotou devido ao declínio da classe aristocrática paulista que organizou e patrocinou a Semana de Arte Moderna. Esse fato ocorreu devido

¹³² O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* foi publicado pela primeira vez no jornal *Correio da Manhã* em 18 de março de 1924.

ao impacto da crise econômica, causada pela quebra da Bolsa de Nova York em 1929 e, como consequência, à falência da economia cafeeira¹³³.

Em 1929, a euforia causada pelos escritos modernistas como o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*¹³⁴, de caráter inovador e modernizador, se esgotou e vários movimentos de caráter nacionalista, mais conservadores, tomaram o seu lugar. Para compreender a opção dos artistas e intelectuais brasileiros da década de 1950 pelo concretismo, é preciso recuar ao começo da década de 1930, quando, depois da Revolução de 1930¹³⁵, o presidente Getúlio Vargas¹³⁶ subiu ao poder e o Estado passou a intervir não apenas no domínio econômico e político, mas também no cultural.

O início do governo de Vargas tinha como objetivo estabelecer o Brasil, política e economicamente, como uma potência no mundo, e uma de suas armas nesse jogo era o fortalecimento da cultura brasileira no cenário internacional. Ele queria que o Brasil se tornasse cada vez mais “um parceiro econômico interessante e um possível aliado político das potências” (MOURA, 1991:23), como observou o analista da inserção internacional do Brasil, no período de 1930 a 1950, Gerson Moura (1939-1992). Segundo ele, essa ambição não era totalmente infundada, pois, durante a década de 1930, o Brasil ocupava uma posição de destaque no continente:

Politicamente a posição brasileira afetava a posição de vários outros países da América do Sul. Além disso, dentre os produtos de matérias-primas estratégicas, necessárias ao esforço de guerra americano, o Brasil se apresentava na linha de frente com a borracha, o manganês, o minério de ferro, os cristais de quartzo, as areias monazíticas, os óleos vegetais e as plantas medicinais, entre outros produtos. Considere ainda a posição geográfica do Norte/Nordeste do Brasil que assumiu importância crescente na conjuntura dos anos 30 (MOURA, 1991:29).

¹³³ A quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, afetou profundamente a economia brasileira da época, baseada na cultura e exportação de café, tendo os Estados Unidos como principal comprador.

¹³⁴ Escrito por Oswald de Andrade e publicado pela primeira vez na *Revista de Antropofagia* em 1928.

¹³⁵ A Revolução de 1930 foi um movimento armado liderado pelo civil Getúlio Vargas e pelo militar tenente-coronel Pedro Aurélio de Góis Monteiro, para derrubar o governo de Washington Luís e impedir a posse de Júlio Prestes, que havia sido eleito presidente da República, no ano anterior. Com a vitória do movimento, Getúlio Vargas assumiu o cargo de presidente provisório em 3 de novembro de 1930. Ver o dossiê sobre a Revolução de 1930 que mudou os rumos do Brasil. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/revolucao1930> (Visitado em: 25.10.2014)

¹³⁶ O presidente Getúlio Vargas (1882-1954) governou o Brasil em dois períodos: o chamado primeiro governo ou a “Era Vargas” durou de 1930 a 1945 e é dividido em três fases: entre 1930 e 1934, teve Vargas como chefe do “governo provisório”; já em 1934, Vargas assume a presidência da República em um governo constitucional; e em 1937, após um golpe de Estado, Vargas se torna chefe do Estado Novo: caracterizado pela centralização do poder, pelo nacionalismo, pelo anticomunismo e pelo autoritarismo. Em 1951, em um segundo período, Vargas é eleito por voto direto e seu governo dura até 24 de agosto de 1954, quando ele comete suicídio.

Nesse contexto, um dos primeiros alunos da Escola Nacional de Belas Artes, e um dos mais famosos, foi Oscar Niemeyer (1907-2012)¹³⁷. A presença de um arquiteto, Lucio Costa, na direção da mais tradicional escola de arte do país, localizada na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, já demonstrava a grande dimensão dada à arquitetura para o processo de modernização do Brasil. Esses são indícios que mostram o papel da busca da integração das artes como uma das ferramentas para o país se inserir na modernidade internacional. A esse respeito, Otília Beatriz Fiori Arantes resumiu a atuação de Lucio Costa para a arquitetura moderna brasileira:

elaborou para ela um ‘esquema’ (como ele costumava dizer), ou um projeto muito claro, e mais, tomou todas as providências para que ela realizasse esse projeto (WISNIK, 2003:223).

Sobre o “Projeto” moderna arquitetura brasileira, Arantes afirma:

Trata-se evidentemente de uma arquitetura importada, mas que tem características locais, o que tem menos a ver com a incorporação de materiais e soluções técnicas ou estilísticas do passado, mas com o fato de trazer dentro de si a própria realidade brasileira, ou seja: o conteúdo dessa arquitetura é o próprio Brasil, é a sociedade brasileira com todos os seus contrastes, com todas as suas mazelas e contradições. Isso parece importante para compreender o seu caráter local: dar forma a uma realidade que é brasileira, ser a cristalização ou coagulação de um certo conteúdo social. E isso, paradoxalmente, vai se traduzir, justamente, numa preocupação com a técnica, no brilho das soluções técnicas, num certo viés, por assim dizer, estetizante, quando aparentemente deveria ser o contrário. Não é uma arquitetura precária, nem mesmo uma arquitetura com conteúdo social (ARANTES apud WISNIK, 2003:226).

Outro projeto que contribuiu para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, e para o concretismo brasileiro, foi a construção da “Casa Modernista”¹³⁸ (Imagem: 43 Casa Modernista) do arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972), em São Paulo, inaugurada em 26 de março de 1930, junto a uma grande exposição de arte moderna. Esse projeto, que integrou arquitetura, mobiliário e paisagismo, foi visitado durante o período da exposição de abertura, por 20.000 pessoas.

Warchavchik era russo de nascimento, mas, antes de emigrar para o Brasil, em 1923, teve contato com o trabalho do arquiteto alemão, Walter Gropius (1883-1969), um dos fundadores da Bauhaus, e do arquiteto suíço-francês, Le Corbusier (1887- 1965), um dos arquitetos mais importantes do século XX, por quem foi influenciado na forma racionalista e funcionalista de sua arquitetura, ditada pela praticidade e redução, sendo a forma subordinada à função. Outra influência na sua formação foi o importante

¹³⁷ Costa e Niemeyer vão idealizar Brasília, a nova capital construída no coração do país, em 1960, a cidade utópica planejada, que colocará o Brasil definitivamente como vanguarda na arquitetura mundial.

¹³⁸ Sobre Gregori Warchavchic e a Casa Modernista ver: (WARHAVCHIC/ MARTINS, 2006: 11-32; 165-168). Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto_ing&cd_verbete=4511 (Visitado em: 16.11.2013).

construtivismo russo. Como reconhecimento da importância da contribuição de Warchavchik para a arquitetura brasileira, ele foi convidado por Lucio Costa, em 1931, para integrar a equipe de professores da Escola Nacional de Belas Artes.

Em 1931, Lucio Costa e os pintores Anita Malfatti (1889-1964) e Candido Portinari (1903-1962), entre outros, organizaram o 38º *Salão Nacional*¹³⁹ ligado à Academia Imperial de Belas Artes. Esse evento foi chamado de *Salão Revolucionário* ou o *Salão do Século*, pois seus organizadores apresentaram a arte moderna, em um até então, reduto de arte acadêmica, em dimensão pública e expositiva. Embora essa disputa entre acadêmicos e modernos tenha causado a demissão de Lucio Costa da Escola Nacional de Belas Artes, sua atuação plantou sementes para a nova era que estava nascendo, conforme o depoimento de Lucio Costa a respeito do 38º Salão:

foi o canto do cisne de uma tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja – na nova tecnologia construtiva (COSTA, 1984)¹⁴⁰.

Em 1932, surgiram em São Paulo dois centros voltados para a propagação e exposição de arte moderna, o SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna – e o CAM – Clube dos Artistas Modernos. O SPAM¹⁴¹ foi fundado por Lasar Segall e estava diretamente ligado aos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Essa Sociedade realizou, entre abril e maio de 1933, a *1ª Exposição de Arte Moderna do SPAM*. Nessa exposição, foram exibidas, pela primeira vez ao grande público brasileiro, obras de grandes artistas modernos europeus que pertenciam a colecionadores paulistas. Muitos desses artistas eram partidários da abstração, como os cubistas André Lhote (1885-1962), Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927); um dos precursores do Surrealismo, Giorgio De Chirico; o orfista Robert Delaunay (1885-1941) e o fauvista Raoul Dufy (1887-1953); os pioneiros da escultura moderna Constantin Brancusi (1876-1957) e Jacques Lipchitz (1891-1973); e o arquiteto Le Corbusier (1887-1965). Nota-se que participaram dessa exposição uma constelação de artistas com propostas artísticas diversas, como afirmou Vernaschi:

O abstracionismo no Brasil, como, aliás, também na Europa e Estados Unidos, não conforma um ‘movimento’, antes se caracteriza como a expressão ou insatisfação de alguns artistas que se insurgem contra a forma representacional da arte (VERNASCHI, 2007:164).

¹³⁹ Para mais informações sobre o 38º Salão ver, disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/salaorev/index.html> (Visitado em: 13.08.2013).

¹⁴⁰ COSTA, Lucio. (1984a), "Prefácio". In: VIEIRA, Lucia Gouvêa, *Salão de 1931. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro, Funarte

¹⁴¹ Sobre o SPAM, ver também: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3772 (Visitado em: 01.06.2013).

Já o CAM¹⁴² era liderado pelo arquiteto e artista Flávio de Carvalho (1889-1973)¹⁴³, considerado por muitos como subversivo, devido às suas ações precursoras dos *happenings* no Brasil, tais como *Experiência número 2*, de 1931, na qual andou, contra o fluxo, de chapéu, em uma procissão de Corpus Christi. De suas intervenções artísticas, ainda se pode destacar a sua saia para homens, usada em praça pública e que também foi um grande escândalo naquela época.

Esse Clube “visava promover o intercâmbio entre as diversas artes, estimular debates, divulgar novas criações e defender os interesses da classe artística, organizou exposições que mostraram a sua vocação menos elitista”¹⁴⁴. Ademais, o CAM foi herança do ideal revolucionário e político de esquerda em crítica ao Estado e à Igreja brasileira. Entre as suas realizações, houve a exposição de cartazes russos, desenhos de crianças e de loucos, e gravuras da artista alemã Käthe Kollwitz (1867-1945), sobre a qual Mário Pedrosa (1900-1981) escreveu sua primeira crítica de arte. Essas exposições foram acompanhadas de conferências que causaram polêmica e discussão sobre arte, na imprensa paulista.

A vocação para a polêmica¹⁴⁵, observada nos concretistas e neoconcretistas, no entanto, não é um fenômeno novo na arte brasileira, como bem observou Santana a respeito do SPAM e do CAM:

Mas como São Paulo nutria a vocação para a tensão, não deixou de haver certo embate entre o SPAM e o CAM. O segundo, liderado pela polêmica e pela adesão às causas subversivas, acusava o primeiro de ser organizado no molde da aristocracia decadente dos anos 20, a mesma que fez a *Semana*. Ambos tiveram vida curta e morreram de acordo com a vocação de classe: O CAM foi fechado pela polícia, como o PC; e o SPAM faliu, como a aristocracia decadente (SANTANA, 2009: 37).

Esses anos iniciais da década de 1930 foram agitados não apenas culturalmente, mas também politicamente no Brasil. São Paulo respondeu à Revolução de 1930 com a Revolução Constitucionalista de 1932, que tinha a intenção de resgatar a autonomia administrativa desse Estado por meio de um movimento armado contra o governo provisório¹⁴⁶, e que fracassou devido ao fato de São Paulo estar isolado nessa luta. Esse

¹⁴² Sobre a exposição do CAM, ver também PAIVA, 2004:112.

¹⁴³ Sobre Flávio de Carvalho e sua obra ver: LEITE. (2008). *Flavio de Carvalho: O artista total*. Sobre as *Experiências*, ver: LEITE 2008:82-89

¹⁴⁴Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbet_e=3754&1st_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=10 (Visitado em: 01.06.2013).

¹⁴⁵ A vocação para a polêmica já havia estado presente antes entre os membros do modernismo e, como veremos a seguir, nas disputas contra a abstração e a posteriori entre os concretos e neoconcretos.

¹⁴⁶ Em fevereiro de 1932, rompendo com Vargas e seu governo, foi formada a Frente Única Paulista que defendia a reconstitucionalização e a autonomia administrativa para o Estado de São Paulo. Em 9 de julho de

isolamento demonstrou, nesse momento, a situação paulista em relação ao resto do país, enquanto ela era palco da industrialização, em pleno esforço de instaurar uma nova ordem econômica e social. O desencanto da derrota levou “à necessidade de revisão crítica da realidade brasileira, fundada em uma atuação científica e objetiva” (GONÇALVES, 1992:57), o que, por sua vez, conduziu à criação da Escola de Sociologia e Política (1933) e da Universidade de São Paulo (1934).

Durante esse período conturbado, o Partido Comunista foi cassado em 1932 e os movimentos de direita foram fortalecidos pela criação da Ação Integralista Brasileira e do Partido Integralista. Esse confronto entre direita e esquerda culminou com a sangrenta batalha de outubro de 1934, quando, na Praça da Sé, em frente ao edifício Santa Helena¹⁴⁷, então sede da Federação Paulista dos Sindicatos dos Trabalhadores, a *Frente de esquerda contra o Integralismo* convocou os trabalhadores para atacar violentamente o desfile integralista¹⁴⁸. Mário Pedrosa foi um dos participantes da *Frente*, que saiu vitoriosa. Ele, que é mostrado neste trabalho na sua faceta de crítico de arte, era também um homem extremamente engajado politicamente em partidos de esquerda, o que lhe causou diversas vezes perseguições e o exílio.

Além das tensões nacionais, a crise mundial se aprofundou em 1933 e produziu eventos que deixaram também marcas na política brasileira. Na Europa, ascenderam os regimes ditatoriais, como o Nacional Socialismo ou Nazismo na Alemanha, que perdurou até 1945. Em Portugal, um golpe ditatorial implantou o Estado Novo e deu início ao Salazarismo. Nos Estados Unidos, Roosevelt apresentou o programa econômico do *New Deal* para combater os efeitos da Depressão.

Para as artes, um dos resultados dessa crise política na Alemanha foi o fato de, em 1933, a Bauhaus ter sido fechada pelo Nacional Socialismo, o que provocou a sua

1932, eclodiu a Revolução Constitucionalista, que contava com a participação de militares e com o apoio dos mais diversos segmentos da classe média paulistana. A revolução foi financiada pela Campanha “Ouro para o Bem de São Paulo” e sustentada pela mobilização das indústrias, que se empenharam em produzir os armamentos necessários. O movimento fracassou pelo isolamento, devido à falta de adesão de outros Estados. Os governos de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul, apesar de apoiarem a luta pela constitucionalização, mantiveram-se fiéis ao Governo Vargas. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Revolucao1932> (Visitado em: 01.06.2013).

¹⁴⁷ O grupo Santa Helena foi uma união espontânea de artistas sem programas preestabelecidos, tendo como elemento unificador o fato de os artistas do grupo possuírem, a partir de 1934, seus ateliês no edifício Santa Helena. Francisco Rebolo, Mario Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano e Alfredo Volpi são alguns dos artistas que pertenceram a esse grupo. Nessa época, a maioria deles ganhava a vida como artesãos ou pintores-decoradores.

Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbet_e=3338&1st_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=10 (Visitado em: 01.06.2013).

¹⁴⁸ SANTANA, 2009:34 –35; ver também PEDROSA, 1970: 275-279.

dispersão e a emigração de seus professores e alunos para diversos países. Isso, por sua vez, ajudou na expansão pelo mundo dos princípios de um dos movimentos artísticos mais importantes do século XX.

Em 1934, foi promulgada uma nova Constituição Brasileira e Getúlio Vargas se elegeu presidente da República, convidando o mineiro Gustavo Capanema (1900 - 1985)¹⁴⁹ para chefiar o Ministério da Educação e Saúde. Sobre as relações políticas do governo Vargas na esfera da cultura, o arquiteto colombiano Jorge Ramírez Nieto, o autor do catálogo¹⁵⁰ *El discurso Vargas, Capanema y la arquitectura moderna en Brasil*, em sua tese principal, que vem ao encontro das propostas apresentadas no presente trabalho, ressalta “la arquitectura brasileña, como síntesis y testimonio de los procesos comunitarios locales, concreta la expresión de la ideología nacionalista¹⁵¹ del proyecto político modernizador de Vargas” (RAMÍREZ NIETO, 2000:20).

Ao assumir a chefia do Ministério da Educação e da Cultura, Capanema contou com a colaboração de importantes intelectuais brasileiros, tais como os poetas Carlos Drummond de Andrade, que era seu chefe de gabinete, Mário de Andrade e Manuel Bandeira; o escritor e jornalista Rodrigo Melo Franco de Andrade¹⁵², o maestro Heitor Villa-Lobos; e os inovadores da educação: o jurista, intelectual, educador e escritor Anísio Teixeira¹⁵³, o professor e sociólogo Fernando Azevedo¹⁵⁴, entre outros.

¹⁴⁹ Sobre a atuação de Capanema, ver também: BADARÓ, Murilo. *Gustavo Capanema. A Revolução na Cultura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

¹⁵⁰ Ramírez Nieto dedicou vários anos de sua pesquisa à compreensão da arquitetura latino-americana e às suas relações com os poderes políticos. O catálogo apresentado acompanhou a mostra produzida pelo Museu de Arquitetura Leopoldo Rother, entre setembro e outubro de 1999, que fazia parte de um projeto de exposições, ocorridas em diversos prédios da Universidad Nacional de Colombia.

¹⁵¹ O conceito de nacionalismo foi construído como um complexo teórico, cuja base se encontra na permanente interrogação sobre os elementos que conformam e definem a identidade. Na América Latina, esse conceito quase sempre foi acompanhado da questão sobre a identidade. Há duas formas de expressão do nacionalismo: a primeira é uma visão do nacionalismo com a perspectiva do passado, da tradição, da herança. (Formulado por Ernst Renan em 11 de março de 1882 na conferência: “O que é uma nação?”, proferida na Universidade Sorbonne). A outra visão é calcada no futuro, na construção do futuro da nação, ao se entender a condição básica da nação em um “sugestivo projeto de vida em comum” (ORTEGA y GASSET, *La rebelión de las masas*, 1929 apud: RAMÍREZ NIETO 2000:26)

¹⁵² Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) foi o responsável pela organização do SPHAN, do qual foi o primeiro diretor.

¹⁵³ Anísio Spinola Teixeira (1900-1971) foi pioneiro na implantação do ensino público e gratuito em todos os níveis. Ele defendia “uma educação em mudança permanente, em permanente reconstrução”. Disponível em: <http://educarparacrescer.abril.com.br/aprendizagem/anisio-teixeira-306977.shtml> (Visitado em: 31.05.2013)

¹⁵⁴ Fernando de Azevedo (1894-1974) exerceu cargos na Academia, como a direção da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo (1941-42). E entre outros cargos, ligados à educação pública paulistana, foi secretário de Educação (1947 e 1961), defensor da criação de universidades no Brasil. Foi também fundador da Coleção Brasileira e da Companhia Editora Nacional, a qual dirigiu por mais de 15 anos, além de ocupar a cadeira número 14 da Academia Brasileira de Letras.

Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=536&sid=181> (Visitado em: 31.05.2013).

Em 1935, como reação direta ao cerceamento da democracia, a Aliança Nacional Libertadora (ANL) foi fundada e meses depois dissolvida por lutar para instaurar um governo popular nacional e revolucionário. O Partido Socialista Brasileiro (PSB), também foi extinto nesse ano, mas foi reaberto temporariamente em 1936, tendo sido fechado com os outros partidos em 1937, quando é declarado *Estado de Sítio*, passando o Brasil a viver sob a ditadura de Vargas.

Em 1936, no âmbito internacional, a Guerra Civil Espanhola se iniciou, e perdurou até 1939 com o apoio da Alemanha nazista e da Itália fascista. Com a intensificação da guerra na Europa, vários artistas estrangeiros buscaram refúgio no Brasil¹⁵⁵, entre eles, o austríaco Axl Leskoschek (1889-1975) e o casal composto pela portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) (imagem 44) e pelo húngaro Arpad Szenes (1897-1984). O crítico Roberto Pontual (1990:174) atribuiu a esse casal o papel de “catalisadores” da abstração que já se encontrava em estado de gestação no Brasil.

Em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas impulsionou um golpe de Estado e apresentou uma nova constituição que deu origem ao Estado Novo. Nesse ano, foi iniciada a construção de um novo prédio do Ministério de Educação e Saúde, na então capital federal, Rio de Janeiro.

No entanto, em meio ao golpe de Estado, o país passava por uma efervescência cultural e, nesse mesmo ano de 1937, foram criados em São Paulo o *Salão de Maio* e a *Família Artística Paulista*. Esses eventos mantêm a dualidade dos movimentos artísticos nacionais, pois suas propostas “continuaram com a anteposição ambígua entre caráter revolucionário e postura conservadora” (SANTANA, 2009: 39). O *Salão de Maio* foi idealizado por Quirino da Silva (1897-1981) e realizado em três edições, entre 1937 e 1939. Foram exposições que tiveram o objetivo de criar um espaço para a arte moderna nacional, além de promover o intercâmbio com a produção internacional¹⁵⁶.

O *Salão de Maio* era liderado pelo artista e crítico de arte Quirino da Silva (1897-1981), pelo crítico de arte Geraldo Ferraz (1905-1979) e por Flávio de Carvalho. Teve três edições de 1937 a 1939, dando prosseguimento às exposições do CAM, sendo que as conferências que acompanhavam os *Salões de Maio* eram menos polêmicas. Em junho de 1938, no segundo *Salão*, Flávio de Carvalho trouxe os surrealistas e os abstracionistas

¹⁵⁵ Para uma lista, ver PONTUAL, 1990:174. Sobre esse assunto, ver também POPPEL, 2011:20-24.

¹⁵⁶ Para mais informações sobre o Salão de Maio, ver POPPEL, 2011:14-20; AMARAL, 2006: 111-113.

Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbet_e=3769&1st_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=10 (Visitado em: 01.06.2013).

ingleses do grupo do crítico Herbert Read (1893-1968)¹⁵⁷, além de outros estrangeiros menos conhecidos. Para o crítico de arte, Paulo Mendes de Almeida, “O Segundo Salão de Maio antecipava-se às futuras Bienais do Museu de Arte Moderna”¹⁵⁸ (ALMEIDA, 1961:43 apud ELIAS, 2003:24).

O terceiro Salão, de 1939, porém, começou se destacando pela discórdia: depois do segundo Salão, Flávio de Carvalho, sem consultar os outros membros, registrou o Salão em seu nome. Devido a isso, foi deixado sozinho para elaborar a terceira edição, que trouxe importantes artistas estrangeiros, como o escultor americano Alexander Calder (1898-1976), um dos precursores da arte cinética, e o pintor, teórico de arte e pedagogo alemão Josef Albers (1888-1976), que contribuíram para o estabelecimento da arte abstrata no Brasil. Esse Salão foi acompanhado de conferências e da publicação de um catálogo com reprodução das obras, também publicado em inglês (AMARAL, 2006:111). O resultado do evento foi um sucesso, não só pela atualização estética dos debates, mas também pelo numeroso público e pelos negócios gerados.

Ainda nesse Salão, o arquiteto Jacob Ruchti (1917-1974) expôs esculturas de alumínio e arame, que Sarah Poppel (POPPEL, 2011:15) comparou com uma de Jean Gorin (1899-1981), também de metal, divulgada em 1930 no primeiro fascículo da importante revista *Cercle et Carré*¹⁵⁹. Ruchti nasceu na Suíça, mas morou no Brasil, tendo se formado na Escola de Engenharia do Mackenzie, em São Paulo.

A *Família Artística Paulista* foi fundada e dirigida por Rossi Osir (1890-1959) e Waldemar da Costa (1904-1982), e contava com a participação de vários artistas de diversas gerações, além do *Grupo Santa Helena*. Esse grupo deve ser entendido dentro do espectro da criação de diversas associações de artistas que foram criadas na cidade de São Paulo. Essa formação realizou três Salões: 1937, 1939 e 1940, dos quais participam não apenas os artistas do *Grupo Santa Helena*, mas também, entre outros, Anita Malfatti (1889-1964), Candido Portinari (1903-1962) e Ernesto de Fiori (1884-1945).

¹⁵⁷ Herbert Read era pintor, crítico, historiador de arte, professor e curador. Foi membro do conselho britânico de artes plásticas, que elegia os artistas que representariam a Grã Bretanha nas Bienais de São Paulo e Veneza. Sua visão sobre arte moderna, expressa no livro *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* de 1933, era profundamente revolucionária para a Inglaterra do seu tempo. Seu livro é uma defesa filosófica e crítica da *avantgarde* europeia e inclui a abstração, a *Escola de Paris*, o surrealismo e o expressionismo. Read já usava, desde 1918, a psicologia para a interpretação das obras de arte, o que vai ser profundamente desenvolvido no seu livro *Education Through Art* de 1943. Faziam parte do grupo de Herbert Read, entre outros: Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Henry Moore, Paul Nash, John Armstrong, Walter Gropius, Moholy-Nagy, Naum Gabo e Piet Mondrian (READ, 1993:59-60).

¹⁵⁸ Bienal de Arte Moderna é como a Bienal de São Paulo foi chamada a princípio.

¹⁵⁹ A revista *Cercle et Carré* foi fundada em Paris em 1929 pelo poeta, desenhista e crítico de arte Michel Seuphor e pelo pintor Joaquín Torres Garcia, com a intenção de promover a arte abstrata, principalmente as de tendência construtiva. Foram editados três números da revista.

Na ocasião do segundo Salão, o escritor Mário de Andrade, afirma criticamente que esse evento em seus resultados “tenta definir os contornos de uma escola paulista, marcada por uma espécie de modernismo de tom moderado e situada num lugar intermediário entre as experimentações da década de 1920 e a arte acadêmica, ainda viva no ambiente artístico de então”¹⁶⁰. Segundo a definição de Mário de Andrade, os membros desse grupo eram “artistas operários” (ANDRADE, 1978: 241-242), preocupados com o aperfeiçoamento da técnica, e como afirma Santana, “Não procuravam a ruptura, mas sim uma espécie de “evolução”, a harmonização entre antigos e modernos” (SANTANA 2009:42).

Ademais, esse grupo tinha preocupações estilísticas próprias, tais como uma construção da massa cromática, que contribuiu para a depreciação da luz, acinzentando muitas obras. Essa forma de tratamento da cor, vai se refletir no tratamento cromático que os concretos brasileiros vão dar aos seus quadros¹⁶¹.

No plano internacional, cabe lembrar que, ainda em 1937, aconteceu em Munique a *Exposição de Arte Degenerada*, na qual a Alemanha nazista tornou explícita sua posição de perseguição à arte moderna. Nos Estados Unidos, em Chicago, László Moholy-Nagy (1895-1946) fundou e foi diretor da New Bauhaus – American School of Design, que fechou por falta de fundos em 1938. O ex-diretor Walter Gropius também emigrou para os Estados Unidos e organizou com Alfred Barr uma exposição da Bauhaus em 1939 no MoMA, em Nova York.

Em 1939, um marco ao prestígio da moderna arquitetura brasileira, Oscar Niemeyer projetou o pavilhão Brasileiro da Feira Internacional de Nova York, com decoração de Portinari. Nesse ano, o alemão Hans Joachim Koellreuter (1915-2005) criou, no Rio de Janeiro, o Grupo Música Viva, que defendia o universalismo da linguagem musical e um “nacionalismo de vanguarda” (EGG, 2005:60). Dentro desse panorama da circulação da produção cultural, na década de 1940, as exposições com artistas e obras internacionais se tornam mais frequentes no Rio de Janeiro e em São Paulo e “colaboram efetivamente para as transformações que ocorrem no meio artístico” (BARROS, 2002:24)¹⁶².

A crise política internacional, por um lado, como colocou Joaquim Arruda Falcão, estimulou também o aparecimento de pensadores de ideologias e especialidades diversas, como o sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre, o historiador Caio Prado Jr. e outros que “descobrem” o Brasil e que tem o “desafio comum de cunhar uma interpretação abrangente da realidade brasileira” (FALCÃO, 1984:27),

¹⁶⁰ Disponívem em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbet_e=3761&1st_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=10 (Visitado em: 01.06.2013).

¹⁶¹ Esse “acinzentado” vai contribuir para que o nosso concretismo tenha uma cor, como ressaltou o curador alemão Robert Kudielka, que lembra as obras do pintor Morandi e não com cores fortes como as que alguns críticos estrangeiros esperam de uma arte feita num país tropical.

¹⁶² Barros menciona uma lista dessas exposições com base em Walter Zanini (1991 52-62), com o livro *A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40*.

No entanto, a partir da década de 1940, foi possível constatar, por outro lado, uma forte presença de manifestações culturais norte-americanas no Brasil. Nessa época, foi declarada a “política de boa vizinhança” entre os Estados Unidos e os demais países americanos. Essa política tinha como objetivo o convívio harmonioso e de respeito mútuo entre os países latino e norte-americanos, mas representava também uma troca de mercadorias, bens e valores entre esses países. Segundo Gerson Moura, essa política acabou se revelando uma via “de mão única” (MOURA, 1991:41)¹⁶³, pois a cultura norte-americana foi privilegiada em detrimento das outras, mostradas muitas vezes de forma folclórica e estereotipada. O resultado foi a exportação do *american way of life*.

A partir de 1941, inúmeras iniciativas oficiais e privadas dos Estados Unidos começaram a atuar no Brasil por meio de professores universitários, jornalistas, publicitários, artistas, militares, cientistas, diplomatas etc., com o intuito de intensificar as ligações entre os dois países e difundir a língua inglesa. Fazia parte da política exterior de governo (1933-1945), do presidente americano Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), a aliança com a América Latina, como base para projetar os Estados Unidos nos “jogos de poderes” mundiais (MOURA, 1991: 8-12; 19-20)¹⁶⁴. Para isso existiu, de 1940 a 1946, um escritório destinado a coordenar os esforços nas áreas econômicas e culturais, e Nelson Rockefeller foi chamado para coordenar essa “super-agência” (MOURA, 1991:20)¹⁶⁵.

Em 1943, o Museu de Arte Moderna de Nova York abrigou a exposição *Brazil Builds, Architecture New and Old, 1652-1942* (BARROS, 2002:43), que circulou em mais de 60 cidades do mundo. Segundo Lauro Cavalcanti:

pela primeira vez apontou a peculiaridade do modernismo brasileiro de fazer essa ligação entre o antigo e o novo. Esse livro foi vendido pelo mundo inteiro, e toda uma nova geração de arquitetos travou contato com a arquitetura brasileira através dele. Essa ‘operação’ *Brazil Builds*, em 1943, foi absolutamente central também por dar força ao movimento moderno brasileiro, que enfrentava uma série de resistências aqui no Brasil por parte de outras correntes arquitetônicas. [...] Enfim, havia uma série de iniciativas tentando inferiorizar o novo estilo, que ficaram muito tímidas quando chegaram ecos das manchetes e dos artigos do *New York Times*, que passavam a chamar o Brasil de “grande parceiro do sul”, e mostravam que os prédios do Ministério e da Associação Brasileira de Imprensa

¹⁶³ Por exemplo: enquanto os filmes sobre a América Latina, mostrados nos Estados Unidos, apresentavam a paisagem tropical, festas, folclore, sítios arqueológicos, artesanato e produção de bens primários, os sobre os Estados Unidos mostravam as indústrias bélicas, aeronáutica, cinematográfica, siderúrgica, ótica, assim como os avanços técnicos-científicos (microscópio eletrônico, tecidos sintéticos, produtos químicos), além de suas belezas naturais, o sistema educacional e a cultura em geral.

¹⁶⁴ Foi a partir dessa investida que começou o declínio do francês como segundo idioma das elites culturais do país (MOURA, 1991:49).

¹⁶⁵ Primeiro, esse escritório foi chamado de *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, depois o nome foi simplificado para *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*.

(ABI) eram muito mais sofisticados que os arranha-céus nova-iorquinos (CAVALCANTI apud WISNIK, 2003: 170-171).

Neste mesmo ano, Sérgio Milliet foi nomeado diretor da Biblioteca Municipal, atual Biblioteca Mário de Andrade, onde permaneceu até a sua aposentadoria em 1959¹⁶⁶. Sua gestão foi muito importante para a arte brasileira e a biblioteca se tornou um ponto de encontro de intelectuais, escritores e artistas. A seção de Arte¹⁶⁷ foi inaugurada oficialmente no aniversário da cidade de São Paulo em 25 de janeiro de 1945. Além de ser o “primeiro acervo público de arte moderna brasileira” (BARROS, 2002:63), constituído museologicamente, também adquiriu obras de artistas brasileiros modernos e realizou exposições regulares dessas produções.

Também a partir de 1944, no Rio de Janeiro, o escritor imigrante polonês Miécio Askanazy organizou na sua livraria exposições com artistas brasileiros e estrangeiros. A Askanny é tida como a primeira galeria de arte brasileira que se dedicou às novas tendências artísticas. É a partir dela que as obras do russo Wassily Kandinsky (1866-1944) e do alemão-suíço Paul Klee (1879-1940) se tornaram conhecidas no Brasil (POPPEL, 2011:25; VERNASCHI, 2007:165). Klee e Kandinsky foram dois dos mais importantes pintores e teóricos de arte do século XX, e suas atuações em grupos como *Der Blaue Reiter* e como professores na Bauhaus influenciaram profundamente a arte moderna.

Em 1944, aconteceu em Londres a *Exhibition of Modern Brazilian Paintings* na Royal Academy of Arts em Londres, com obras de artistas brasileiros e estrangeiros que estavam morando no Brasil naquele momento, tais como Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva (POPPEL, 2011:26). Em 1946, foi criada em São Paulo, pelo comerciante de arte italiano Alfredo Bonino, a primeira galeria de arte moderna: a Galeria Domus. Em 1947, a União Cultural Brasil – Estados Unidos patrocinou, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, a exposição *19 pintores*, realizada, por artistas jovens que procuraram conquistar o seu espaço no cenário artístico, entre eles os concretos Lothar Charoux (1912-1987) e Luiz Sacilotto (1924-2003) (BARROS, 2002:58).

Outro marco importante do ano de 1947 para a arte moderna brasileira foi a criação do Museu de Arte de São Paulo – MASP, pelo empresário, jornalista, mecenas e político, Assis Chateaubriand. Para a direção do museu foi chamado o italiano Pietro Maria Bardi.

¹⁶⁶ Sobre a gestão de Milliet na Biblioteca Municipal, ver também GONÇALVES, 1992:74-75; BARROS, 2002:62-63.

¹⁶⁷ Sobre a história da Seção de Arte da Biblioteca Municipal, que hoje se encontra no Centro Cultural São Paulo, ver: BARROS, 2005: 8-13.

Sua esposa, a arquiteta de origem italiana, Lina Bo Bardi (1914-1992), iniciou o estúdio Palma que projetou móveis modernos.

Em 1948, o Museu de Arte de São Paulo realizou a primeira exposição das produções do Ateliê do Engenho de Dentro, organizada pelo médico psiquiatra Osório César. Esse acontecimento despertou o interesse de intelectuais e artistas, tais como os críticos Sérgio Milliet, Lorival Gomes Machado e Flávio de Carvalho. Infelizmente, grande parte do acervo foi perdido ou comercializado, de modo que as possibilidades de análise de seu conjunto são escassas. Apenas em 1985, se reuniu o que restou com a criação do Museu Osório César.

2.2. Ateliê Engenho de Dentro

Em 1946 foi criado o Ateliê do Engenho de Dentro, no Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II, na cidade do Rio de Janeiro. O ateliê fazia parte do Setor de Terapia Ocupacional para pacientes do Centro, dirigido pela médica psiquiatra Nise da Silveira¹⁶⁸. O médico psiquiatra Osório César foi designado em 1923 para esse hospital e começou a se interessar pela produção dos ditos “alienados”. Outras iniciativas como essa tiveram lugar no Brasil como, por exemplo, no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em São Paulo.

O pintor Almir Mavignier (1925-)¹⁶⁹ trabalhou no Ateliê do Engenho de Dentro, enquanto estudava pintura com Arpad Szenes, e sua atuação é considerada fundamental na criação de ateliês para internos de instituições psiquiátricas no Brasil. Segundo Mavignier, a “ideia do ateliê foi proposta sua”. (VILLAS BÔAS, 2008:137) Na versão da diretora Nise da Silveira, ela transferiu o pintor para outro lugar, pois “ele era um funcionário mal adaptado a serviços burocráticos”, muito embora essa versão seja contestada por Mavignier (VILLAS BÔAS, 2008:137).

O Ateliê do Engenho de Dentro foi uma experiência singular na produção cultural brasileira e se tornou um centro de encontros não apenas para os médicos e pacientes, mas para os artistas, entre eles Ligia Clark e Ligia Pape, que se reuniam em torno do crítico de arte Mário Pedrosa e do pintor criador do Grupo Frente, Ivan Serpa. A contribuição do ateliê para a produção de arte no país é paradigmática, uma vez que “o trabalho conjunto foi uma parceria rara, cujos resultados estão inseridos tanto no campo da ciência e da psiquiatria como no campo das artes plásticas” (VILLAS BÔAS, 2008:141). O grupo que

¹⁶⁸ Para maiores informações sobre o Ateliê do Engenho de Dentro, ver Catálogo *Mostra do Redescobrimento – Imagens do Inconsciente*, 2000; VILLAS BOAS, 2008: 139-148; POPPEL, 2011:52.

¹⁶⁹ Obras desse pintor e gráfico, que mora em Hamburgo, foram mostradas na exposição *O Desejo da Forma*.

passou a se reunir em torno do ateliê do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro pode ser considerado como um dos antecedentes do movimento neoconcreto no Brasil:

A história do Ateliê do Engenho de Dentro está ligada ao movimento concretista que se iniciou nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, no período do pós-guerra, e mudou radicalmente o perfil da arte moderna no Brasil da segunda metade do século XX (VILLAS BÔAS, 2008:138-139).

O artista plástico Mavignier convidou Ivan Serpa e Abraham Palatnik, recém-chegado de Israel, para visitar o trabalho realizado no ateliê do hospital psiquiátrico, e logo esses artistas passaram a frequentar o espaço. Palatnik se impressionou de tal forma com o trabalho dos internos da instituição que abandonou a pintura e iniciou a série dos aparelhos cinecromáticos (Imagem: 37), como demonstra o seu depoimento:

Foi um impacto que demoliu minhas ideias e convicções em relação à arte. Embora tivesse apenas vinte anos de idade, considerava-me um artista consciente, coerente e seguro daquilo que fazia. Diante dos trabalhos de Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Isaac Liberato e outros, entretanto, tive a prova e percebi a extraordinária riqueza e potencial criativo imerso em seus subconscientes, e inevitavelmente comecei a comparar e a questionar profundamente aquelas minhas convicções à luz da criatividade espontânea desses artistas. A confiança em meu aprendizado e atuação durante quatro anos num ateliê livre de artes plásticas estava desmoronando. A coerência estava com Diniz, com Carlos, com Emygdio; a poesia, com Raphael, com Isaac. Fundiam-se imagem e linguagem. Os elementos determinantes da figura e da cor não obedeciam a critérios escolares de composição, sendo na verdade regidos por códigos outros, relacionados a forças poderosas advindas do inconsciente [...]. Fascinado e desnordeado, fui pouco a pouco percebendo a importância de conhecer e compreender outros aspectos da forma e da percepção que não aqueles tradicionais e, por meio do precioso contato com Mário Pedrosa, terminei por concluir que era na essência da forma que se armazenava o potencial para atingir os sentidos, cabendo ao artista, enfim disciplinar a ordem e o caos. A partir daí, desencadeei pesquisas e experiências no campo da luz e do movimento, visando a resultados estéticos fora dos padrões usuais e das técnicas consagradas (PALATNIK apud AGUILAR, 2000:246).

Nas obras dos internos (Imagem 46), os artistas e os críticos reconheceram elementos que contribuíram profundamente no desenvolvimento da arte concreta no Brasil. O tratamento sem filtros da racionalidade influenciou a forma como os artistas passaram a tratar o espaço e possibilitou subsídios para o rompimento da barreira imposta pelos gêneros artísticos tradicionais, e, como consequência, um novo tratamento do tempo e da forma em todos os sentidos se tornou parte da obra.

Em 1947, foi organizada a primeira exposição das obras do Ateliê Engenho de Dentro, na Galeria do Ministério da Educação e Cultura (MEC), no Rio de Janeiro. A exposição exibiu 245 pinturas. Foi nessa exposição que Mavignier conheceu o crítico Mário Pedrosa, que passou também a frequentar o ateliê como “crítico de arte, amigo e figura de destaque no grupo” (VILLAS BÔAS, 2008:138-139). Na ocasião de encerramento

dessa exposição que Mário Pedrosa pronunciou sua célebre conferência “Arte, necessidade vital”, em 31 de março de 1947.

Mavignier apresentou Palatnik, que estava desiludido com a pintura depois de ter frequentado o ateliê, a Mário Pedrosa. Aos encontros dominicais, realizados na casa de Pedrosa, iam também Ivan Serpa e Geraldo de Barros. Desses encontros, formou-se um “primeiro não-grupo de pintores concretos”.

Os críticos Fernando Cocchiarale e Ronaldo Brito caracterizam o encontro de Mavignier, Palatnik, Serpa e Pedrosa como uma espécie de primeiro núcleo de artistas abstrato-concretos ou concretos na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, apesar da menção feita pelos críticos, a experiência do Ateliê do Engenho de Dentro é geralmente omitida da história do concretismo na cidade do Rio de Janeiro, o que vem dificultando a compreensão da importância do concretismo no segundo programa modernista brasileiro e o questionamento das explicações canônicas de seu surgimento, seja através das influências estrangeiras, dos movimentos de vanguarda ou do processo de industrialização do país (VILLAS BÔAS, 2008:161-162)¹⁷⁰.

A atuação de Pedrosa, segundo Mavignier, era mais que a de um crítico, e sim a de um participante: “Pedrosa os influenciava e era influenciado por eles” (VILLAS BÔAS, 2008:160), como podemos ver no depoimento de Mavignier.

A tese de Mário Pedrosa sobre a influência da teoria da Gestalt sobre a obra de arte me informou que o conteúdo de uma forma [...] se encontra no caráter próprio da forma. Esse conhecimento me permitiu abandonar uma pintura naturalista e iniciar uma pintura de pesquisas concretas de formas livres de associações (MAVIGNIER apud VILLAS BÔAS, 2008:161).

Lygia Pape, argumentando em 1980, a favor de um “fazer brasileiro” incluiu as visitas dominicais ao Ateliê do Engenho de Dentro, em 1948, como parte do roteiro histórico do concretismo (VILLAS BÔAS, 2008:145)¹⁷¹:

O Ateliê do Engenho de Dentro foi um espaço social, que gerou uma rede complexa de relações sociais, sem a qual não teria sido possível a discussão sobre a formação convencional dos artistas, sobre a construção da identidade dos artistas plásticos, e, mais do que isto, sobre a conversão de internos em artistas e de artistas ‘sãos’ figurativos em artistas abstratos e concretistas (VILLAS BÔAS, 2008:147).

Essa afirmação de Glaucia Villas Bôas, no entanto, não leva em consideração a produção artística, entre 1947 e 1951, de Serpa, Mavignier e Palatnik, que, segundo Sarah Poppel (2011:5), apresentava uma tendência para abstração ou já era uma produção abstrata. Poppel também ressalta que provavelmente uma causa para essa omissão é o fato de quase não haver imagem dessas obras, consideradas por muitos críticos como uma obra “imatura”, “de caráter esporádico”, “pouco elaborada”. As poucas imagens que existem

¹⁷⁰ COCCHIARALE, 1987; BRITO, 2000.

¹⁷¹ PAPE, L. *Catiti catiti, na terra dos Brasis*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, departamento de Filosofia, 1980, p. 47.

são encontradas, de forma dispersa, em catálogos de exposições que esses artistas participaram (POPPEL, 2011:5)¹⁷².

Em 1949, ocorreu a segunda exposição dos artistas do ateliê, denominada *Nove Artistas do Engenho de Dentro*, com obras dos internos Adelina Gomes (1916-1984), Carlos Pertuis (1910-1977), Emygdio de Barros (1895-1986), José, Kleber, Lucio, Raphael Domingues (1913-1979) Vicente e Wilson. Essa mostra foi exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, sob a curadoria de Mário Pedrosa e Leon Dégand.

Essa segunda exposição causou muito debate entre os críticos de arte, principalmente pelo questionamento do valor artístico das obras dos internos e pelo posicionamento de alguns contra a arte moderna. Essa discussão se deu através da publicação de matérias nos principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo¹⁷³. Gláucia Villas Bôas considerou o ateliê entre 1946-1951 “como um espaço de conversão” (VILLAS BÔAS, 2008:137) para os artistas brasileiros.

Em 1952, foi criado o Museu de Imagens do Inconsciente pela psiquiatra Nise da Silveira, e seu foco passou a ser a função de reflexão médico-psiquiátrica dessas obras, enfraquecendo em função disso a potencialidade de reflexão sobre as questões artísticas que elas continham. Nessa época, Mário Pedrosa e Nise da Silveira se desentenderam, pois Pedrosa aconselhou Nise a ceder obras de Emygdio a Ciccillo Matarazzo, então diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo e promotor da Bienal de São Paulo. A não aceitação de Nise mostra a clara distinção, entre a psiquiatra e o crítico de arte, sobre a visão das obras e a sua função. Para Pedrosa, elas são obras de arte e para Nise elas são parte de um conjunto de produção cuja função é colaborar com o estudo de caso de cada paciente. Tal divergência, no entanto, não elimina a importância da experiência do Ateliê do Engenho de Dentro na construção das artes concreta e neoconcreta brasileira, ao passo que:

As ideias de Pedrosa revelam seus anseios voltados para a renovação programática das artes plásticas, o que o difere dos outros críticos. [...] a diferença é que ele estava muito munido de uma teoria calcada em suas reflexões sobre a Psicologia da Forma, o que certamente lhe garantia instrumentos conceituais – não apenas para as querelas sobre as exposições do Ateliê do Engenho De Dentro – mas para seu projeto de profunda renovação da linguagem artística (VILLAS BÔAS, 2008:151).

¹⁷² Lista os seguintes catálogos: Serpa – Silvia Roesler (Ed.) 2003 *Ivan Serpa*, Rio de Janeiro Instituto Cultural The Axis, Reynaldo Roels Jr. (Ed.) *Ivan Serpa. Retrospectiva:1947-1973*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1993; Mavignier – Aracy Amaral (Ed.) *Mavignier 75*, São Paulo, Museu de Arte Moderna 2000, Catálogo exposição *Almir Mavignier*, São Paulo, Museu de Arte Moderna 1951 e Palatnik – Frederico Morais (Ed.) *Abraham Palatnik: Retrospectiva*, MAC Niterói 29.08 – 28.11.1999, São Paulo: Itáú Cultural.

¹⁷³ Sobre essa discussão ver VILLAS BÔAS, 2008:148-158.

2.3. O movimento concreto brasileiro

*Nous parlons beaucoup de géométrie, mais il faut nous
mettre d'accord sur ce que nous entendons par là*
(TORRES-GARCIA, 1949).

2.3.1. O movimento concreto brasileiro no seu auge (1951-1961)

Os anos entre 1951 e 1961 podem ser considerados o auge do concretismo no Brasil, sendo demarcado entre a I Bienal de São Paulo (1951), que consagrou pela primeira vez com prêmios os artistas concretos, e a exposição de arte neoconcreta no MAM de São Paulo (1961). Destaca-se que a razão da escolha do concretismo pelos artistas brasileiros se deveu a questões artísticas, econômicas, sócio-político-econômicas que os levaram a essa opção, uma vez que o “Brasil da década de 50 ingressa então na onda do construtivismo, em aberto questionamento ao tipo de arte modernista até o momento praticado no empenho explícito de afirmação da identidade nacional” (DIAS, 1996:8).

Dessa forma, será elencado a seguir os principais grupos e momentos do auge do concretismo no Brasil, suas ideias, sua formação e desavenças. Embora esse movimento tenha sido marcado pela polêmica e pelo debate, convém ressaltar que poetas, críticos, artistas e público deram sua contribuição à difusão das obras de arte concretas e neoconcretas para a arte brasileira, ainda que nem sempre essa recepção fosse positiva, (imagem 49) como testemunhou Augusto de Campos em entrevista a Marcos Augusto Gonçalves .

Apesar das divergências futuras, a exposição, ocorrida afinal em dezembro e transferida para o Rio em fevereiro de 1957, em pleno carnaval, teve sua repercussão ampliada para todo o Brasil, alardeada com sensacionalismo pelos periódicos cariocas, tendo à frente O CRUZEIRO, a revista mais lida na época, onde saíria uma reportagem chamativa, mas muito bem feita, sob o título O ROCK'N ROLL DA POESIA¹⁷⁴. Na prática, ninguém distinguia quem era carioca, paulista, corintiano ou flamenguista. Fomos todos abominados em conjunto. MESMO SENDO ‘CONCRETOS’ NINGUÉM ENTENDEU NEM POESIAS NEM QUADROS, reclamava a manchete¹⁷⁵ de um jornal carioca.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Revista *O Cruzeiro*, sobre o debate na noite de Arte Concreta, teatro da UNE, Rio de Janeiro 1957 (BANDEIRA, 2002:74)

¹⁷⁵ Jornal *O Globo*, 5 de fevereiro de 1957.

¹⁷⁶ Essa entrevista de Augusto de Campos a Marcos Augusto Gonçalves para o caderno “Ilustrada” do jornal *Folha de São Paulo* (setembro de 2006) ocorreu por ocasião das comemorações em torno da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, ocorrida em 1956 em São Paulo e em 1957 no Rio de Janeiro, na qual participaram lado a lado artistas plásticos e poetas concretos. Essa entrevista foi concedida por correio eletrônico a mim pelo próprio Augusto de Campos, para justificar a não aceitação de me conceder uma nova entrevista para o catálogo da exposição *Das Verlangen nach Form – Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, 2010. Augusto de Campos argumentou que ele não teria nada a contribuir para uma exposição sobre neoconcretismo.

2.3.1.1. Noigandres, grupo Ruptura e grupo Frente, o trabalho conjunto das artes

só a partir da passagem dos anos 50 para os 60, com as discussões em volta do expressionismo abstrato e sobretudo com o abstracionismo geométrico (concretismo e neoconcretismo) obteve-se a emancipação de nossa inteligência plástica e constituiu-se um solo que, com o tempo, se mostraria grandemente fértil
(FARIAS, 2002:17)

Em 1949, os poetas concretistas Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos participaram da *Revista dos Novíssimos* com Waldemar Cordeiro¹⁷⁷ e Lothar Charoux. Mas, o estreitamento da relação pessoal e de trabalho em conjunto de poetas e artistas concretos só ocorreu na década de 1950. A Biblioteca Municipal de São Paulo, dirigida por Sérgio Milliet, foi um ponto de encontro conforme podemos ver no depoimento do poeta Décio Pignatari:

quando no Salão de Arte Moderna, em 1951-52, deparei com um quadro de Sacilotto, pintura em esmalte. Pouco depois, por intermédio de Mário da Silva Brito – que me chamou atenção para um ‘grupo de artistas interessantes’ – entrei em contato com Waldemar Cordeiro e conheci o grupo ‘Ruptura’, numa reunião numa das celas da Biblioteca Municipal. Nessa reunião também estavam presentes [entre outros] os artistas que faziam parte do grupo: Charoux, Sacilotto, Fejer, Mauricio Nogueira Lima, além de Cordeiro, Geraldo de Barros e Alexandre Wollner (AMARAL, 1983:52-53)¹⁷⁸.

Em uma entrevista para a curadora Helouise Costa, o poeta Augusto de Campos, depôs sobre o contato com o grupo de pintores: “Claro que as estruturas dos pintores concretos, nossos companheiros, cujos quadros a gente adorava, tiveram muita influência sobre nós” (COSTA, 2002b:21 apud SCHAFFNER, 2008:105). Assim, poetas e escritores permaneceram em contato, se encontrando e trocando ideias, num debate que foi frutífero para ambas as artes.

Por volta do início dos anos 1950, Alfredo Volpi se encontrou com os concretistas, e esse contato foi importante para eles todos: os quadros de Volpi a partir dessa interação passaram a ter um “geometrismo que domina a rigorosa construção” (AMARAL, 1983:54)¹⁷⁹. Ademais, o rastro do pincel foi eliminado das telas nas obras do período geométrico, resultado da observação do trabalho dos concretistas. Os concretos também foram influenciados pelo “construído, pelo emprego de cor pura” de Volpi (AMARAL, 1983:54).

¹⁷⁷ Waldemar Cordeiro nasceu em Roma e foi para o Brasil em 1948, onde contribuiu para inflamar o debate Abstração versus Figuração.

¹⁷⁸ Depoimento de Décio Pignatari à Aracy Amaral, em 27 de janeiro de 1971. Publicado originalmente em *Alfredo Volpi: pintura 1914- 1972*, Catálogo da Exposição, MAM RJ, outubro de 1972.

¹⁷⁹ Depoimento de Décio Pignatari a Aracy Amaral, em 27 de janeiro de 1971. In: AMARAL, 1983:52-53. Publicado originalmente em *Alfredo Volpi: pintura 1914- 1972*, Catálogo da Exposição, MAM RJ, outubro de 1972.

Em São Paulo, foi lançada a revista *Arquitetura e Decoração*, que desde seu começo foi um importante veículo para os concretos paulistas: “Em manifestos e artigos publicados na revista *Arquitetura e Decoração* nos anos 1950, o conceito de arte enquanto objeto é exposto como situação na ‘esfera da experiência direta’, ‘forma de conhecimento [que] é mais sensibilidade e menos memória’”. (FREITAS, 2007:35).

O lançamento dessas publicações e os artigos publicados na imprensa, junto às exposições de obras de artistas abstratos nacionais ou estrangeiros, aumentou o espaço e permitiu o acirramento do debate que resultou numa profunda mudança no cenário artístico brasileiro, no qual a abstração se consolidou como arte de vanguarda no país. Mário Pedrosa celebrou o debate, assim como a convicção pela qual a vanguarda abstracionista as defendeu: “Os artistas começam a brigar por suas ideias, suas convicções estéticas. Excelente!” (MÁRIO PEDROSA apud COUTO, 2004:74)¹⁸⁰.

A cooperação não se restringia aos paulistas entre si, mas paulistas e cariocas ao trocar ideias, influenciaram uns aos outros. O colecionador Adolpho Leirner lembrou de uma conversa que teve com Mauricio Nogueira Lima, na qual ele revelou sobre um encontro em que Ligia Clark se declarou capaz de fazer esculturas como *Concreção 5730* (1957) (imagem 51) de Luís Sacilotto, mas sendo que a dela poderia ser movimentada. A ideia dos famosos *Bichos* (1960-63) se originou desses encontros (LEIRNER, 2007:29). Não apenas essa colaboração é ignorada na literatura corrente, como passou a se sustentar a tese de Gullar em que a passagem do plano só ocorreu nas obras dos artistas cariocas.

2.3.1.2. O grupo Noigandres

Em 1952, os irmãos Campos e Décio Pignatari fundaram o grupo e a revista *Noigandres*, e já nesse mesmo ano, Max Bense e sua esposa Elizabeth Bense oder Walter publicaram, em Stuttgart, a antologia *Noigandres/Konkrete Text*, na série Rot, número 7. A revista *Noigandres* teve cinco edições, entre 1952 e 1962. A ela, se seguiu a revista *Invenção*, que contou também com cinco edições, entre 1962 e 1967. Haroldo escreveu que com a escolha do nome Noigandres,

Gleichzeitig erhob die Gruppe – über diesen textlichen Dialog zwischen Arnaud und Pound – den Anspruch auf Nachfolge der ‘Erfinder’, beziehungsweise jener ausdrücklich der Schaffung von neuen Formen und dem Ausreizen der Sprache zugewandten Dichter (CAMPOS, 1995:251)¹⁸¹.

¹⁸⁰ Mário Pedrosa, “Momento artístico”. *Catálogo da Exposição de artistas brasileiros*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abr. 1952.

¹⁸¹ Ao mesmo tempo, o grupo destacou através desse diálogo textual entre Arnaud e Pound a reivindicação de sucessores dos “inventores” no que diz respeito expressamente à criação de novas formas e à superação dos limites da linguagem pelos poetas .

Na tentativa de inovar as formas poéticas, de uma forma que essa invenção se espalhasse pelo mundo e estivesse em pé de igualdade com o cenário internacional, os poetas concretos retomaram, a ideia já defendida por Oswald de Andrade, na Poesia Pau-Brasil, e na Antropofagia, de poesia de exportação:

No Brasil, no caso do concretismo, por exemplo, o ímpeto vanguardista ao se pretender ‘devoração crítica dos caminhos da estética internacional’ e ou ‘produto de uma evolução crítica das formas’ ao contrário do que sucedeu na Europa, com os movimentos que procura reciclar, empenha-se pela integração na sociedade através da estetização do espaço. [...] O aproveitamento da antropofagia oswaldiana, ao promover a deglutição do legado poético das vanguardas europeias, se orienta no sentido de operar uma ‘redução estética’, ou seja, de formar uma consciência crítica que já não mais se satisfaz com a importação de objetos culturais acabados, mas cuida de ‘produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências históricas’. Isto quer dizer: a retomada da proposta de Oswald Andrade ‘por uma poesia de exportação’ parte, sobretudo, do impulso de inserção [...], numa espécie de apaziguada aprovação da modernização econômica nacional (DIAS, 1996:13)¹⁸².

Entre janeiro e julho de 1953, Augusto de Campos criou a série *Poetamenos* baseada na técnica de composição *Klangfarbenmelodie* do compositor Anton Webern, que os poetas do grupo Noigandres viam como “die Entsprechung zu Mallarmé auf dem Gebiet der Modernen Musik”¹⁸³ (CAMPOS, 1995:253). Na série *Poetamenos*, Augusto de Campos organizou os elementos semânticos do poema, de forma que eles se distinguíssem em duas formas diferentes de *timbres*, destacados tipograficamente, pelo uso de diferentes cores na página. Em 1955, esses poemas foram apresentados no Teatro de Arena em São Paulo, em um programa com o título de *Poesia Concreta*.

Em novembro de 1955, o poeta Décio Pignatari se encontrou, na Hochschule für Gestaltung em Ulm, na Alemanha, com o também poeta Eugen Gomringer (1924-), um boliviano-suíço que naquela época era secretário de Max Bill. Gomringer naquela ocasião produzia poemas que ele chamava de *Konstellationen*, que se aproximava dos experimentos realizados pelos pintores paulistas. Segundo Haroldo de Campos:

Gomringer sah sich als Anhänger der asketischen Disziplin des plastischen Konkretismus der Züricher Schule. [...] Aus dem so entstandene Kontakt erwuchs die Idee, *Konkrete Poesie* als eine internationale Bewegung zu propagieren. Wenn er auch für seine eigenen Gedicht den Namen ‘Konstellationen’ beibehielt, akzeptierte Eugen Gomringer die von den Brasilianern vorgeschlagene allgemeine Bezeichnung (CAMPOS, 1995:254)¹⁸⁴.

¹⁸² CAMPOS, Haroldo de. “A poesia Concreta e a realidade nacional”. In.: *Arte em Revista*. São Paulo, Ano I, nº1, Jan/Mar/1979, Maio/1981, 2a ed., p.27-31.

¹⁸³ O equivalente a Mallarmé na área da música moderna.

¹⁸⁴ Gomringer se via como discípulo da disciplina plástica asceta do concretismo da Escola de Zurique. [...] Desse contato cresceu a ideia de propagar *Poesia Concreta* como um movimento internacional. Apesar de que Eugen Gomringer manteve para as suas poesias o nome de ‘Constelações’ ele aceitou a denominação geral proposta pelos brasileiros.

Sobre os primeiros anos da *poesia concreta*, Gomringer afirma em 1969, no livro *Worte sind Schatten*¹⁸⁵: “Zum ersten mal verwendete ich den Begriff ‘Konkrete Poesie’ nach meiner Begegnung mit Decio Pignatari 1955 in Ulm, wo ich Sekretär von Max Bill war” (GOMRINGER, 1969:298 apud CAMPOS, 1995:254)¹⁸⁶.

Esse grupo de poetas se interessou não apenas pela poesia, mas também pela intersecção possível com as outras artes, como a música, as artes plásticas e a arquitetura, tendo um contato intenso com os membros do grupo Ruptura, que também estavam ativos em São Paulo naquela época. Em 1956, o poeta Décio Pignatari incentivou os artistas concretistas a terem um contato mais direto com a arquitetura e não por acaso o manifesto da poesia concreta, publicado em 1958, se intitulou *Plano Piloto para poesia concreta*. Nessa perspectiva, o poeta Décio Pignatari definiu o poeta como “Der Dichter - eine art intersemiotischer Mittler zwischen den visuellen Künsten auf der einen Seite und der Musik auf der anderen – kann in letzter Instanz gesehen werden als ein ‘designer der Sprache’” (CAMPOS, 1995:258)¹⁸⁷.

Destaca-se que a ligação da moderna arquitetura brasileira e a poesia concreta do grupo Noigandres, também parte da forma como esses entendem o conceito de “concreto”:

Die *Noigandres*-Dichter verstehen das Konzept des ‘Konkreten’ als Produkt einer kritischen Formentwicklung, als strukturelles Material mit unendlichen expressiven Möglichkeiten. Der Konkretismus sollte nicht nur die Architektur von der Tyrannei des Beaux-arts-Lexikons befreien, sondern auch wichtige soziale Bedürfnisse berücksichtigen. [...] Die brasilianische Konkrete Poesie teilt mit der modernen Architektur die Ideen, die breite soziale Themen des Modernismus abdecken – Utopie, Utilitarismus, Hygiene, Kanalisation und Abfallbeseitigung – bis hin zu technischen und stilistischen Fragen über Struktur und Form, Modulation und Wiederholung (OHMER, 2008: 85)¹⁸⁸.

Fato é que essa colaboração entre as artes levou a uma questão essencial da modernidade, à superação das fronteiras artísticas. Esse é um tema que traz permanente atualidade a esse movimento brasileiro, que foi um dos precursores dessa questão importante para a arte contemporânea.

¹⁸⁵ GOMRINGER, E. *Worte sind Schatten: Die Konstellationen 1951-1968*, Berlin: Rowohlt, 1969. *Palavras são sombras: As Constelações 1951-1968*.

¹⁸⁶ Eu usei pela primeira vez o termo “Poesia Concreta” depois do meu encontro com Decio Pignatari em Ulm, onde eu era secretário de Max Bill.

¹⁸⁷ O poeta – uma forma de intermediário intersemiótico entre as artes visuais por um lado e a música do outro – pode ser visto, em última instância como um “*Designer* da linguagem”.

¹⁸⁸ Os poetas Noigandres entendem o conceito de ‘concreto’ como produto de uma forma de desenvolvimento crítico, como material estrutural com infinitas possibilidades expressivas. O concretismo deve libertar não apenas a arquitetura da tirania dos léxicos de Belas Artes, mas também ter em conta importantes necessidades sociais. [...] A Poesia Concreta brasileira divide com a arquitetura moderna as ideias, os amplos temas sociais tratados pelo modernismo – utopia, utilitarismo, higiene, canalização e eliminação do lixo – até as questões técnicas e estilísticas sobre estrutura e forma, modulação e repetição.

Die Ruptura-Maler überschreiten programmatisch die von Lessing im *Laokoon* deklarierten Grenzen der Kunstformen zwischen zeitlichen und räumlichen Medien, indem sie Bewegung, Rhythmus und Vibration, bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts Domäne von sequentiell in der Zeit voranschreitenden Kunstformen wie Musik, Literatur und Film, in den Bereich der Bildenden Kunst überführen. Die Noigandres-Dichter stehen ihnen *in puncto* Konventionstransgression jedoch in nichts nach, indem sie ihrerseits die konzeptuelle Nutzung des Raumes, die Exploration geometrischer Strukturen und die visuelle Dimension der Zeichen fest in das Koordinatensystem ihrer lyrischen Kompositionen einschreiben (SCHAFFNER, 2008:107)¹⁸⁹.

A superação dos limites das artes gera uma “fome de forma”, um “desejo da forma”, uma necessidade de casar o visual com o conceitual, utilizando assim os conceitos da semiótica, da qual o grupo Noigandres foi precursor no Brasil. A psicologia da *Gestalt*, um tema muito presente no concretismo brasileiro, influenciado pelos estudos do crítico Mário Pedrosa, também foi uma contribuição do grupo para essa produção. As poesias passaram a se arranjar geometricamente no espaço num jogo de tensões, também presentes nos quadros dos pintores concretos. Para demonstrar essa questão Schaffner analisou o poema “Cristal” de Haroldo de Campos, de 1958. (imagem 52)

Auch die Dichter operieren hauptsächlich mit geometrischen Formen wie Rechtecken und Dreiecken. [...] ‘cristal’, ein Gedicht welches Form und das Streben, den Hunger nach Form sowohl visuell wie auch semantisch behandelt, ist um zwei parallele Zeilen in der Mitte strukturiert, bestehend aus ‘fome da forma’ und der Inversion ‘forma de fome’. Die Worte ‘cristal cristal fome’ und ‘cristal cristal’ bilden eine sich nach unten neigende Parallele, die an das linke ‘fome’ der zentralen Zeilen anschließt. ‘forma cristal cristal’ und ‘cristal cristal’ schließen an das rechte untere ‘fome’ an und steigen nach rechts oben auf. Die jeweils vier ‘cristal’-Elemente binden zusätzlich zwei Kristall-evozierende Rauten, die an die horizontalen Säulen ‘fome/fome/forma’ und ‘forma/fome/forma’ anschließen. ‘cristal’ stellt somit einen Kristallisierungsprozess, eine Formwendung oder eben eine linguistisch-konstruktive Konkretion konzeptueller Prämissen dar (SCHAFFNER, 2008:108)¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Os pintores do grupo ruptura transgrediram programaticamente as fronteiras entre tempo e espaço na arte declaradas por Lessing em *Laocoonte*, na medida que eles introduziram nas artes plasticas movimento, ritmo e vibração, que eram até o começo do século XX domínio das artes sequenciais, como a musica, a literature e filme. Os poetas do Grupo Noigandres não ficaram pra trás no quesito transgressão das convenções, enquanto que eles por sua vez incluíram o uso conceptual do espaço, a exploração de estruturas geométricas e a dimensão visual do símbolo em um sistema de coordenadas nas suas composições líricas.

¹⁹⁰ Os poetas também operaram, principalmente com formas geométricas, tais como, quadrados e triângulos, [...] «cristal», é um poema que trata sobre a forma e o desejo, a fome da forma, tratada tanto visualmente como semanticamente. É estruturado em torno de duas linhas paralelas, pelo meio, que se compõe de «fome da forma» e sua inversão «forma de fome». As palavras «cristal cristal fome» e «cristal cristal» formam uma paralela inclinada para baixo que se encadeia na «fome» à esquerda na linha central. «forma cristal cristal» e «cristal cristal» se ligam à «fome» abaixo à direita e sobem à direita. Cada um dos quarto elementos «cristal» ligam dois losangos que o evocam e se unem às colunas horizontais «fome/fome/forma» e «forma/fome/forma». «cristal» representa assim, ao mesmo tempo, um processo de cristalização, uma mudança formal e/ ou uma concreção linguistica-construtiva de uma premissa conceitual.

O espaço do poema e da pintura, como já havia proposto Mondrian, se tornou um espaço “vivo”, “ativo”, e passou a configurar “um campo magnético de possibilidades” como defendeu Augusto de Campos a respeito da palavra em “Poesia concreta: um manifesto”, publicado pela primeira vez na revista *Arquitetura e Decoração* nº 20 (Nov./Dez.), de 1956 em São Paulo. Forma e conteúdo passaram a estar intimamente ligados, se tornando “estrutura-conteúdo”. Além disso, o espaço não é mais um adendo e sim um inseparável “elemento da composição”.

Nesse sentido, tanto as artes plásticas como a poesia passaram a ter um caráter de “jogo” que só se realiza completamente com a presença do “jogador”. Uma “obra aberta” que pode ser interpretada, manuseada, transformada de formas diferentes de acordo com o participante e onde se estabelecer a interação com ela. Essa superação dos limites das formas artísticas transformou o caráter passivo do até então “espectador”, e dele passa a ser exigida a participação na obra, que ele se torne parte da obra e se torne cada vez mais o que Hélio Oiticica vai chamar de “participador”. Os curadores Kudielka e Osório vão chamar esse fenômeno do “Desejo da forma” reconhecido, sem dúvidas, por todos os críticos nacionais e estrangeiros como uma contribuição brasileira para a arte mundial e para a passagem da arte moderna para a arte contemporânea.

Esse diálogo entre a poesia de Augusto de Campos e a arte contemporânea foi largamente explorado pela curadora da 11ª Bienal de Lyon¹⁹¹, 2011, Victoria Northoorn, que colocou os poemas dele em quase todos os prédios da mostra. No cinema, Glauber Rocha, um dos principais integrantes do movimento Cinema Novo, também da década de 1950, ampliou essa contribuição da interação com a obra em seu manifesto *Estética da fome*, de 1965.

Esse trabalho conjunto de concretos e neoconcretos entre poesia e artes plásticas deixou frutos importantíssimos, mas acabou de certa maneira, na história da arte brasileira, sendo suplantado em sua importância pelas polêmicas individuais e pela velha rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro.

2.3.1.3. O grupo Ruptura

O grupo Ruptura¹⁹² lançou o seu manifesto em dezembro de 1952 em uma exposição homônima no MAM¹⁹³, que foi concebida, organizada e montada pelos membros

¹⁹¹ Para mais informações sobre essa exposição que ocorreu entre .15 de setembro e 31 de dezembro de 2011, ver: <http://2011.labiennalede lyon.com/uk/> (Visitado em: 20.02.2012).

¹⁹² Sobre mais detalhes sobre o grupo ruptura, ver: CINTRÃO/NASCIMENTO, 2002.

¹⁹³ O MAM –SP naquela época localizava-se a Rua Sete de Abril.

do grupo, composto pelos pintores Waldemar Cordeiro¹⁹⁴ Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luis Sacilotto, Kazmer Féjer, Leopold Haar, Anatol Wladyslav e Judith Lauand, única mulher, que se juntou depois ao grupo e não constou na assinatura do manifesto.

Waldemar Cordeiro, figura central do grupo, além de artista, era crítico de arte e escrevia artigos para o jornal *Folha da Manhã* e, a partir de 1953, para a revista *AD – Arquitetura e Decoração*. O convite da exposição proclamava que “a obra de arte não contém uma ideia, é ela mesma uma ideia”. O grupo pretendia renovar as artes plásticas brasileiras, rompendo com a continuidade em relação à arte figurativa e pregando em seu manifesto como novo uma arte baseada nas experiências, com o que eles consideravam “os valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria”. Dessa forma, esse grupo considerava a arte “um conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio”. (Manifesto Ruptura)

Segundo depoimento de Sacilotto, desde a exposição *19 pintores* de 1947, os pintores paulistas tinham vontade de “desenvolver alguma coisa nova”, e, por isso, se encontravam em torno de Cordeiro que “trazia muitos assuntos interessantes para o grupo, como arte abstrata, geometrismo, *Gestalt...*” (SACILOTTO apud CINTRÃO/NASCIMENTO, 2002:12). Nas palavras de Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento, “a grande importância da exposição do grupo Ruptura talvez esteja no fato de ter sido a primeira vez em que um núcleo de artistas se arregimentou em torno da arte concreta no Brasil”, (CINTRÃO/NASCIMENTO, 2002:14). As autoras assinalam ainda que:

A partir de sua realização – embora tenha sido divulgada simplesmente como exposição de arte abstrata –, a discussão deslocou-se entre o abstracionismo (como um tipo de arte em que formas naturais são geometrizadas, às vezes de modo intuitivo) e concretismo (arte que não quer representar nenhum elemento fora de si, ou seja, apenas aqueles intrínsecos à própria obra, como linhas, planos, progressões, modularidade, bidimensionalidade...) (CINTRÃO/NASCIMENTO, 2002:14).

Desde essa exposição o grupo causa polêmica e debate. Em 13 de dezembro de 1952, Sérgio Milliet escreveu o texto “Ruptura” publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, ao qual Waldemar Cordeiro respondeu, em seguida, no *Correio Paulistano* de 11 de janeiro de 1953¹⁹⁵:

Comentando a exposição do grupo, Sérgio Milliet localiza as raízes históricas do concretismo; discorre sobre a qualidade da realização plástica dos artistas, discutindo os termos imperativos do manifesto. [...] Solicita clareza de conceitos. [...] Sucedem, nos comentários sobre arte, publicados nas colunas de *O Estado de São Paulo*, a referência crítica ao dogmatismo presente na plataforma dos concretistas – rigidez na aplicação das teorias, busca do racional com base no

¹⁹⁴ Para mais informações sobre Waldemar Cordeiro, ver: MOURA, 2011:66.

¹⁹⁵ *Ruptura*, texto republicado na íntegra em AMARAL (1977:99-102), e em GONÇALVES (1992:95-96).

pensamento matemático, invalidando tudo o mais que se produz no meio; ‘descambam rumo a um novo academicismo’.

Waldemar Cordeiro, líder do grupo Ruptura, crítico no *Correio Paulistano* e na *Folha de São Paulo*, responde impositivamente a Sérgio Milliet. Considera sua crítica ‘opinativa, eficiente para os joguinhos políticos no mundanismo artístico’(GONÇALVES, 1992:94-95).

Apesar da polêmica entre Sérgio Milliet e Waldemar Cordeiro, os artistas do grupo Ruptura continuavam frequentando as salas de estudo da Seção de Arte da Biblioteca Municipal. Hermelindo Fiaminghi relembra essas reuniões:

Sérgio e Maria Eugenia nos cederam uma sala de estudos na Biblioteca. Sérgio sempre apoiou esses encontros. Conversava conosco [...]. No diálogo, na conversa, na troca de ideias ele sempre se revelou um imenso conhecedor de artes plásticas; era culto, sem empáfia [...] Ele defendia muito a Semana de Arte Moderna de que foi participante. E nós condenávamos os rumos da Semana. Este era um ponto de divergência. Outro ponto era a Bienal: não concordávamos com tudo o que a Bienal impunha, íamos ao jornal, denunciávamos. E com certa agressividade. Talvez isso chocasse ao Sérgio (GONÇALVES, 1992:97).

Além disso, havia um aspecto harmônico da relação entre Sérgio Milliet e o grupo Ruptura que é ignorado, ou pouco mencionado na maior parte da bibliografia, sendo que na maioria das vezes são destacadas as diferenças entre Milliet e Cordeiro. Essa boa relação com o crítico pode ser vista no depoimento de Luis Sacilotto, quando afirma:

Acho que tanto no meu período figurativo, como no geométrico, ele me deu um grande apoio [...]. Embora eu ache que o Sérgio Milliet nunca sentiu integralmente a arte construtiva geométrica [...] mesmo discordando de uma série de posições nossas, em determinado momento, começou a ser solidário [...]. Essa solidariedade começou por 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM de São Paulo. Acredito que ele sentiu aí uma consciência nacional de arte concreta. Na época do grupo Ruptura acatou-nos apesar das ressalvas (GONÇALVES, 1992:97).

Após as divergências iniciais, relação entre os dois muda e, em 1959, Cordeiro convida Milliet a apresentar o grupo Concreto na mostra da Galeria de Arte das Folhas, na qual expuseram Waldemar Cordeiro, Kasmer Féjer, Judith Lauand, Mauricio Nogueira Lima e Luís Sacilotto.

2.3.1.4. O grupo de São Paulo, segundo o crítico Mário Pedrosa

O crítico Mário Pedrosa mostrava-se entusiasmado com a nova geração de artistas que surgia em São Paulo, no artigo *Época das Bienais*, Pedrosa analisa a obra de cada um dos artistas paulistas, ressaltando as qualidades da obra de cada um, satisfeito com a individualidade e atualidade dessa produção.

Baseado nos fundamentos da estética do concretismo de Vantongerloo - Bill, logo se formou em São Paulo um grupo de artistas jovens e entusiastas em torno de Waldemar Cordeiro, cuja inquietação teórica fez dele um centro propulsor de ideias, por vezes incômodo ou estéril mas frequentemente estimulante: um

Geraldo de Barros¹⁹⁶. Sua trajetória artística o coloca na linha de frente da fotografia experimental de formação já diferente, pois participou com Mavignier, Palatink, dos nossos entusiasmos pelos artistas de Engenho de Dentro e foi o primeiro a fazer da fotografia dita de arte não esse enlanguescimento pictórico do gosto convencional mas uma experiência viril de imagens instantâneas ou fixadas, simultâneas ou dissolvidas em signos da vida e do espaço urbanístico; um Luís Saciloto, de origem proletária, jovem escultor de talento; Kasmer Fejer, escultor também e experimentador original em vários materiais da produção industrial moderna; Lothar Charoux, sereno e tranquilo desenhista de formas seriadas e ritmos sutis; e pintores como Hermelindo Fiaminghi e Mauricio Nogueira Lima, com algumas realizações do nível dentro dos cânones concretistas, Judith Luand, e não pertencentes ao grupo mas como companheiros de estrada: um Hercules Barsotti, artista de alta sensibilidade plástica, e Willys de Castro, mais jovem, também rico de ideias e de finura. Seja qual for o mérito ou demérito deles – e alguns são dotados de real valor e com uma bagagem artística ponderável – foram os únicos que, ao abrir-se a I Bienal, já tinham um ponto de vista estético formado, e a receberam não como basbaques ou negativamente como acadêmicos reacionários, mas com um critério, certo ou errado (não vem ao caso) que os tornava capazes de aferir o que viam de um modo atualizado ou menos arbitrário e individualístico. O mesmo se pode dizer do grupo afim do Rio (PEDROSA, 2007:288).

2.3.1.5. O grupo Frente

O grupo Frente se formou no Rio de Janeiro em 1952, e em um ano depois realizou sua primeira exposição no IBEU- Instituto Brasil – Estados Unidos, no Rio de Janeiro. Participam da mostra, apresentada pelo crítico Ferreira Gullar (1930-2016), os artistas Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937-), Décio Vieira (1922-1988), Ivan Serpa, João José da Silva Costa (1931-), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Vicent Ibberson (1920); a maioria era alunos ou ex-alunos de Serpa nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Com obras de abstração geométrica, o grupo não se caracteriza por uma posição estilística única, sendo o elo de união entre seus integrantes a rejeição à pintura modernista brasileira de caráter figurativo e nacionalista.

A segunda exposição do grupo, em 1955, no MAM/RJ, teve o seu texto de apresentação escrito pelo crítico Mário Pedrosa (1900-1981). Nessa mostra, unem-se aos artistas da primeira exposição mais sete nomes: Abraham Palatnik (1928-), César Oiticica (1939-), Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), Rubem Ludolf (1932-2010), Elisa Martins da Silveira (1912-2001) e Emil Baruch (1920-). Além da diversidade no que se refere às técnicas e materiais utilizados (pastel, xilogravura, objeto cinético, colagem etc.), percebe-se também certa variação de estilos, como a pintura

¹⁹⁶ Em 1948, por intermédio de Mário Pedrosa, Geraldo de Barros conhece a *Gestalt Theorie* [Teoria da Forma] e realiza a exposição *Fotoformas* em 1950, cujo título é referência à *Gestalt*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=878 (Visitado em: 15.10.2012).

primitiva de Elisa Martins e a construção geométrica lírica e repleta de nuances de Décio Vieira.

As últimas exposições do grupo ocorrem em 1956, em Resende e Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro. Depois disso, o grupo se dispersa e alguns dos seus integrantes vão se unir ao grupo neoconcreto.

2.3.1.6. O grupo do Rio, segundo o crítico Mário Pedrosa

O crítico Mário Pedrosa dedicou, também parte de seu artigo *A Época das Bienais*, à descrição do “grupo do Rio”, falando deles com igual entusiasmo com o que falou sobre os paulistas, destacando detalhadamente as potencialidades e contribuições de cada um dos artistas.

Houve com efeito idêntico fenômeno de aglutinação no Rio de Janeiro, onde Almir Mavignier, com seu entusiasmo, Abraham Palatnik, que se entrega então a uma pesquisa de cor por meio da luz e na I Bienal conseguiu ser aceita, mas fora dos regulamentos e de seus prêmios, para os quais não se enquadrava em nenhuma categoria, sua maquininha cinecromática (ideia que lhe veio do caleidoscópio) (PEDROSA, 2007: 288-289).

Sobre o grupo Frente, escreve Pedrosa:

Ivan Serpa, membro também do grupo, está presente na mesma Bienal, como Mavignier e Palatink e com uma tela abstrata geométrica levanta o prêmio destinado ao artista jovem. E tempos depois Serpa atrai por suas atividades de professor toda uma turma de jovens artistas que vão ter posteriormente real renome: Décio Vieira, esse dândi de bom gosto infalível; Aloísio Carvão, já na época artesão excelente e pintor de surpreendentes especulações plásticas; Ligia Pape, então dedicada à xilo, como a única a representar na categoria a corrente concretista, antes de desenvolver todo o seu rico manancial de ideias criativas na fase neoconcreta e posteriormente; e mais, o jovem estudante de Arquitetura, João José, os caçulas Hélio, já com a marca de sua profundidade e originalidade e César Oiticica, seu irmão, hoje talentoso arquiteto. De Belo Horizonte, Amílcar de Castro, seduzido pelo rigor plástico do concretismo, adere às ideias do grupo e inicia experiências espaciais que vão se cristalizar numa escultura de planos desdobrados que, em seu desenvolvimento, nos dá a mais poderosa expressão espacial plástica da escultura brasileira contemporânea (PEDROSA, 2007: 289 – 290).

Pedrosa também escreveu uma crítica sobre a produção da artista Mary Vieira, considerando que seu trabalho fosse bastante influenciado por Max Bill, com quem ela vai estudar, e assim menos de acordo com a evolução libertaria que os artistas do Rio fazem com o neoconcretismo, pois ao mesmo tempo que os expectadores podendo mexer nas esculturas e transforma-las, estas continuam presas a sua base.

Mary Vieira, pouco tempo depois da abertura da I Bienal e sob impacto da obra de Bill, segue para Zurique, onde se instala numa vida austera e solitária para iniciar-se na arte concreta. Bill é o seu mestre, não no sentido didático convencional mas num sentido mais lato pois na realidade tudo se resume em visitas da jovem iniciada ao *atelier* do mestre para consultá-lo sobre as ideias em que está trabalhando em casa ou sobre modelos que está construindo no papel. O resto é influência natural que um grande espírito exerce sobre os artistas

começantes. Em 1953, apresenta-se à II Bienal com algumas obras (entre elas a bela coluna centrimental adquirida pelo Museu de Arte Moderna do Rio) todas rigorosamente conforme os cânones concretistas e nas quais se sente influência billiana que já revelam, contudo, alguma das qualidades próprias que a artista vai desenvolver depois como a clareza cristalina das soluções, e com o acabamento no artesanato e na ideia, a ciência das articulações no espaço, o pendor formal clássico, a monumentalidade. O seu isolamento na Suíça, onde as ideias e as coisas resistem ao tempo e se aperfeiçoam, permitiu que ela seguisse sua linha de desenvolvimento, sem a descontinuidade, imperturbavelmente, do concretismo suíço inicial às belas soluções movediças atuais em que, se a escultura varia ou se desenrola pela manipulação do espectador, não se transforma propriamente, pois se mantém ereta no seu pedestal (PEDROSA, 2007: 289-290).

Essa questão da “base” das esculturas de Vieira faz com que Pedrosa, provavelmente, não veja o caráter de inovação e participação do espectador à sua escultura, atribuindo aos *Bichos* e *Casulos* de Ligia Clark a inauguração da “obra de participação no Brasil”. Sobre a questão da “base”, Ferreira Gullar escreveu no seu artigo “Arte Neoconcreta uma contribuição brasileira”, que a “obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço real, sem os apoios *semânticos* convencionados na moldura [para o quadro] e na base [para a escultura]” (GULLAR, 1977:120).

Pedrosa escreveu sobre a trajetória de Ligia Clark, ressaltando a singularidade da mediação da obra de Clark com o corpo e psique do espectador:

E depois é Ligia Clark que, de volta de Paris, onde foi estudar pintura entre outros com Léger, se integra ao grupo dos abstratos cariocas e pela mediação de Mondrian, de Albers e a lição concretista inicia sua carreira difícil. De fato, partindo do quadro sem moldura, reduzindo a superfícies moduladas, ela passa de um estágio a outro até construir no espaço real com os ‘casulos’ e os ‘bichos’ que inauguram a obra de participação no Brasil. Estamos em 1958. Seu insaciável espírito de investigação e pesquisa não pára aí. Ela prossegue até a redução atual da obra a uma mera atividade criativa que, por intermédio de algum pobre material, como que tenta reinaugurar o gesto dos primeiros contatos humanos de um para outro ou outros, num anseio grupal tribal em que se remocem as fontes vivas do corpo pela mediação plurisensorial, ou a descoberta no outro do próprio ego, a partir da qual tudo recomearia – a vida, o amor, a convivência, a comuna primeira solidária (PEDROSA, 2007: 289-290).

Sobre Franz Weissman, destaca o crítico:

Outra figura destacada do grupo foi Franz Weissman, que trouxe para o concretismo uma qualidade inabitual – uma indecisão congênita que ele sabe transformar em finura, em uma espécie de transcendência do “acabado-não acabado” muito sensível em várias de suas soluções escultóricas (PEDROSA, 2007: 289-290).

2.3.1.7. A I Bienal de São Paulo

Como frisou Maria de Fátima Morethy Couto¹⁹⁷, vários críticos brasileiros e estrangeiros, entre eles Mário Pedrosa, apontaram a exposição de Max Bill no MASP, em

¹⁹⁷ COUTO, 2004:76; Na introdução de seu trabalho, Sarah Poppel faz um mapeamento de autores que, como Couto, atribuem a Max Bill o impulso inicial da arte concreta no Brasil, (ALBERRO, A. 2008. *Frente a frente*

1951, e a participação da delegação Suíça na I Bienal de São Paulo como fatores decisivos para a opção brasileira pela arte concreta.

Os prêmios concedidos na I Bienal de São Paulo, realizada em 1951, já indicavam a força que a arte concreta iria adquirir no Brasil. O suíço Max Bill ganhou o prêmio de escultura com *Unidade Tripartida*; o jovem Ivan Serpa, como melhor pintor com sua obra *Formas*; Abraham Palatnik, com a menção especial do júri internacional por seus *Aparelhos Cinemáticos* e Antonio Maluf venceu o concurso de cartazes.

As primeiras Bienais de São Paulo foram importantíssimas para o desenvolvimento da arte brasileira. Nas palavras do crítico Mário Pedrosa, em seu texto “Época das Bienais” escrito em 1970, ressalta que:

O alargamento das fronteiras criadoras artísticas, contribuição fundamental da arte moderna da história do nosso tempo, que começou a verificar-se tímida e isoladamente no Brasil antes da abertura da Bienal de São Paulo, vai se apresentando ao público, empiricamente e em vasta escala, com aquela abertura. O terreno estava preparado a colher todas as sementeiras. E logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá (PEDROSA, 2007:287).

O crítico Sérgio Milliet, que participou da comissão julgadora da I Bienal, a considerou como uma fonte de informação para o grande público e uma oportunidade para os críticos ampliarem seus padrões de julgamento de acordo com os parâmetros da arte universal, e afirmou que depois de “ser forçado” a estudar minuciosamente a produção nacional o paralelo entre artistas estrangeiros e nacionais seria uma “escola de modéstia” (COUTO, 2004: 66) para estes, pois

Cumpre-nos tentar um esforço para alcançar uma expressão nossa, de nosso momento e de nossa gente, o de que nos preocupamos pouco até agora. Temos que chegar, porém, à nossa expressão sem nada abandonar do que nos podem oferecer como, lições técnicas aproveitáveis, os artistas do velho mundo (SERGIO MILLIET apud COUTO, 2004: 66).

Milliet temia, como vemos na crítica que faz da I Bienal, que a opção pela arte concreta levasse os artistas à repetição de fórmulas e, por consequência, implicasse em um

con el contenido compartido de la forma. Catálogo da exposição *Face to face*, Daros, Zürich, Ostfildern: Hatje Cantz, p.144; FILHO VENÂNCIO, P... *Modernität in einer tropischen Metropole am Meer*, catálogo exposição Kunsthau Zürich 13.2-03.05.2009, Göttingen: Steidel, p. 27f ; HERKENHOFF, P. 2007. *Rio de Janeiro. A necessary city.* Catálogo da exposição Austin/New York, p. 57; BRITO, R..1999. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, São Paulo: Cosac & Naify, p. 36; AMARAL, A. 1998. *Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil*, Catálogo de exposição, São Paulo/Rio, p. 59; GULLAR, F. 1998. *O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta*, catálogo exposição, São Paulo/Rio, p. 144; de CAMPOS 1994 p.18; MORAIS, F.1990. *Las artes plásticas en la América Latina: Del trance a lo transitorio*, La Habana: Casa de las Américas, p.43f; ZANINI,W. 1983. *História Geral da Arte no Brasil*, Bd. 2, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, p. 648. in: POPPEL 2011:2.

empobrecimento da individualidade: “Os tabiques estão cheios de ‘subs’ – sub-kandinskys, sub-modrians, sub-cubistas etc...” MILLIET apud GONÇALVES, 1992: 91-92)¹⁹⁸.

2.3.1.8. A IV Bienal de São Paulo

A IV Bienal de São Paulo, que ocorreu em 1957, é marcada pelo domínio da abstração nos representantes brasileiros. Dessa edição participam os concretos do Rio e de São Paulo, Aloísio Carvão, Willys de Castro, Lygia Clark, Ligia Pape, Franz Weissmann, Waldemar Cordeiro e Hermelindo Fiaminghi.

Ivan Serpa com uma representação em suas qualidades formais também de textura, de excelente acabamento, de preciosismo mesmo, de refinado equilíbrio plástico, estavam no alto. A equipe concretista do Rio e de São Paulo estava bem representada por Aluísio Carvão, com um homogêneo conjunto em temas circular e tema triangular, Ligia Clark com suas superfícies moduladas, Mavignier, que já em Ulm mandou duas telas, Fiaminghi, com uma pintura em ritmos alternados, Mauricio Nogueira Lima, Saciloto, com uma excelente peça escultórica, *Concreção* e, por fim, o então Benjamin de toda a Bienal, Hélio Oiticica, grave rapazola de vinte anos. (PEDROSA 2007:293)

Mário Pedrosa criticou o júri em relação à concessão do prêmio de escultura a Franz Weissman na IV Bienal, e atribuiu ao acontecimento o esgotamento da lista de personalidades “históricas” (PEDROSA, 2007:293). Essa predominância dos concretos encontrou resistência por parte de vários críticos, inclusive do americano Alfred Barr Jr., que se opôs categoricamente a esse estilo como representante da arte brasileira.

Durante a sua estada no Brasil, Barr concedeu uma entrevista no dia 28.09.1957, “Conversa com Alfred Barr Jr.”, a um repórter do jornal *O Estado de São Paulo*, identificando-se apenas pelas iniciais C.A. Ao ser questionado sobre a homogeneidade da representação brasileira, respondeu:

‘Não. O desenho e a gravura brasileiros são muito melhores do que a pintura e a escultura’. E acrescenta: ‘Os membros estrangeiros do júri internacional não puderam ver a escultura deste país. O material que nos foi oferecido para julgar era inadequado. A preocupação do júri de seleção de manter um alto padrão de escultura deixou-nos sem meios de julgar’.

Mas, referindo-se de modo geral à representação brasileira, Barr acentua que a comissão selecionadora logrou destacar, do conjunto de obras, um grupo de artistas de nível elevado.

- E a pintura?

‘Bauhaus Exercises’, exclama Barr, e conservamos sua exclamação em sua língua. E acrescenta – “Muitos diagramas concretistas e pouco do resto. Essa é a razão pela qual nós, os membros estrangeiros do júri internacional, gostamos do Krajcberg. Ele sobressai entre outros porque não faz diagramas” (BARR, 1957).

A essa objeção por parte da crítica estrangeira, Mário Pedrosa respondeu como sendo legítima, embora interpretasse esse processo não como uma imitação pobre e

¹⁹⁸ MILLIET, S. “Últimos livros - À Margem da I Bienal” Jornal *O Estado de São Paulo*, 23.10.1951.

tardia, mas como fruto de uma evolução na arte do país que havia se dado até aquele momento:

Essa corrente de resistência autócne ao gosto internacional é contestada de frente, pela primeira vez, na IV Bienal, em 1957. Na III – 1955 – ela era vitoriosa com o grande prêmio de pintura dado a Dacosta, o primeiro na segunda geração de modernos a ser distinguido com o galardão, ao apresentar uma obra de extrema depuração e rara beleza, numa fusão dialética, de sua pura criação, de Mondrian a Morandi. E já na II Bienal, e grande de 1953, Volpi em plena evolução para a fase das fachadas cada vez mais abstratas até criar com elas o modelo insuperável da paisagem urbanística abstrata da pintura moderna brasileira levava o laurel (PEDROSA, 2007:292).

Vista de forma retrospectiva, a opinião de Pedrosa é compartilhada também por estrangeiros, o curador do Museu Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM) de Valência na Espanha, Juan Manuel Bonet argumentou, em (2007:232), um texto sobre a presença brasileira na IV Bienal de São Paulo:

un potente presente geométrico y «concretista» con, entre otros, Aluísio Carvão con cuatro de sus *Temas Circulares*, Sergio Camargo, Willys de Castro, Lygia Clark con tres de sus *Planos en superficie modulada*, Waldemar Cordeiro, Milton Dacosta, Samson Flexor, Fernando Lemos, Wega Nery Gomes Pinto, Maurício Nogueira Lima, Almir da Silva Mavignier, Hélio Oiticica, Lygia Pape con unos xilogramados, El grabador Arthur Luis Piza, Luis Sacilotto con su *Concretion 5733*, Ivan Serpa, Alfredo Volpi, Anatol Wladyslaw, Franz Weissmann...

Todos y cada uno de los nombres que acabo de mencionar a propósito de ese pabellón brasileño, son hoy parte de la mejor herencia moderna de una cultura que al fin empieza a contar, en el mapa de la modernidad. Se ha insistido mucho, estos últimos años, y con razón, sobre el significado de las respectivas obras de Lygia Clark, Hélio Oitica o Lygia Pape (BONET, 2007:232).

2.3.2. Paulistas X cariocas: Da I Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo, em 1956, e no Rio de Janeiro, em 1957, ao final do neoconcretismo em 1961

Em 1956, os irmãos Campos convidaram Ferreira Gullar para participar da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*¹⁹⁹, no MAM em São Paulo. Gullar participou com o poema “O formigueiro”, embora não tenha marcado presença pessoal na ocasião. O evento recebeu grande atenção da imprensa, para bem ou para mal, e um dos principais veículos do movimento concreto, a partir de então, passou a ser o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

Essa exposição circulou para o Rio de Janeiro em 1957²⁰⁰ e, segundo Augusto de Campos²⁰¹, esse foi o momento que marcou o início do rompimento entre paulistas e

¹⁹⁹ Sobre essa exposição, ver a comemoração de seus 50 anos com o catálogo *Concreta 56'. A raiz da forma* (MAMMI, 2006), (MOURA, 2011:63-66).

²⁰⁰ A respeito dessa exposição e da briga entre os poetas, ver: MOURA, 2011:71-72.

²⁰¹ Em depoimento à autora em 18.12.2010.

cariocas. Nesse evento, houve um desentendimento pessoal: Gullar expôs na versão carioca muito mais obras que na versão paulista da mostra, o que lhe causou grande celeuma com Waldemar Cordeiro e os irmãos Campos.

Em 22 de março de 1957, Mário Pedrosa publicou no SDJB o artigo “Paulistas e cariocas”²⁰², onde fez uma distinção geral entre as características dos artistas do Rio e São Paulo, embora elogiando ambos. Em debate, no mês de abril de 1957, Cordeiro escreveu na revista *Arquitetura e Decoração*:

Esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações. [...] A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real. [...] Nós escolhemos o caminho inverso ao do Gullar: não tentaremos levar o real para a cultura, mas a cultura para o real (CORDEIRO apud COCCIARALE/GEIGER, 1987:225-226).

Cordeiro se deixou levar pela polêmica com Gullar, falando em nome do grupo concreto paulista, no qual tinha se colocado como líder, mas como consta no arquivo de Fiaminghi, que se encontra no MAM de São Paulo, nem sempre a opinião de Cordeiro foi representativa do que pensava o resto do grupo. Por outro lado, Gullar também tomou para si o papel de porta-voz do grupo neoconcreto, se manifestando no lugar dos artistas e poetas.

Haroldo de Campos em artigo intitulado “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1957, escreve:

a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática ou quase matemática [...] uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. a solução do problema da estrutura e que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo *número temático*. a definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. a partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade. será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa. [...] a fenomenologia da composição cederá a uma verdadeira matemática da composição. o que se pretenderá será realizar ‘da maneira mais precisa possível’, a estrutura verbal planejada, com a ‘nitidez da lógica simbólica’, ou com a precisão com que um pintor concreto exterioriza sua ‘ideia visível’. [...] donde a importância da experiência elementarista de *gomringer*, eliminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura. a passagem da fenomenologia da composição à matemática da composição coincide com uma outra passagem: a do orgânico-fisiognômico para o geométrico-isomórfico (CAMPOS apud COCCIARALE/GEIGER, 1987:227-228).

²⁰² Republicado em AMARAL, 1977:136-138; o artigo foi traduzido para o alemão para a exposição o *Desejo da Forma*.

Em vários aspectos, esse texto remete a Max Bill em sua teoria e sua forma de operação: além do texto todo ser escrito em minúsculas, como os textos de Bill, Campos também problematiza a questão da estrutura, como a forma condicionando o poema; destaca-se também a menção a Eugen Gomringer, nessa época secretário de Max Bill, visitado no ano anterior a essa publicação por Décio Pignatari, que havia feito contatos em prol de uma poesia concreta internacional.

Gullar, através do seu papel de destaque no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, havia se tornado extremamente importante na divulgação do movimento concreto paulista, no Rio de Janeiro. Mas a partir dessa emblemática publicação de Campos passou a escrever contra os colegas de São Paulo, refutando os textos de Cordeiro e principalmente o célebre artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” de Haroldo de Campos. Ferreira Gullar passou a acusar os artistas de São Paulo de serem muito teóricos e “frios”, e dedicados à produção industrial. Segundo o depoimento de Reynaldo Jardim, à primeira página do Suplemento de 23 de junho de 1957:

‘Cisão no movimento da Poesia Concreta’ Dois manifestos. Um assinado por Haroldo de Campos: ‘Da fenomenologia da Composição à Matemática da Composição’. É a posição do grupo paulista. O outro manifesto, redigido pelo Gullar e assinado por ele, pelo Oliveira Bastos e por mim, intitula-se ‘Poesia Concreta experiência intuitiva’. Posições antagônicas entre o racionalismo paulista e o balanço carioca (BASTOS, 2008:117).

Fato é que todos os envolvidos: Gullar, Cordeiro, Augusto e Haroldo de Campos são escritores verborrágicos e que valorizam a polêmica. E com isso a ruptura e a discussão entre paulistas e cariocas vem causando discussões acaloradas há até bem pouco tempo. Cinquenta anos depois da cisão entre poesia concreta paulista e carioca, muitos escritores brasileiros se sentem movidos a continuar tomando partido entre Augusto e Gullar, membros ainda vivos dessa celeuma. Atitude essa, difícil de entender para os críticos internacionais, como vemos, por exemplo, em Kudielka.

2.4. Neoconcretismo

O neoconcretismo surgiu a partir do *Manifesto Neoconcreto* escrito por Gullar e publicado no SDJB em 22 de março de 1959. Para muitos, o neoconcretismo é a concreção do desejo da forma, que passou de objeto a sujeito, pois

segundo Mário Pedrosa, o Neoconcretismo seria a pré-história da arte brasileira em razão da busca de elementos específicos, ou seja, os da pintura (Plano, forma, cor, espaço), os da escultura (espaço modulado, dimensões, dinâmica) e mesmo os da arquitetura (espaço com qualidade plástica) (FREITAS, 2007:38).

Na época em que o *Manifesto Neoconcreto* foi escrito, Mário Pedrosa encontrava-se no Japão, e foi informado da existência do novo movimento por uma carta que Gullar escreveu para ele²⁰³ em 16 de fevereiro de 1959. Nessa carta, Gullar comentou sobre o manifesto e ressaltou a ruptura com o grupo paulista:

Como você deve ter percebido, trata-se de uma ampliação da ruptura do grupo do Rio com o de São Paulo, e agora de modo mais definido. Realmente, a arte concreta com seu rigor externo, com certos dogmas nascidos de uma fase rudimentar, estava se tornando uma prisão insuportável. Resolvemos pôr abaixo essa segurança aparente e deixar o futuro aberto às experiências. [...] (GULLAR apud MOURA, 2011:79).

Sobre essa cisão, Lygia Pape concedeu um depoimento à Regina Célia Pinto em que relata sobre o surgimento do neoconcretismo e a separação do grupo paulista. A artista reforçou a busca de liberdade do grupo, o caráter de invenção e o papel de Gullar na elaboração dos textos teóricos, produzidos a partir do contato com as obras:

Nós nos separamos do Grupo Concreto de São Paulo porque eles queriam criar um projeto de dez anos de trabalho para o futuro. O grupo do Rio achou que era racionalismo demais. Nós queríamos trabalhar com a intuição, mais soltos. Trocávamos muita informação; havia mesmo uma certa impregnação na medida em que um conversava com o outro. O Neoconcreto não surgiu por acaso, também não foi uma coisa que nós elaboramos e depois começamos a trabalhar em cima. Foram as experimentações feitas antes que nos levaram a ele. Depois, o Gullar que era poeta, ‘copy-desk’ do Jornal do Brasil, escrevia muito bem e estudava a teoria da arte, ficou encarregado de redigir um texto que tivesse a ver com o trabalho de todo mundo um texto posterior às obras. Havia uma total liberdade, nada era dogmático. Todo mundo estava disposto a inventar. Não trabalhar só categorias convencionais. Na escultura, a ideia era destruir a base fazer um objeto que assim se chamasse, mas que pudesse ser posto em qualquer posição. A pintura também não seria mais envolvida por uma moldura, avançaria no espaço. Eu mesma inventei um livro, chamado *Livro da Criação*, onde narrava a criação do mundo sem palavras, meio artes plásticas, meio poesia. Esse sentido de invenção, de criação era o que realmente caracterizava o movimento. Naquela época ainda existia o pensamento de um quadro ser uma pintura na parede, para mera contemplação. Não tinha o sentido de participação, de uso de materiais diferentes; então tudo isso deu um sentido muito grande de liberdade. Na época não era fácil, nós tínhamos o mundo em oposição a nós²⁰⁴.

Essa característica dos textos como respostas às obras é evidenciada também pelo próprio Ferreira Gullar que contou em depoimento²⁰⁵ à Kátia Maciel, no vídeo *Neoconcretos* de 1997²⁰⁶, sobre o nascimento da *Teoria do Não-objeto*: em um jantar na casa de Ligia Clark, em que estava presente o grupo do Rio, a artista mostrou uma de suas novas criações e na discussão a obra se mostra inclassificável, dentro das categorias tradicionais das artes plásticas, nenhuma das categorias existentes traduzia a abrangência

²⁰³ Para a transcrição da carta, ver MOURA, 2011:79-80.

²⁰⁴ O Movimento Neoconcreto (1959-1961). Disponível em:

<http://arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/neoconcreto.htm> (Visitado em: 20.9.2015).

²⁰⁵ Seleção de entrevistas mostrada na Exposição o *Desejo Da Forma*- Berlim 2010.

²⁰⁶ Esse depoimento também consta em AMARAL, 1998:158.

da obra que se deslocava pelo campo da pintura, da escultura e da arquitetura. Na mesma noite, Gullar, refletindo sobre isso, escreveu a *Teoria do Não-objeto*.

Na carta escrita a Pedrosa, Ferreira Gullar, além de atualizá-lo sobre o contexto das artes no Brasil, afirma que se considerava “um discípulo” do crítico (MOURA, 2011:79). Tal proposição é demonstrada pela forma que Gullar escreveu, priorizando pormenores do manifesto junto a citações que mostram a sua erudição e conhecimento da matéria, além da procura por reforçar a opinião do mestre, aludindo ao texto “Paulistas e cariocas” de 1957. Ao mesmo tempo, na carta e no manifesto, se reconhece a busca de Gullar em posicionar, por um lado, o neoconcretismo como “herdeiro das vanguardas do início do século”, mas, por outro, com uma profunda autoconfiança, em solicitar uma “nova interpretação dessa arte, na base dos valores expressivos” (GULLAR apud MOURA, 2011:81).

Para reforçar a sua posição, Gullar publicou no SDJB, entre março de 1959 e outubro de 1960, um série de artigos em que pretendia mostrar essa linhagem de herança e o desemboque no neoconcretismo²⁰⁷. Nesses artigos, Gullar polarizou a relação entre os pintores como Mondrian e Van Doesburg, o criador do termo “arte concreta”, para enfatizar o seu problema com os paulistas. Esse caráter polar das relações entre os movimentos não é compartilhado por todos. O crítico Rodrigo Naves, por exemplo, viu uma relação de continuidade:

Even while moving away from Bill's dogmatism, though, some of the Neoconcretist artists continued to be guided by the Idea of an art based on logical, clearly defined principles. Lygia Clark for example, one of the artists who benefited most from the rupture of Neoconcretism, would long explore the possibilities of the Möbius strip, from *Caminhando* (Walking, 1963; fig. 7) to *Abrigos poéticos* (Poetic shelters, 1964) and *Trepantes* (Creepers, 1964/1965) (NAVES, 2009:65).

Yve-Alain Bois²⁰⁸, que conheceu Lygia Clark em Paris, e também reconheceu essa continuidade no trabalho que ela realizou no começo dos anos 1950, como uma assimilação e desconstrução dos ensinamentos de Bill: “Lygia had quickly assimilated Bill's rationalist catechism and soon began to destroy it from within” (BOIS, 2001:86).

O grande problema da argumentação de Gullar consiste em não ter como base a análise formal das obras, o que permite entender a crítica de Moura, quando ele afirma que “o resultado disso é uma glorificação do grupo neoconcreto que soa anedótica quando vista

²⁰⁷ Artigos publicados em *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*.

²⁰⁸ Foi um dos responsáveis pela integração de Lygia Clark e Hélio Oiticica ao cânone internacional, escrevendo sobre eles no livro *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, que foi publicado pela primeira vez pela editora inglesa Thames & Hudson em 2004, e escrito junto a grandes pensadores da arte contemporânea: Hal Foster e Rosalind Krauss.

longe do contexto em que ela foi produzida” (MOURA, 2011:87). Em 1970, Pedrosa faz um balanço do ocorrido, retomando a questão da libertação da “base” da escultura e o rompimento das relações entre espaço e tempo, dando origem ao “não-objeto”:

Quanto ao neoconcretismo em que se resolveu tempos depois o movimento concretista do Rio, foi, sobretudo, um produto cultural carioca, embora tenha atraído alguns artistas paulistas como Barsotti, Willys de Castro, o poeta Theon Spanudis e outros. Repelindo as formas seriadas do concretismo e reabsorvendo o velho apelo expressional banido da arte concreta, o neoconcretismo buscava uma obra total; um todo global cujas partes fossem indistinguíveis sem funções separadas ou extrínsecas à obra como molduras em quadro; como pedestais ou lados privilegiados, ou fundo ou suportes em escultura; margens em papel passivamente utilizado apenas para nele inscrever-se o desenho ou o poema, mas ao contrário integralmente valorizado, de modo que todo o espaço do papel fosse conjugado ao tempo, resultando daí inevitável escalonamento gráfico para um epílogo expressivo, fatal como um escoamento, e pudesse o próprio momento poético imaterial da palavra isolada integrado no todo evoluir-se, concretizado enfim, sem nada, nada que não concorresse intrinsecamente para o significado plástico emocional. Foi a esse ser-arte-poesia total que o poeta Ferreira Gullar tentou definir, com profunda intuição poética, como o ‘não-objeto’ (PEDROSA, 1970:290).

Em 1961, Gullar assumiu a direção da Fundação Cultural de Brasília, o SDJB foi dissolvido e, com isso, o grupo neoconcreto acabou de se dispersar²⁰⁹, após dois anos de produção e três exposições em comum.

2.5. VI Bienal

A VI Bienal, ocorrida em 1961, marcou os dez anos da mostra e imprimiu várias mudanças tanto em questões administrativas quanto artísticas. A Fundação Bienal passou nesse momento a existir como um órgão separado do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a qual era integrada, sendo até chamada em suas primeiras edições de Bienal do Museu de Arte Moderna.

Em junho de 1961, Mário Pedrosa pediu a Jânio Quadros, então presidente do país, autorização para que fosse redigido um projeto de lei propondo a transformação de Bienal em uma instituição pública autônoma, o que era necessário, pois com a dimensão que o evento havia tomado, a Bienal estava endividada, e não era mais possível de mantê-la apenas com recursos particulares (PEREIRA, 2014:52).

²⁰⁹ Em 1959, Lygia Clark, já havia escrito em uma carta metafórica a Mondrian, sobre o seu descontentamento com o grupo: “No momento em que o grupo foi formado havia uma identificação profunda, a meu ver. Era a tomada de consciência de um tempo-espaço, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa, Mondrian... Hoje a maioria dos elementos do grupo se esquece dessa afinidade (o mais importante) e querem imprimir um sentido menor a ele [...] Agora, velho, simpático mestre, diga-me com toda a franqueza: meu desejo é deixar o grupo e continuar fiel a essa minha convicção [...]” (CLARK apud MOURA, 2011:118).

O posto de diretor geral, que havia sido ocupado por Lorival Gomes Machado (1951,1959) e por Sérgio Milliet (1953, 1955, 1957) foi extinto. Essa edição da mostra teve curadoria de Mário Pedrosa e provocou muita polêmica, principalmente com os artistas brasileiros de tendências não abstracionistas. Ligia Clark ganhou o prêmio de escultura por seus “Bichos”, e Pedrosa considerou:

apesar da consagração dos abstracionismos não regidos por uma disciplina formal ou mesmo pela disciplina cromática imposta pelas exigências da cor pura com que Volpi deu ao concretismo brasileiro um toque extremamente original de viveza e vibração colorística, que prenunciava a pintura pós-tachista da *optic art*, é o neoconcretismo que leva a palma com o grande prêmio de escultura para Clark. Esse prêmio representa uma ruptura com os cânones tradicionais da arte moderna. Ela traz à apreciação internacional a invenção revolucionária dos “bichos”, ou uma construção de planos articulados no espaço por dobradiças e que se armam e se combinam pela ação do espectador. Este passa a participar por assim dizer da obra, e a fazê-la e desfazê-la dentro das combinações possíveis. Com isso ela abria caminho, por suas implicações, a uma das tendências decisivas entre as modalidades inúmeras que vieram após o tachismo e o informal, ou precisamente a que nega a contemplação da obra de arte como essencial ao contemplar do ato do gozo estético. E assim negando, nega a sacrossanta intocabilidade da obra de arte. A noção de ‘distância psíquica’, tão imprescindível à contemplação e ao provar da obra de arte, é substituída por outra relação que a da obra e do sujeito que a contempla. Ou a relação em que a figura do contemplador cede lugar à do espectador, cujo papel não é mais apenas o de contemplar: ele entra, por assim dizer na ideia ou no projeto do criador, completa-o, redescobre-o, enriquece-o com sua intervenção. O espectador não sai do cotidiano, contemplando; sai agindo, fazendo (PEDROSA, 2007:295).

O reconhecimento internacional, do qual se refere Pedrosa, é reiterado por Vinicius Spricigo em seu artigo “Vision und Aneignung – Brasiliens Moderne und die Biennale São Paulo”, que faz parte do livro sobre as participações alemãs na Bienal Internacional de São Paulo:

Die Biennale von 1961, geleitet von Mário Pedrosa, verabschiedete sich von dem euro-amerikanischen Fokus, wie ihn die ersten Ausgaben in den Fünfzigern hochgehalten hatten. Und die Prämierung von Ligya Clark demonstrierte den Schulterchluss Brasiliens mit der damals aktuellen internationalen Kunstszene (SPRICIGO, 2013:46)²¹⁰.

2.5.1. A visão dos críticos

A VI Bienal foi acompanhada de um intenso debate nos jornais. Mário Pedrosa e os artistas concretos e neoconcretos, que ele defendia, foram duramente criticados por outros críticos da época, como Lorival Gomes Machado. Em resposta às críticas que recebeu, escreveu Mário Pedrosa:

As novas tendências não se impuseram de uma vez por todas. Mas sim a contagotas, pois críticos, artistas, amadores que tanto custavam a apreender, a assimilar esta ou aquela escola, movimento, não tinham em geral capacidade

²¹⁰ A Bienal de 1961, dirigida por Mario Pedrosa, se despediu do foco europeu-americano, que predominou nos primeiros eventos da década de 1950. A premiação de Lygia Clark demonstrou a colaboração do Brasil com a cena artística internacional daquele tempo.

degustativa, digestiva para no ano seguinte aceitar, engolir outra dose de novidade, outra ultimíssima tendência contrária aos princípios, às ideias das precedentes. E por isso mesmo ficava preso eternamente ao cubismo, cuja essência tivera tanto trabalho em apreender, outro se agarrava ao fauvismo, este ao abstracionismo sob suas diversas variantes, aquele ao expressionismo, aquele outro, mais moço, ao tachismo, ou ao informal ou mesmo ao concretismo, já intelectual e culturalmente mais sofisticado ou fundamentado. Pobre dos críticos! Em sua maioria, nesta altura do século já de língua de fora. Ai de quem não se fizer uma visão global do conjunto do fenômeno artístico da época, ou se armar de uma concepção filosófica, científica, sociológica, estética, histórica para enfrentar o caleidoscópio de ismos, sem faniquitos de impaciência, sem timidez, sem seguidismo acrílico ou bocó, sem frustrações de incompreensão, sem negativismos, mas aberto, aberto e crítico. (PEDROSA, 2007:296).

O crítico Gomes Machado se manifestou da seguinte forma, a respeito da IV Bienal e da crítica feita por Mario Pedrosa:

Além de indicar o caminho a ser seguido pelo crítico, Gomes Machado também aponta os problemas que observa na teoria abstracionista e acusa os teóricos de buscarem um percurso similar àquele trilhado pelos ‘primos-irmãos concretistas’ que, procurando na exatidão matemática o distanciamento da natureza e a objetivação da arte, acabaram à natureza retornando num ‘voo caprichoso do boomerang que atiraram contra a execrável referência ao natural, para depois recolhê-lo [...] numa nova e mais exata referência ao mesmíssimo natural’ (MACHADO apud FERNANDES, 2007: 68-69)²¹¹.

Para ele, os teóricos da abstração não percebiam que um sistema teórico específico não dava conta de todas as manifestações abstratas, e que o mais interessante nessas manifestações era justamente as suas muitas possibilidades de formulação. A subjetividade da abstração a distância de doutrinas, coisa que não acontecia com a arte concreta, racional, que propunha ‘o problema da arte antes de consentir em sua criação’, enquanto a outra é ‘irracional e irregular’. Os teóricos da abstração estariam rumando para a ‘autodestruição’ ao reprovarem toda manifestação não abstrata. A abstração não podia ser julgada como absolutamente essencial à ‘expressão moderna’; ela é um fato relevante da arte contemporânea, mas não uma resposta única para toda a arte (MACHADO apud FERNANDES, 2007: 68-69).

No citado artigo, escrito em 1959, “A presença dos concretistas”, o crítico Gomes Machado faz uma revisão do que dissera em “No silêncio das paixões”, no ano anterior, texto no qual defendera a autonomia da arte, sempre a serviço de si mesma e, por isso, nunca “a serviço da indústria”. Nessa declaração, parece criticar o movimento concreto, mesmo sem nomeá-lo, continuando: “movimentos espasmódicos que se propõem a ‘objetivar’ a arte, embora até agora só tenham conduzido a resultados escassos ou heréticos em face da exigente doutrina de seus profetas²¹²”.

O manifesto neoconcreto seria alvo de outro artigo do crítico, “Adesões, manifestos etc...”, publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 11 de abril de 1959. No texto, Machado aconselha esses artistas a efetivarem a produção

²¹¹ MACHADO, Lourival Gomes. “Demonstração do óbvio”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, n° 113, 27 dez. 1958. In.: FERNANDES, 2007: 68-69.

²¹² MACHADO, Lourival Gomes. “No silêncio das paixões”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, n° 79, 3 mai. 1958. In.: FERNANDES 2007: 68-69.

artística antes de se prestarem à “formulação teórica”. Após essa crítica ao manifesto, Ferreira Gullar teria o acusado de fazer “oposição cerrada tanto contra Lygia Clark, como contra Weissmann”, nas palavras de Gomes Machado. Ambos os artistas eram ligados ao grupo Frente (1954-1956) e para o crítico do SLOESP- *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, esse tipo de atitude do colega, ao criar polêmica, teria transformado a ruptura entre concretos e neoconcretos em “uma briguinha acidental entre uns moços de São Paulo e uns rapazes do Rio”. E mais: não vê, no manifesto neoconcreto, uma clara diferença entre os dois grupos. (“Resposta sobre resposta”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, nº 135, 13 jun. 1959. In.: FERNANDES, 2007:69).

Gomes Machado, ao contrário de outros críticos, defende a existência de um discurso abstrato localizado em algum lugar entre a subjetividade completa e a arte racional²¹³, isto é, a arte concreta (MACHADO apud FERNANDES, 2007: 70).

2.6. Arte concreta e neoconcreta e arquitetura

Sonia Ricon Baldessarini percebe o movimento moderno como “possibilidade da expressão da nacionalidade brasileira”, e considera a arquitetura de Niemeyer como sua “alma” fixada arquitetonicamente. Nesse sentido, Baldessarini atribui à arquitetura de Niemeyer uma “brasilidade emergente” na qual “matéria e espaço, forma e conteúdo, são manipulados como uma *geometria sensível*²¹⁴, em que a inteligibilidade das linhas fala uma linguagem quase corpórea” (BALDESSARINI, 1988:41-42).

Essas qualidades acima serão atribuídas aos trabalhos dos artistas neoconcretos e que irão construir a especificidade de “brasilidade” dessas obras; uma “sensualidade” que exige que o fruir da obra seja realizado através “da participação total do corpo”. Nessa relação, o conceito de “estrutura”, conceito fundamental na arte concreta e neoconcreta, torna-se também na arquitetura uma forma de se relacionar e de existir da obra:

Pondo-me em contato com a estrutura da obra como ela é externa e internamente. Tenho a sua inteligência obtida através da totalidade dos meus sentidos. O espaço se transforma em estrutura, e a estrutura em espaço. O corpo é o lugar dessa metamorfose. O papel do corpo é assegurar essa metamorfose como diria Merleau-Ponty (BALDESSARINI, 1988:43).

2.7. De concretos a POPcretos e de Metaesquemas a Cosmococa

O final dos anos 1960 e o começo dos anos 1970 foram marcados por uma reação dos artistas brasileiros à arte pop americana. Augusto de Campos expôs, em 1963, seus

²¹³ MACHADO, Lourival Gomes. “Bienal: a significação do novo”. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, nº 153, 17 out. 1959.

²¹⁴ Grifo meu.

poemas visuais na Galeria Atrium junto a Waldemar Cordeiro que, nessa época, já estava desvinculado formalmente do concretismo:

Popcretos foi a denominação formulada por Augusto de Campos para substituir o nome ‘demasiado técnico’²¹⁵ inventado por Cordeiro – ‘arte concreta semântica’. Cordeiro seguidor do pensamento gramsciano, utilizava imagens de alta voltagem políticas em seus objetos, como fotos de comícios brasileiros e cenas da Guerra do Vietnã. Boa parte retirada das páginas do jornal *Última Hora*²¹⁶.

Segundo Helouíse Costa, professora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e curadora da mostra de Cordeiro²¹⁷ realizada no Centro Universitário Maria Antônia, em 2002:

Os primeiros popcretos são realizados sem pretensão de durabilidade, existindo uma precariedade óbvia. ‘Rebolando’, de 75, obra rejeitada pelo júri da 8ª Bienal de São Paulo, consistia em garrafão de vidro sobre base fotográfica com quadris de Marilyn Monroe. O público olhava pelo gargalo, balançava a garrafa e o quadril de Marilyn ‘mexia-se’. Era obra imediatista, de interação com o público, no espírito da obra aberta²¹⁸

No ano de 1966, (imagem 60) surgiu, em São Paulo, o grupo Rex de Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, o ex-concreto Geraldo de Barros, entre outros. A obra deles era figurativa e contestadora. O grupo e sua galeria só duraram até 1967 e o encerramento ocorreu de forma anárquica, como começou, com um *Happening – a Exposição – Não Exposição*, na qual o público foi convidado a levar para casa os objetos expostos na galeria, desde que conseguissem retirá-los das barras de ferro, correntes, cadeados e blocos de cimento aos quais estavam presos. Como resultado, a exposição acabou com a completa depredação da galeria.

Entre 1973 e 1974, Hélio Oiticica que estava morando em Nova York, começou a realizar com o cineasta Neville de Almeida suas *Cosmococas*²¹⁹ - programa *in progress*. As cosmococas eram identificadas pela abreviatura *CC*. Segundo Neville de Almeida, em palestra²²⁰ proferida em Berlim em 2013, a intenção das *Cosmococas* eram unir cinema e

²¹⁵ MACHADO, Alvaro. “Waldemar Cordeiro, ou o artista na era da pluralidade”. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1356.1.shl> (Visitado em: 10.09.2014).

²¹⁶ O jornal *Última hora*, do jornalista Samuel Wainer, durou de 1951 a 1970. Esse jornal carioca chegou a ter circulação nacional, e tinha design inovador. Tratava de temas políticos, e tinha apelo popular.

²¹⁷ Essa exposição foi acompanhada do livro *Waldemar Cordeiro: A ruptura como metáfora*, que fez parte da série arte construtiva paulista da editora Cosac & Naify.

²¹⁸ *ibid.* Citação 206.

²¹⁹ Parte dessas instalações multimídias vêm sendo mostradas em exposições nacionais e internacionais. Mostra esta que acompanhou o filme *Hélio Oitica* de Cesar Oiticica Filho, que reúne vários dos filmes em super 8, realizados por Hélio Oiticica na década de 1970.

²²⁰ Painel de discussão no Kunstgewerbe Museum Berlin em 12 de fevereiro de 2013, com Neville D'Almeida, Cesar Oiticica Filho, Max Jorge Hinderer Cruz, Sabeth Buchmann, que acompanhou a exibição do filme *Hélio Oitica*, na Berlinale de 2013. Nessa ocasião também houve a performance da *CC4 Nocagions*, na piscina do Liquidrom, (“no” + “Cage” + “notations”), dedicada aos irmãos Campos, e *CC6 Coke heads soup*, feita por Hélio Oiticica e o artista alemão Thomas Valentin no museu Hamburger Bahnhof.

arte, num “programa em progresso”: instalações que uniam filme, trilha sonora e o ambiente onde eram expostas. Sobre esse fenômeno, Neville de Almeida assinala: “We were starting the transmedia”.

Essa “Contribuição brasileira para Avantgarde” passou muitos anos fora do olhar do grande público, sendo mostrada, pela primeira vez em 2003, na Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo. Essas instalações eram “não-pintura”, “não-esculturas” e tinham a vantagem de serem “instruções” que poderiam ser mandadas de um país para o outro, podendo ser executadas em qualquer lugar. Nas *Cosmococas*, por exemplo, linhas de cocaína eram manipuladas, como “desenhos” sobre revistas, capas de discos etc., que mostravam figuras de grande influência no imaginário pop dessa época, tais como o cineasta Bunuel em capa da revista *New York Times*, ou o músico Jimmy Hendrix.

Nos filmes realizados em Nova York, Hélio Oiticica vai trabalhar com a travesti Maria Montez, que também participava dos filmes da legendaria *Factory*, de Andy Warhol. Respondendo a uma pergunta do porquê do uso da cocaína como “pigmento”, Neville responde que era devido à busca de “liberdade”, e que a arte “deve ir além dos preconceitos e da hipocrisia e que os artistas não deveriam seguir as regras impostas”. Principalmente num momento em que toda a forma de liberdade era podada e punida com o banimento.

O filme *Mangue Banguê*, realizado por Neville de Almeida, em 1971, foi proibido pela censura brasileira. Segundo Neville, eram “transgressões poéticas” através de uma “linguagem de transgressão”. E acrescenta: “A cocaína era um produto latino-americano como nós”. Essa fala de Neville marca algumas facetas importantes dessa fase da obra de Oiticica: a consciência de estar produzindo um produto inovador e transgressor, e que levava para New York, a mistura com o tom exótico “Sul Americano”, que Oiticica também usou em sua instalação *Tropicália*²²¹.

Em 1974, Hélio gravou os *Héliotapes*, destinadas aos irmãos Campos e a Décio Pignatari. A amizade entre Hélio Oiticica e os irmãos Campos, que durou até a morte do primeiro em 1980, é um bom exemplo para entender que a polarização entre concretos e neoconcretos nem sempre existiu. Moura pontuou que essa proximidade só apareceu em textos de críticos estrangeiros, como do argentino Aguilar e do inglês Michael Asbury, em

Nocagions consiste em uma piscina e na projeção de umas fotos das capas brancas do livro *Notations* de John Cage sobre as quais se espalham, linhas de cocaína junto com navalhas e canudos de metal. Para mais informações sobre essa obra e a relação dela com os irmãos Campos ver AGUILAR, 2008:241.

²²¹ Mostrada na Exposição do Museum für Moderne Kunst em Frankfurt am Main de 28.9.2013 a 12.1.2014.

ensaio intitulado “Hélio não tinha ginga”²²² (MOURA, 2011:127), talvez porque os críticos estrangeiros não se sentiram envolvidos no clima de rixa em favor de um grupo ou outro, que acometeu os brasileiros.

Em muito dos escritos de Oiticica, após os meados de 1960, nota-se a clara influência da forma construtiva de escrever: “criando e separando palavras, enfatizando a sonoridade, interrompendo frases e exercitando jogos de linguagem” (MOURA, 2011:125), um exemplo disso está no *Parangolé* P30 capa 23 *M’ way ke*, dedicado a Haroldo²²³ (Imagem 8).

Em 1953 aconteceu, em Petrópolis, a *Primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata*. Neste mesmo ano, houve uma exposição de artistas concretos argentinos e conferências do crítico Romero Brest, no MAM do Rio de Janeiro.

2.8. Medidas políticas importantes do Governo Vargas para a cultura

Uma das medidas importantes para a cultura, estabelecida por Getúlio Vargas, foi a criação, em 1930, do Ministério de Educação e Saúde (MES). Outra medida significativa foi a nomeação do arquiteto Lucio Costa (1902-1998)²²⁴, em 1930, como diretor²²⁵ da tradicional *Escola Nacional de Belas Artes*²²⁶, no Rio de Janeiro, então capital do país. Em 1931, foi instituído o *Conselho Nacional de Belas Artes*. Um ato considerável para a cultura brasileira foi a nomeação de Capanema por Getúlio Vargas para gerir a educação, a cultura e a saúde pública do país. A gestão que durou de 1934 a 1945, é reconhecida por Ramirez Nieto, da seguinte forma:

El ministro Capanema compartió los conceptos internacionales de políticas educativas modernas. Él planteó la adecuación de instrumentos internacionales para hacerlos aplicables a la problemática social brasileña. Capanema, en su programa, propuso la reforma del ministerio en varios frentes. Para alcanzar esas reformas propuso:
Mejorar la relación del ministerio con los intereses sociales, dando sentido cultural al conjunto nacional y proponiendo convertir al ministerio en un laboratorio de experiencias vivas.

²²² Tanto o texto de Aguilar (Braga 2008: 237-258) como o de Asbury . (BRAGA 2008: 27-66) foram publicados na coletânea: *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica* de Paula Braga.

²²³ Para mais informações sobre essa obra e a relação dela com Haroldo de Campos, ver AGUILAR, 2008:241-244.

²²⁴ Para mais detalhes sobre a vida e a obra de Lucio Costa, ver: Disponível em: <http://www.casadeluciocosta.org/> (Visitado em: 13.08.2013).

²²⁵ SANTANA, 2009:33; ver também PEDROSA, 1970: 269-275.

²²⁶ A primeira instituição desse gênero no Brasil, criada em 1800 pelo rei de Portugal D. João VI, para ensinar “Aula prática de desenho e figura”. Em 1816, foi denominada Escola Real de Ciências, Artes e Offícios e 1890 foi transformada em Academia Imperial de Belas Artes. No governo de Getúlio Vargas, foi anexada a Universidade Federal do Rio de Janeiro e se tornou a Escola de Belas Artes, nome que tem até hoje, tendo tido em seus quadros alunos e professores que foram muito importantes no cenário artístico brasileiro.

- Crear nuevos servicios que complementen la imagen cultural, validada por el respaldo dado a diferentes actividades de creación artística.
- Proteger los legados históricos y estéticos con valor patrimonial en Brasil (RAMÍREZ NIETO, 2000:41).

Em 1935, foi criado o Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo. Não por acaso, Lia Calabre considerou esta “a primeira experiência efetiva de gestão pública implementada no país no campo da cultura” (CALABRE, 2009:18). A direção do Departamento de Cultura ficou a cargo, entre 1935 a 1938, de Mário de Andrade e uma de suas divisões, a de Documentação Histórica e Social, ficou a cargo de Sérgio Milliet. A gestão de Capanema nesse ministério foi muito importante para a cultura e para a educação brasileira marcando, segundo Lia Calabre, “um processo de construção institucional no campo da cultura” (CALABRE, 2009:16).

Terminada sua gestão, estava esboçado o desenho básico da organização institucional da cultura no Estado brasileiro e plantado o embrião do que, em 1981, veio a se constituir na Secretaria de Cultura do MEC e, em 1985, no Ministério da Cultura (CALABRE, 2009:16)²²⁷.

1937 é um ano importante para a cultura brasileira, pois foi criado, em âmbito federal, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN²²⁸, que, conforme assinala Falcão, “a criação do IPHAN não foi ato isolado. Ao contrário, inseriu-se no processo de legalização, institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país” (FALCÃO, 1984:26). No Rio de Janeiro também foi criado o Museu Nacional de Belas Artes, ligado ao SPHAN.

Nesse mesmo ano, surgiu o Sindicato dos Artistas Plásticos a partir da antiga Sociedade Paulista de Belas Artes de 1921. O Sindicato foi um órgão de classe que se utilizou da legislação trabalhista para profissionalizar a situação dos artistas paulistas. Ele passou a gerenciar, de 1938 até o seu fim em 1949, o *Salão Paulista de Belas Artes* no qual expuseram artistas modernos de várias gerações, como Anita Malfatti, Lívio Abramo (1903-1992) e Lothar Charoux (1912-1987), que vai ser um dos maiores expoentes da arte concreta paulista. O Sindicato, no entanto, era subordinado de modo legal e organizacional ao Estado gerenciado por Vargas que, por meio de seu programa, rechaçava as forças da esquerda e controlava, com crescente participação do Estado, as atividades trabalhistas, estudantis e culturais.

²²⁷ LONDRES, Maria Cecília (2001) *A invenção do patrimônio e a memória nacional* apud CALABRE, 2009:16.

²²⁸ Hoje IPHAN.

O Estado varguista ampliava “sua presença através da criação de uma série de novas instituições culturais, como o Instituto Nacional do livro, o Serviço Nacional de Teatro” (FALCÃO, 1984:27). Essas medidas, segundo Ramírez Nieto, estão inseridas em um processo de tematização da cultura popular tradicional, no qual a busca do progresso e da modernidade são os fundamentos de um discurso de harmonia social e na formulação de um capitalismo autônomo (RAMÍREZ NIETO, 2000:28). Ademais, tais medidas são baseadas em uma democracia populista.

Em 1940, foi criado um *Salão de Arte Moderna*²²⁹, ligado ao Conselho Nacional de Belas Artes. Em 1945, para contrabalançar a presença dos filmes americanos, o governo brasileiro tornou obrigatória a exibição de três longas-metragens nacionais por ano. Em 1949, a quota foi elevada de 6 a 24 filmes brasileiros inéditos por ano. No mesmo ano, foi inaugurada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que funcionou até 1954 e que pretendia produzir filmes no padrão de Hollywood (CALABRE, 2009:47). Isso demonstrou uma preocupação do governo brasileiro de querer criar e preservar um mercado interno de filmes.

2.8.1. A edificação do prédio do Ministério de Educação e Saúde

O ministro Gustavo Capanema chamou para a edificação do prédio do Ministério de Educação e Saúde os arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso E. Reidy (1909-1964), Carlos Leão (1906-1983), Jorge Moreira (1904-1992), Ernani Vasconcelos (1912-1989) e Le Corbusier, como consultor. A construção do edifício foi iniciada em 1937, e a inauguração em 1954. Em 1985, o edifício teve o seu nome mudado, em homenagem ao seu mecenas, para Palácio Gustavo Capanema. Essa homenagem foi merecida, pois, graças a Capanema, o edifício foi realizado tal qual o conhecemos. O seu papel nesta empreitada é assim por ele resumido: “Pedí al Presidente abrir un concurso para la construcción de un nuevo edificio para el Ministerio de Educación y Salud Pública” (CAPANEMA apud RAMÍREZ NIETO, 2000: 64).

O primeiro ganhador do concurso para a construção desse edifício havia sido o arquiteto Archimedes Memória (1893-1960), que havia construído os edifícios da Câmara Municipal e participado da remodelação do Palácio Tiradentes. Memória era nesse momento, 1935, o diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Capanema, que estava descontente com o projeto vencedor, perguntou a opinião do arquiteto italiano Marcello

²²⁹ A ideia desse Salão é tirada do *Salão Nacional* que havia no tempo do Império, e o prêmio era mandar um artista para frequentar uma academia em Paris ou Roma. Portinari, Milton Dacosta e Pancetti foram alguns dos ganhadores (PEDROSA, 1970: 269-270).

Piacentini (1881-1960), que estava incumbido do desenho da Cidade Universitária, e que concordou que o projeto não era adequado. Desse modo, Capanema convenceu o presidente Vargas a pagar à Memória o prêmio de 100 contos, mas sem construir o edifício ou realizar novo concurso. Capanema já tinha em vista o projeto apresentado por Lucio Costa, Reidy e Carlos Leão, que também haviam participado do concurso, mas que não haviam sido premiados. O argumento para convencer Vargas foi:

no podemos dejar de hacer en Brasil una experiencia con arquitectura nueva, con esa juventud de primer orden que tenemos aquí. Vale la pena. Conformemos una comisión, con esos jóvenes, encargada de hacer un proyecto para el Palacio del Ministerio de Educación y Salud Pública, libremente. Vamos a darles la oportunidad de hacer una cosa avanzada (CAPANEMA apud RAMÍREZ NIETO, 2000: 64, 66).

Os jovens arquitetos propuseram a Capanema formar uma rede internacional e convidar Le Corbusier para assessorá-los, porque ele era considerado “el mejor arquitecto de nuestro tiempo, un gran maestro, un gran innovador, un gran revolucionario, una figura muy combatida y que no tiene una gran realización en el terreno práctico aunque, por sus libros y su doctrina, es el líder de la arquitectura nueva del mundo”²³⁰ (RAMÍREZ NIETO, 2000: 66). Para o sociólogo Renato Ortiz, a escolha de Le Corbusier foi significativa da vontade de construção de uma nação moderna, que movia o presidente Getúlio Vargas e o ministro Gustavo Capanema:

Sua racionalidade arquitetônica encontra na periferia condições mais adequadas para se realizar do que nos países centrais onde ela foi concebida. Financiada pelo Estado, ela conta no Brasil com uma soma de recursos e uma facilidade de movimentação que não dispõe o empreendimento privado na Europa, e sobretudo com uma ‘mentalidade cultural’ que percebe o moderno como vontade de construção nacional (ORTIZ, 1988:35).

O projeto contou com paisagismo de Roberto Burle Marx (1909-1949), pintura de Candido Portinari (1903-1962) e escultura de Bruno Giorgi (1905-1993). Lucio Costa, em 1952, pronunciou o seguinte depoimento sobre a importância dessa obra:

Obra cuja divulgação, em primeira mão, é avidamente disputada pelas revistas estrangeiras de arquitetura, e que se enriqueceu pela contribuição paisagística do pintor Roberto Burle Marx, que soube renovar a arte da jardinagem introduzindo-lhe na concepção, escolha e traçado, os princípios da composição plástica erudita de sentido abstrato.

Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria [...] a arquitetura brasileira de agora, como então as europeias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e a técnica do tempo, através de determinadas individualidades do gênio artístico nativo. Conquanto se antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se

²³⁰ “Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação” (CAPANEMA apud RAMÍREZ NIETO, 2000: 66).

ajusta e integra facilmente ao meio porque foi conscientemente concebida com tal propósito (COSTA, 1952:37).

No depoimento de Lucio Costa, são percebidos diversos aspectos que vão ser importantes no presente trabalho: a integração entre as artes, o desenvolvimento cultural nacional através da arquitetura, o trabalho conjunto entre arquitetos nacionais e estrangeiros, configurando no Brasil as ideias do grande mestre da arquitetura; ainda que a participação de Le Corbusier tivesse ficado restrita à disposição de um esboço, que se destinava a “outro local, mas que serviu efetivamente de *guia* ao projeto definitivo” (COSTA, 1952:35). Segundo o depoimento de Ítalo Campofiorito:

No projeto arquitetônico do Ministério da Educação, Oscar insiste: não é um projeto brasileiro, é um desenvolvimento feito no Brasil. De modo que aquela história do Dr. Lucio falar que o ‘risco inicial’ era de Le Corbusier refere-se a decisão que eles, de fato, tomaram, de considerar que as ideias do Corbusier foram tão preponderantes que mesmo aquilo que o grupo brasileiro melhorou no projeto se deve ao próprio Corbusier. Que fez de má vontade o prédio para aquela quadra... Ele queria que fosse à beira-mar, onde é a embaixada da Itália hoje. Na véspera de embarcar para uma determinada viagem, o Capanema disse para ele: Não pode ser, o Ministério tem esse terreno, o outro é da prefeitura, nós não podemos comprar, não há tempo. A pressa de Capanema em fazer o Ministério é um indicador político interessantíssimo. Deve-se ao fato de que ele estava absolutamente convencido que aconteceriam eleições em 1937. Se ele soubesse que viria o golpe, ele não teria tanta pressa. Mas a pressa era tanta, que ele disse ao Corbusier: não tem jeito, é ali na praça (onde está o Ministério agora) que tem que ser. O Corbusier então, na véspera, no Hotel Glória, desenhou o último croqui, que muita gente acha que foi a matriz do projeto desenvolvido no Brasil. Oscar Niemeyer diz que não. Diz que isso foi o que pensou uma parte da equipe, e que o papel dele foi tentar botar naquela quadra onde o prédio está as características do outro prédio que Corbusier tinha feito com mais amor (WISNIK, 2003:51).

O depoimento de Campofiorito é particularmente interessante, pois, além de ele mostrar qual foi a participação efetiva de Le Corbusier no projeto do Ministério e a forma como os arquitetos brasileiros desejavam profundamente a sua participação como mentor, ele ilustra também a vontade política de Capanema como motor para a construção desse edifício. A participação de Le Corbusier, ainda que pequena, aumentou o destaque da arquitetura nacional nas revistas estrangeiras. Esse fato, somado ao trabalho conjunto das artes e à renovação das concepções artísticas, contribuiu para o desenvolvimento cultural brasileiro. Esse edifício tinha uma função simbólica, como ícone de todo um interesse político, como ressalta Zilio:

Os intelectuais e artistas modernistas que viviam no Rio de Janeiro eram em grande parte servidores públicos. Atuando no aparelho de estado, procuravam um projeto político cultural inovador de conquista da máquina burocrática. Nada mais significativo neste sentido que a edificação do Ministério da Educação e Saúde. Em plena Segunda Guerra Mundial e Estado Novo, a habilidade de conjugação de esforços entre políticos ‘esclarecidos’ e intelectuais ergue, no então Distrito Federal, a evidência simbólica do comprometimento com o moderno (ZILIO, 1999:7).

2.9. Desenvolvimentismo - o papel das artes no desenvolvimento econômico, levantamento de políticas culturais

As ideias desenvolvimentistas e o desejo de modernização do Brasil e sua inserção como participante ativo no cenário global na década de 1950, também contribuíram para a opção dos artistas brasileiros pelo construtivismo e para os seus posteriores desmembramentos, adequados ao país e à forma dos artistas se relacionarem com o mundo, a vida e arte, que cada vez mais se aproximavam nesse momento. Existiam condições materiais e ideológicas necessárias para a implementação dessas ideias, conforme assinala Morethy Couto:

Nos anos 1950, o país tentava aproveitar as divisas acumuladas durante a guerra para aumentar sua capacidade de produção e se lançar definitivamente na era da industrialização. O Brasil conhece, então, um desenvolvimento econômico acelerado e aparece como forte candidato a ocupar um lugar privilegiado no novo arranjo de nações, incluindo o domínio artístico (COUTO, 2004:16).

Em 1943, o ministro das Relações Exteriores, Osvaldo Aranha (1894-1960), que conduziu a política externa brasileira de 1938 a 1944, imaginava que o Brasil deveria tornar-se “Uma das grandes potências econômicas e militares do mundo” (MOURA, 1991:IX). A arquitetura moderna brasileira foi um dos grandes destaques desse processo de projeção brasileira no exterior, como demonstra a exposição *Brazil Builds*. Segundo a crítica Otilia Beatriz Fiori Arantes, essa arquitetura era “uma expressão do Brasil, naquele momento. Por exemplo: ela não seria possível sem as transformações ocorridas com a Revolução de 1930” (ARANTES apud WISNIK, 2003:225).

Principalmente nas grandes cidades como o Rio de Janeiro, então capital federal, e São Paulo, esse crescimento econômico propiciou o desenvolvimento de todas as instituições, com grande ênfase no cenário cultural e artístico, que já começara a se desenvolver, ainda que em menores proporções, desde o começo do século XX, sendo reflexo e base do desenvolvimento econômico e social. No pós-guerra, São Paulo se firmou como centro industrial brasileiro e sua população cresceu em ritmo vertiginoso. A burguesia urbana tomou o lugar deixado vago pela falência da aristocracia cafeeira, como patrocinadora de eventos e instituições culturais:

Nos anos 50, São Paulo torna-se também o centro artístico do país, graças à criação de novos museus e bienais. Esta iniciativa deve-se à burguesia que se afirma através da ideologia desenvolvimentista e que busca expressar a modernidade e o progresso econômico do país também por meio das artes plásticas (KERN, 1982:239).

O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros)²³¹ e a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe)²³² reuniram em seus grupos intelectuais que, na década de 1950, conceberam a interpretação nacional-desenvolvimentista do Brasil e da América latina, colaborando para o processo de desenvolvimento da região de 1930 a 1980. A base dessas teorias era a industrialização com participação ativa do Estado como chave do progresso nacional (DINIZ, 2011:495). O desenvolvimento do Brasil deveria advir de uma estratégia nacional definida com participação das burguesias nacionais e dos técnicos do Estado para combater o subdesenvolvimento que, segundo seus pressupostos, não era apenas decorrente da colonização, mas dos interesses do imperialismo de manter os países em desenvolvimento produzindo apenas bens primários (BRESSER-PEREIRA, 2005:1). Como destaca Cortes, o desafio do ISEB era “formular uma filosofia que estabelecesse os predicados do ser nacional. Quer dizer o problema consistia em unificar um pensamento definido e claro sobre o que é e deve ser o Brasil”²³³ (CORTÊS, 2008:107).

Os isebianos estabeleceram um diálogo com as gerações que os precederam, organizando os elos que os vinculavam a esse legado intelectual, para poder romper com esse passado. A ideia de nação, para eles, era um projeto que enfatizava o caráter construtivo da sociedade. Renato Ortiz afirmou que “os intelectuais do ISEB analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico” (ORTIZ, 1985:45).

Seguindo os passos da sociologia e da filosofia alemãs, Manheim e Hegel, por exemplo, os isebianos dirão que cultura significa as objetivações do espírito humano. Mas eles insistirão sobretudo no fato que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos (ORTIZ, 1985:45-46).

²³¹ O ISEB foi criado em 1955, no governo de Café Filho, mas só iniciou suas atividades durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956 – 61), e era vinculado ao Ministério de Educação e Cultura. Defendia o nacionalismo desenvolvimentista, ou seja, a consolidação da nacionalidade e a promoção do desenvolvimento como elementos fundamentais de um processo emancipatório, que dependeria de uma consciência nacional mobilizada em torno de um plano global de desenvolvimento do Brasil. Foi extinto após o golpe militar de 1964 e muito de seus membros foram exilados, pois em alguns momentos o ISEB adotou um discurso socialista moderado, pregava o desenvolvimentismo e a industrialização como meios para diminuir as contradições sociais e, na década de 1960, colaborou com o CPC – Centro Popular de Cultura. Para mais informações sobre a experiência do ISEB ver TOLEDO, 2005.

²³² O CEPAL foi criado em 1948 pelo Conselho Econômico e Social das Organizações Unidas com o intuito de estimular a cooperação econômica entre os países da América Latina e Caribe e os outros membros: Canadá, França, Japão, Países Baixos, Portugal, Espanha, Reino Unido, Itália e Estados Unidos da América. O CEPAL existe até hoje. Grandes economistas brasileiros participaram desse grupo que acreditava que a industrialização era a base para a superação do subdesenvolvimento dos países latino-americanos.

²³³ RENAN, E. *O que é uma nação?* In: ROUANET, M.H. (org.) *Nacionalidade em questão*. Cadernos da Pós/Letras, n.19. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997: 12-43. apud CORTES 2008:107

Entre os anos de 1950 e 1960, havia uma enorme efervescência cultural, inúmeros projetos, econômicos, sociais e culturais foram formulados e intensamente debatidos. No entanto, em 1954, Getúlio Vargas cometeu suicídio e, em seu lugar, Café Filho assumiu a presidência. Com isso chegou ao fim definitivo a chamada “Era Vargas”, mas vários projetos que haviam sido implementados em seu governo continuaram dando frutos para a cultura brasileira.

No ano anterior à morte de Vargas, foi criada a Petrobras, que refletiu esse *Zeitgeist* de modernização, participação internacional e autogerenciamento dos recursos nacionais. Mas um ano notável para o Brasil e para o mundo foi de 1956, quando vários movimentos de descolonização e libertação nacional se radicalizaram. Já no dia 1º de janeiro desse ano, o Sudão havia se tornado independente e a Organização das Nações Unidas (ONU) se consolidou cada vez mais como arena de jogos diplomáticos. O ano ainda terminou com a invasão de Cuba, em 2 de dezembro, por Fidel Castro e seus combatentes (CORTÊS, 2008:105).

Foi também no ano de 1956 que teve início o governo do presidente Juscelino Kubitschek e do vice-presidente João Goulart (1956-1961). O Brasil viveu uma fase de altas taxas de crescimento econômico, graças à execução do “Plano de Metas”, programa de governo que proclamava o lema “50 anos em 5”, priorizando o desenvolvimento da indústria siderúrgica, petrolífera²³⁴ e automobilística; dentro desse programa foi lançado o Romi-Isetta²³⁵, primeiro carro a ser fabricado em território nacional.

O “Plano de Metas” era baseado na substituição do modelo agrário exportador, buscando alcançar uma economia autossustentável que deveria advir da consolidação do modelo industrial. O problema foi que, para isso acontecer, era necessário um grande investimento de capital, que veio em grande parte de empresas estrangeiras. Como afirma Renato Ortiz, esse período se caracterizou “por uma internacionalização da economia brasileira” (ORTIZ, 1985:47), apesar de isto acontecer justamente no momento “em que se procura ‘fabricar’ um ideário nacionalista para se diagnosticar e agir sobre os problemas nacionais” (ORTIZ, 1985:47).

Essa contradição, entre a vontade de ser um ator global e continuar a ser “colonizado”, fez com que houvesse cada vez mais nos intelectuais brasileiros a preocupação de definir a identidade nacional e ver de que forma ela poderia contribuir para a colocação do Brasil numa posição privilegiada dentro da escala global. Dentro desse

²³⁴ A esse respeito ver também: DINIZ, 2011:4959; CASTRO, 1960:46-51.

²³⁵ O Romi-Isetta era um carro urbano e pequeno.

panorama, o crítico Fernando Moraes relacionou a arte construtiva ao momento desenvolvimentista.

A arte construtiva tinha, desde os seus primórdios, o ideal de contribuir para o desenvolvimento social, integrando as artes não apenas entre si, mas como parte ativa da sociedade. Sua ligação com a indústria, propaganda e arquitetura, também contribuiriam para a construção desse ideal:

Há um paralelismo de situações entre a expansão das ideias construtivas e o esforço de unificação de diversos países latino-americanos no campo político e econômico.

No Brasil, por exemplo, a década construtiva por excelência é a do desenvolvimentismo – Juscelino Kubitschek e seu Plano de Metas [...] Este esforço modernizador e o crescimento demográfico das cidades vão gerar novas formas culturais – da bossa-nova ao concretismo, iniciando a revisão da obra daqueles artistas, como Portinari e Di Cavalcanti, que representam o estágio anterior: uma estrutura patriarcal e agrária. A década desenvolvimentista, [...] no plano da arte se inicia com a Bienal de São Paulo, a primeira em 1951, idealizada por um capitão da indústria, de origem italiana, e se encerra, dez anos mais tarde, com a inauguração de Brasília. [...] (MORAIS, 1979: 89).

A partir de 1959, com a revolução cubana e o contexto da Guerra Fria, o modelo nacional-desenvolvimentista entrou em declínio. A classe capitalista brasileira, à qual havia se juntado aos capitais multinacionais na indústria, uniu-se contra a ameaça comunista. A partir desse momento, o modelo desenvolvimentista foi substituído pela Teoria do Imperialismo²³⁶, com suas relações entre “centro” e “periferia”²³⁷. Mas, na área de artes, os movimentos que compuseram “o sonho construtivo” (MORAIS, 1979:88) continuaram sua atuação para além da década de 1950:

É certo também que há muito a CEPAL decretou a falência do modelo desenvolvimentista, substituído nos anos 60 pelos *Milagres econômicos*,

²³⁶ Em 1902, o inglês John Robson publicou *Imperialismo: Um estudo*, com o intuito de analisar as mudanças ocorridas, no mundo, com as guerras imperialistas no Caribe, África do Sul e China, na passagem do século XIX para o XX. Robson foi um dos pioneiros da economia moderna e o criador do termo imperialismo: “Submissão ao poder da Metrópole como forma de absorção política das terras, onde funcionários, mercadores, industriais exercem seu poder econômico sobre ‘as raças inferiores’ e incapazes de praticar o autogoverno” (BUGIATO, 2007: 130). Seus estudos, em que defendia a transformação e evolução do capitalismo para colocá-lo a serviço de todos, influenciaram todo o debate posterior.

Em 1910, o austríaco Rudolf Hilferding publicou o seu livro *O Capital Financeiro*, em que identificava uma mudança nas particularidades do capitalismo, onde os bancos, também em crescimento e expansão, teriam papel crucial na constituição de grandes empresas monopólicas, através da concentração e centralização do capital financeiro. Com isso, a concorrência se projeta para o mercado mundial, sempre em busca de novos mercados, mão de obra e matéria-prima baratas. Na visão de Hilferding, o Estado seria uma presença constante junto ao capital. Com o começo da I Guerra Mundial, houve uma paralisação nesse processo de evolução do capitalismo (Marcos del Roio - UNESP- FFC/ Marília). Entre 1945 e 1973 houve o maior crescimento econômico da história da humanidade, com a difusão da sociedade de consumo de massas e a grandes exportação de bens de capital. Surgiram as novas definições de imperialismo passando a se dar ênfase as questões das “trocas desiguais” e na “teoria da dependência”, com o conflito entre países ricos (centro) e países pobres (periferia) (José Eustáquio Diniz Alves - Escola Nacional de Ciências Estatísticas, UFRJ).

²³⁷ BRESSER-PEREIRA, 2005:214; 216.

surgidos na crista de profundas modificações políticas, com sensíveis derrotas para a democracia em nosso continente.

Não se pode inferir, porém apressadamente que o fim do *sonho desenvolvimentista* seja também o fim do ‘sonho construtivo’, pois se os paralelismos existem, a arte está sempre à frente da realidade. O certo é que nas décadas de 40/50 há uma coincidência de objetivos entre as ideologias construtivas no plano cultural, o desenvolvimentismo no plano econômico e as alianças continentais no plano político (MORAIS, 1979:88).

De acordo com o governo em exercício, a arte construtiva e neoconstrutiva esteve vinculada, de forma explícita ou não, aos ideais e à ideologia política, sendo conseqüentemente instrumentalizada por ela. Tal fato aconteceu de forma cíclica, conforme os períodos identificados neste trabalho, que dialoga com a periodização de Frederico Moraes em seu livro *As Artes plásticas na América Latina do Transe ao transitório* de 1979:

1. Fase: década de 1940 até 1961;
2. Fase: final da década de 1970;
3. Fase: anos 2000 ao começo do segundo mandato da Presidente Dilma Roussef, em 2016.

Em 1961, já durante o governo do presidente Jânio Quadros, foi criado o Conselho Nacional de Cultura e a Comissão Nacional de Artes Plásticas, vinculados especificamente às ações da Presidência da República, o que “era um indicador das prováveis intenções de Jânio Quadros em ter um controle maior sobre as políticas públicas e possivelmente, considerar a cultura como uma área importante e estratégica [...]” (CALABRE, 2009:58). Entre os nomeados para essa comissão, presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho, estavam personalidades que contribuíram de forma inegável para a importância da cultura brasileira, tais como Oscar Niemeyer, Geraldo Ferraz e Mário Pedrosa, primeiro secretário geral do conselho (CALABRE, 2009:60-61).

A partir do plano político de 1961, no entanto, deu-se um forte clima de instabilidade, que culminou com o golpe militar de 1964, deixando em estado latente o “sonho construtivo”. Nos anos de 1966 e 1967, Vilém Flusser viajou a serviço do Ministério do Exterior brasileiro para os Estados Unidos e para a Europa, com o objetivo de tentar desenvolver e implantar projetos culturais conjuntos. Segundo Milton Vargas, “a ditadura brasileira estava empenhada, em polir a sua imagem no exterior. Ela tentou provar com isso que o regime militar não estava contra a cultura”²³⁸(KESTLER, 2009:108).

²³⁸ war die brasilianische Diktatur bestrebt, das Image der Diktatur im Ausland aufzupolieren. Sie versuchte dadurch zu beweisen, dass die Militärregierung nicht im Gegensatz zur Kultur stand.

No âmbito nacional, a partir de 1968, o Estado em resposta a essa situação de crise geral, que passava o país política e economicamente, criou o embrião da nova política de preservação cultural do Estado, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC). O CNRC foi uma iniciativa apoiada, em um primeiro momento, pelo Ministério da Indústria e Comércio na gestão de Severo Gomes, de caráter para institucional²³⁹, o que lhe proporcionou autonomia para gerir recursos financeiros e contratar para seu quadro, *designers*, físicos, antropólogos, sociólogos, entre outros trabalhadores.

Embora durante parte da década de sessenta e de setenta a cultura tenha sido frequentemente encarada mais como um reduto de subversão, é importante constatar que o Estado simultaneamente começou a assumir o papel de usar a cultura como um espaço para a construção de um projeto de hegemonia (OLIVEN, 1984:51).

Em paralelo a essa construção de um projeto cultural hegemônico por parte do Estado, houve forte controle da censura e repressão política em todo país. Ainda assim, o período entre 1968 e 1973/74, é caracterizado por promover uma “modernização conservadora” (CALABRE, 2009:75):

Foi um momento próspero em empreendimentos privados, no campo da indústria fonográfica, televisiva e editorial – desencadeou-se uma ‘febre’ de publicações em fascículos dos mais variados assuntos. Tal fato ocorreu na área publicitária, gerando inclusive um novo mercado de emprego para intelectuais e artistas. Também dentro da esfera estatal aconteceram reformulações e criação de novas e modernas instituições. (CALABRE, 2009:75).

Na década de 1970, após o período chamado “milagre econômico”, que começou em 1968 e durou até 1973/74 (BRESSER-PEREIRA, 2012:11), o país, sob o governo do general Médici, teve uma taxa de crescimento de 10% ao ano. Apesar da grande concentração de renda, do endividamento externo e das altas taxas de inflação, o índice geral de pobreza no Brasil diminuiu (DINIZ, 2011:496). Com esse crescimento, houve a necessidade de novas alianças políticas e de redefinição da imagem do país, enfraquecida frente ao mundo pela ditadura. Nesse panorama, o “sonho construtivo”, no final da década de 1970 é, enfim, retomado.

Uma das questões a ser resolvida, na década de 1970, era a redefinição do conceito de “brasilidade”, numa sociedade que se distanciava, ou procurava se distanciar, das suas bases agrárias e se afirmava na modernidade industrial, em que o poder se concentrava nas mãos de burgueses e industriais cidadãos. Adauto Novaes escreveu na apresentação do livro *O nacional e o popular na cultura brasileira*, de 1983, sobre a

²³⁹ O CNRC era apoiado por um convênio entre a Secretaria do Planejamento da Presidência da República, Ministério da Educação e da Cultura, Ministério da Indústria e Comércio, Ministério do Interior, Ministério das Relações Exteriores, Caixa Econômica Federal, Fundação Universidade de Brasília e Fundação Cultural do Distrito Federal.

tradição da intelectualidade brasileira que “considera o poder do Estado no Brasil como o poder histórico por excelência” (NOVAES, 1983:7). E, como consequência disso, para localizar o seu lugar dentro da sociedade brasileira, o intelectual tem que participar do Estado ou de seus projetos.

Presos nas teias das concepções *clássicas* de um Estado universal e homogêneo, os autores de tais projetos de cultura sonham com a criação de um indivíduo que seja ao mesmo tempo a síntese de particularidade cultural com universalidade de seu discurso (NOVAES, 1983:7).

O papel do intelectual ativo dentro dos projetos de Estado é particularmente importante em um país como o Brasil, pois com as suas dimensões continentais e as especificidades de seu histórico de ocupação e povoamento, a construção de uma “identidade cultural”, tão necessária para se criar uma unidade enquanto nação, torna-se complexa em suas dificuldades:

o intelectual que fala ‘pelo Estado, para o Estado e a partir do Estado’ torna-se consciência da cultura, uma consciência que tem a posse da verdade do todo, esclarecedora e com pretensões de unir aquilo que a própria realidade política se encarrega de separar. É nessa esteira que surgem os projetos de Cultura Nacional Popular, investimento fantástico encarregado de construir a identidade cultural, a unidade social e ao mesmo tempo a ideia de legitimidade (NOVAES, 1983:8).

Em 1970, o Brasil ganhou a Copa do Mundo de futebol. Em proveito desse ensejo, com a verba proporcionada pelo “Milagre econômico”, o governo militar proporcionou um incentivo controlado para a área da cultura com o propósito, entre outros, de melhorar a sua imagem no cenário internacional, que deu mostras de sua insatisfação com a situação do país, com atos como o boicote da X Bienal ocorrida em 1969. A cultura, como mostrou o “Programa de Ação Cultural” aprovado pelo presidente Médici para o Biênio 1973-74, passou a ser vista como assunto de “segurança nacional”. Dessa forma, “a intensificação das atividades culturais está chamada a representar uma das ações fundamentais” naquilo que realmente interessa, que é a estratégia de desenvolvimento, que comove a alma brasileira e mobiliza a potencialidade nacional” (COHN, 1984:90).

Nos anos seguintes, o governo Geisel (1974-1978) alimentou projetos de “Brasil - potência” e para se posicionar em relação ao resto do mundo incentivou “uma demanda de promoção dos valores nacionais” que garantissem a “coesão nacional” (BOTELHO 2001:41), dando assim possibilidade para o país, por meio de uma coesão nacional de poder de valores, de bens e de grandeza geográfica, se tornar uma “potência”. Durante o governo Geisel, na gestão de Ney Braga, as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes

S.A. (Embrafilme) foram ampliadas e foi criada a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Ademais, se expandiu as frentes de operação do Serviço Nacional do Teatro (SNT)²⁴⁰.

Esses órgãos atuaram de forma ofensiva na política cultural desse período realizando um trabalho de “Construção Institucional” (MICELI, 1984:56) de dimensões consideráveis. Alguns frutos dessa política cultural institucional será abordada neste trabalho, já que a FUNARTE patrocinou vários dos projetos aqui analisados, como: a exposição e o catálogo *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* de 1977, a pesquisa e o livro *Abstracionismo Geométrico e Informal – A vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta* e a primeira edição do livro de Ronaldo Brito, *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*.

A FUNARTE foi criada pela Lei nº 6.312 de 16/12/1975, e entrou em funcionamento em 16/03/1976, com as seguintes atribuições:

1. Formular, coordenar e executar programas de incentivo às manifestações artísticas;
2. Apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais, representativas da personalidade do povo brasileiro; Apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional²⁴¹ (BOTELHO, 2001:63).

Devido à criação e ampliação do âmbito de atuação dessas instituições foi possível a formação de “equipes estáveis de técnicos responsáveis pela elaboração, acompanhamento e avaliação de projetos nos diversos ramos da produção cultural” (MICELI, 1984:63), sendo que um desses projetos, sob a liderança de Germano Blum, era dedicado à arte brasileira contemporânea.

Segundo os entrevistados por Sergio Miceli (MICELI 1984:73)²⁴², a FUNARTE, nos seus primeiros anos de funcionamento, tinha como política de pessoal o recrutamento “de gente do meio cultural e artístico”, ou seja, pessoas dispostas a colaborar em tarefas administrativas, mas sem deixarem de lado sua atividade enquanto produtores de cultura. Um dos órgãos subordinados à FUNARTE era o Instituto Nacional de Artes Plásticas, o que “significou, portanto, a constituição de espaço de veiculação (galerias, exposições itinerantes, monografias etc.) menos permeáveis aos interesses comerciais dos intermediários particulares” (MICELI, 1984:76). A lista de seus diretores contou com nomes

²⁴⁰ O SNT foi criado em 1937, ver: MICELI, 1984:56-57.

²⁴¹ FUNARTE. *Relatório de Atividades 1976 a 1978*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

²⁴² Esta comunicação foi fruto da pesquisa “Estado e Cultura na Década de 70 (Diagnóstico das Instituições Públicas Federais)”, realizada em 1981, sob patrocínio da FUNARTE. Miceli era na data dessa publicação professor titular da Fundação Getúlio Vargas de São Paulo.

importantes para a arte brasileira atual, como os críticos e curadores de arte Paulo Sérgio Duarte (1980-1983) e Paulo Herkenhoff (1983-1984).

A gestão de Paulo Sérgio Duarte criou um projeto de publicações e um projeto de pesquisa, sendo que um desses projetos é a pesquisa que deu a origem ao livro *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, (1987) de Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale que foram citados nesse trabalho. A esse respeito relatou Duarte em entrevista a Andriani:

Foram desenvolvidos nesses primeiros anos de 1980, duas pesquisas. Uma pesquisa que eu formulei, porque só se falava em Construtivismo naquele momento e havia uma questão mais abrangente em torno da arte abstrata brasileira que precisava ser captada não no fenômeno restrito da discussão dos Concretos e Neoconcretos, que seriam estritamente construtivos na arte brasileira. Então eu convidei Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale para desenvolver a pesquisa que resultou anos mais tarde numa publicação que foi desenvolvida durante esse período que foi Abstracionismo Geométrico e Formalismo, infelizmente a segunda edição perdeu, não reproduziu o prefácio da primeira edição, onde narrava essa gênese do livro ²⁴³ (ANDRIANI, 2010:190).

O INAP – Instituto Nacional de artes plásticas, por meio do Projeto Memória, gravou, nos estúdios da FUNARTE, depoimentos com pessoas importantes para o desenvolvimento da arte no Brasil, como os do crítico Mário Pedrosa. Também durante o governo Geisel foi implantado o primeiro plano oficial abrangente que visava orientar a presença governamental na área cultural: a Política Nacional de Cultura de 1975, importante “instrumento de agilização da área cultural oficial” (MICELI, 1984:69), com o objetivo de minimizar os efeitos da ditadura e censura sob a imagem do Brasil no cenário cultural internacional. O plano previa também a colaboração entre órgãos federais e de outros ministérios como, por exemplo, o Ministério das Relações Exteriores, assim como universidades, fundações culturais e instituições privadas. Esse documento de instituição do Plano Nacional de Cultura, porém, tem fundamentos doutrinários semelhantes ao de 1973, mas com uma característica básica de estar

construído sobre a combinação entre uma concepção *essencialista* e uma concepção *instrumental* da cultura, pois “o desenvolvimento brasileiro não é apenas econômico, mas sobretudo social, e que dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura (COHN, 1984:92).

O Projeto de Cultura Nacional Popular, criado em 1975, se tornou extremamente importante na década de 1970 para o Brasil:

A importância político-institucional desse ‘ideário de conduta’ consistiu sobretudo no fato de haver logrado inserir o domínio da cultura entre as metas de política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história

²⁴³ Entrevista concedida por Paulo Sergio Duarte nos dias 14 e 16 de setembro de 2009.

Republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural (MICELI, 1984:57).

No entanto, desde a década de 1930, conforme demonstrado neste capítulo, as bases da política cultural vinham sendo estabelecidas, e sua relevância permanece até hoje no Brasil, pois

o nacional-popular é essa unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia. Quando determinado projeto reconhece a realidade cultural do outro é para transformá-lo, de imediato, em símbolo da cultura nacional; quando se fala do mundo cultural do outro para afirmar que ele nada diz de si mesmo, porque agora ele é nacional. As diferentes culturas perdem o próprio fundamento e passam a ser vistas (ou regidas) como expressões exteriores que são os textos, projetos, intenções e práticas de uma cultura nacional. Essa transfiguração no nacional – pensada dessa maneira – torna invisível não apenas o mecanismo da identidade – que dá a ilusão de que as diferenças foram mantidas no momento em que todos estão ou podem estar presentes no nacional-popular – mas torna possível ainda a constituição de uma síntese da universidade política com a particularidade cultural – o nacionalismo. É nesse sentido que se deve entender a modernidade da cultura: o nacionalismo não deixa de fora o povo, que passa a participar da configuração do poder. Mais ainda – e esse é o grande triunfo da identidade cultural: transforma a multiplicidade dos desejos das diversas culturas – muitas vezes conscientes da sua individualidade e da sua história - num único desejo: o de participar do sentimento nacional (NOVAES, 1983:8).

Nesse sentido, Renato Ortiz afirmou que “é provável que exista em 1975 um cálculo político que busque um reequilíbrio das forças políticas através do mundo da cultura”. (ORTIZ, 1985:85). Mas também salienta, de acordo com o exposto neste trabalho, que o “Estado manifesta seu interesse pela questão cultural desde o golpe militar” (ORTIZ, 1985:85). Esse interesse se manifestou, no entanto, principalmente na normatização da esfera cultural, fato que também caracterizou a política cultural da “Era Vargas”. O interesse pela cultura foi a forma política e estratégica “de um Estado autoritário a se apresentar como democrático” (ORTIZ, 1985:125).

Em São Paulo, o empresário e bibliófilo José Mindlin²⁴⁴ assumiu, em janeiro de 1975, a Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, apesar de certa resistência inicial. No entanto, os argumentos do amigo Antonio Candido vencem sua resistência: “antes um adorador da cultura na Secretaria do que um militar”²⁴⁵. Na gestão de Mindlin, a

²⁴⁴ José Mindlin (1914-2010) foi o fundador da empresa Metal Leve S/A, pioneira em pesquisa e desenvolvimento tecnológico na área metalúrgica, que contribuiu muito para o avanço tecnológico e para o processo de exportação de produtos manufaturados brasileiros. Mindlin teve diversos cargos públicos ligados ao comércio, à cultura, pesquisa, ciência e tecnologia. Ele e sua esposa Guita (1916-2006) eram grandes colecionadores de livros raros; grande parte de sua coleção, cerca de 15 mil obras, foram doadas a Universidade de São Paulo. Ele também foi eleito para a cadeira nº 29 da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoiid=4346&sid=546> (Visitado em: 04.06.2013).

²⁴⁵ Disponível em: <http://www.almanaquebrasil.com.br/personalidades-politica/6124-mindlin-promoveu-a-cultura-e-irritou-a-ditadura.html> (Visitado em: 13.04.2013). Sobre a atuação de José Mindlin como Secretário

historiadora, crítica de arte e curadora Araci Amaral assumiu a direção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, cargo que ocupou até 1979²⁴⁶. Sob sua direção “[...] a Pinacoteca do Estado, que se encontrava estática, funcionando como mera depositária de quadros e de obras de arte, [...] foi dinamizada graças à atuação da Araci Amaral, passando a atuar como centro ativo” (MINDLIN, 1984:215).

Em um processo que já vinha se solidificando desde 1974, quando a oposição venceu as eleições indiretas, 1977 foi um ano chave no processo de abertura do regime militar. A burguesia brasileira começou a romper sua aliança com os militares, para isso, se uniu aos trabalhadores, aos intelectuais de esquerda e à classe média para lutar pela redemocratização (BRESSER-PEREIRA, 2005:226). Essa reação se tornou mais incisiva devido ao conjunto de medidas autoritárias, que decretou o fechamento do Congresso por 14 dias, à intensa concentração de renda nacional decorrente da crise econômica, à descontrolada estatização/burocratização da economia nacional, assim como a incapacidade do governo em deter tanto o processo inflacionário quanto o endividamento externo (FALCÃO, 1984:30-31).

As medidas autoritárias decretadas pelo presidente Ernesto Geisel, cujo governo durou de 1974 a 1979, formaram uma série de reformas constitucionais que procurava garantir a maioria governista no legislativo. O chamado “Pacote de Abril” criou as eleições indiretas para 1/3 dos senadores, eleições indiretas para governador, ampliação do mandato presidencial de cinco para seis anos, entre outras medidas que garantiriam poderes absolutos ao governo militar. Todas essas reformas eram asseguradas pelo Ato Institucional número 5 - AI-5 - de 1968, o mais duro golpe na democracia brasileira, que causou a censura de instituições, além da prisão, exílio e morte daqueles que se opunham ao regime militar. Com o enfraquecimento político de Geisel, em 1978, o AI-5 foi extinto.

Como tentativa de combater esse enfraquecimento político e a reação de diversas camadas da sociedade, foram criados por esse governo “[...] espaços para políticas públicas socialmente mais abrangentes, ideologicamente mais autônomas e operacionalmente mais eficazes” (FALCÃO, 1984:319):

Como já foi enfatizado por vários estudiosos da época após um período de forte perseguição política, com intensa ação repressiva – que resultou em prisões, assassinatos e fugas para o exílio -, o governo do presidente Geisel marca o início da distensão política, da abertura lenta e gradual, no qual o governo busca

da Cultura, ver também o depoimento do próprio MINDLIN, 1984:209-221; uma vida entre livros, reencontros com o tempo.

²⁴⁶ Para a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ver: Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=572&c=1037&s=0&friendly=cronologia> (Visitado em: 13.04.2013).

se reaproximar, obter a simpatia e mesmo o apoio da classe artística e da intelectualidade (CALABRE, 2009:81).

No governo seguinte, de João Figueiredo (1979-1985), o CNRC, dentro do processo de abertura política, é transferido para o IPHAN, e viabiliza dentro do Poder Executivo espaços institucionais para as novas políticas públicas. Programas são desenvolvidos para “detectar a criação autenticamente nacional” (FALCÃO, 1984:31-34). A exemplo de outros intelectuais, artistas e administradores culturais atuantes na área cultural oficial, a equipe do CNRC lançou-se ao projeto de “limpar terreno” das concepções correntes acerca da “cultura brasileira”²⁴⁷(MICELI, 1984:79):

O Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) também contribuiu para apressar as transformações por que passou a vertente patrimonial nos anos 70. O ministro Severo Gomes se mostrou sensível ao projeto do *designer* e artista plástico Aloísio Magalhães de mapear e qualificar os ‘indicadores culturais brasileiros’ em condições de imprimir feições ‘autênticas’ aos produtos industriais brasileiros. Para tanto, bastava de início financiar a contratação de uma equipe de pesquisadores empenhados numa espécie de levantamento arqueológico multidisciplinar, visando o resgate dos traços e raízes culturais a serem utilizados como matéria prima de um desenho caracteristicamente ‘nacional’ dos produtos industriais (MICELI, 1984:79).

Em 1980, houve uma grande crise econômica causada pela dívida externa e pela alta inflação que impulsionou a democracia com a campanha das “Diretas Já” de 1984, que contou com grande participação popular. Em 1981, a UNESCO publicou o relatório *Voix multiples, un Seul monde* da Comissão Internacional para os problemas da Comunicação, instituída em 1976, “com o objetivo de analisar, em sua totalidade, os flagrantes desequilíbrios existentes no sistema internacional de informação” (POERNER, 1997:15). Com relação à identidade cultural, esse estudo defendia que:

Convém formular uma política cultural nacional destinada a fomentar a identidade e a criatividade culturais, recorrendo, para isso, aos meios de comunicação social. Semelhante política deve conter diretrizes que salvaguardem o desenvolvimento cultural nacional, ao mesmo tempo que facilitem o conhecimento das demais culturas. Cada cultura realça sua própria identidade, comparando-se com outras²⁴⁸ (POERNER, 1997:15).

Em 1982, em âmbito internacional, houve na Cidade do México *A conferência Mundial sobre Políticas Culturais*, que aprovou a Declaração do México - Declaração universal sobre a diversidade cultural:

A diversidade cultural amplia as possibilidades de escolha que se oferecem a todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido não somente em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória.

²⁴⁷ A esse respeito, consultar também: MICELI, S. “Os Intelectuais e o Estado”. In.: *Intelectuais e Classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979, p. 158-64.

²⁴⁸ UNESCO *um mundo e muitas vozes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1983, p.70.

Enquanto se garanta a livre circulação das ideias mediante a palavra e a imagem, deve se cuidar para que todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas. A liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilinguismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico – inclusive em formato digital - e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e de difusão, são garantias da diversidade cultural. [...]

Ante os desequilíbrios atualmente produzidos no fluxo e no intercâmbio de bens culturais em escala mundial, é necessário reforçar a cooperação e a solidariedade internacionais destinadas a permitir que todos os países, em particular os países em desenvolvimento e os países em transição, estabeleçam indústrias culturais viáveis e competitivas nos planos nacional e internacional²⁴⁹.

Em 1983, o economista Luiz Carlos Bresser-Pereira escreveu rejeitando a afirmação de que o “Brasil é um país periférico”, e mostrando a importância do mercado das artes no equilíbrio das forças das relações internacionais, com argumentos sobre o mercado das artes brasileiro:

Se considerarmos a diversificação e amplitude do mercado para as artes em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro – começaremos, então, a perceber que o Brasil já não está tão longe do centro.

Na verdade já deixou de ser um mero absorvedor de cultura estrangeira e reprodutor de padrões de consumo centrais, para começar ciência crítica e tecnologia própria.

Nesse sentido é preciso considerar que o Brasil é de fato a oitava economia (em termos de PIB) do sistema capitalista (BRESSER-PEREIRA, 1983:24).

Na década de 1980, a artista Iole de Freitas²⁵⁰ assumiu a diretoria do INAP, sua gestão “representa o máximo da expansão da arte contemporânea brasileira nos espaços da FUNARTE, decorrente da intensificação de processos iniciados na gestão de Paulo Sergio Duarte” (ANDRIANI, 2010:46). Porém, sua saída é relacionada ao ataque feito por Ferreira Gullar ao XI Salão Nacional, organizado pelo INAP. Segundo Gullar, esse Salão foi “não representativo e que privilegiou artistas do Rio e São Paulo [...] que se concentravam em apenas algumas correntes artísticas” (ANDRIANI, 2010:89-90). Sobre essa posição de Gullar²⁵¹, declarou o crítico Paulo Herkenhoff,

eu respeito muito o Ferreira Gullar, pessoalmente etc., sobretudo e gosto muito dos seus textos sobre o Concretismo, o Neoconcretismo, acho excelente, né, o *Manifesto* e etc. Gosto de *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, mas eu acho que exílio é muito cruel às vezes, porque quando ele é longo, sai-se de um país e chega-se em outro, volta-se em outro (HERKENHOFF apud ANDRIANI, 2010:85)²⁵².

²⁴⁹ Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf> (Visitado em: 15.09.2014).

²⁵⁰ Uma das participantes da exposição *Desejo da Forma*, ADK- Berlin.

²⁵¹ Gullar, na década de 1960, se engajou profundamente nos movimentos de cultura popular e arte engajada politicamente, negando até, devido a isso, nesse momento, a importância do neoconcretismo que havia ajudado a criar. Em 1964, filia-se ao Partido Comunista. Em 1968, é preso, assim como outros intelectuais, os músicos Gilberto Gil e Caetano Veloso. Em 1969, lança o ensaio “Vanguarda e Subdesenvolvimento” Passa a viver na clandestinidade e a partir de 1971 é obrigado a se exilar em Paris, Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires. Volta ao Brasil em 1977.

²⁵² Entrevista dada por Paulo Herkenhoff, ver: ANDRIANI, 2010:85.

Outro fator que Andriani levantou sobre a discussão entre Iole de Freitas e Ferreira Gullar foi suas visões distintas do que vem a ser arte contemporânea brasileira. E a falta de relação da opinião de Gullar com as obras em si, acaba afetando a visão de outros críticos.

Ferreira Gullar entende simplesmente que arte contemporânea é aquela arte produzida pela sociedade aqui e agora, independente dos *ismos* e ou correntes artísticas importadas ou nacionais.

Iole de Freitas compreende que existe algo realmente novo, que seria o que há de vanguarda artisticamente falando e acredita ser capaz de captar os caminhos desta nova arte contemporânea através das características dos trabalhos produzidos e a partir destes realizar propostas para serem temas do Salão como é o caso da escolha temática de *materialidade e representação* (ANDRIANI, 2010:92).

Após a movimentação por *Diretas já*, em 1984, ocorreu a *abertura política*. Em 1985, Tancredo Neves foi eleito pelo Congresso para ser o novo presidente da fase de transição, que aconteceria até as eleições diretas de 1988. Tancredo morreu antes da posse e quem assumiu no seu lugar foi o vice José Sarney. No governo de José Sarney, foi criado, em 1985, o Ministério da Cultura, separado da área de Educação, porque “Tendo em vista o grau de desenvolvimento alcançado pelo país era inadmissível que o mesmo não contasse com uma política nacional de cultura” (CALABRE, 2009:99-100).

Um dos problemas desse órgão, no entanto, era a falta de recursos orçamentários. O papel fundamental da FUNARTE como agência financiadora encontrava-se diante desse quadro comprometido. Para sanar esse problema, em 1986, foi aprovada a Lei nº 7.505, conhecida como Lei Sarney, que por meio de benefícios fiscais captava fundos para projetos culturais (CALABRE, 2009:101-102)²⁵³.

O governo de José Sarney (1985-1989) foi apoiado por ampla coalizão política e concluiu a transição para a democracia (DINIZ, 2011:496). Em 4 de dezembro de 1986, foi aprovada em *Assembleia Geral das Nações Unidas* a decisão de proclamar a *Década Mundial do Desenvolvimento Cultural* (1988-1997), cujos objetivos principais eram:

- 1- Enfatizar a dimensão cultural no desenvolvimento;
- 2- Reforçar e enriquecer as identidades culturais;
- 3- Ampliar a participação na vida cultural; e
- 4- Promover a cooperação internacional (POERNER, 1997:91).

Em 1989, ocorreu em Brasília o *I Encontro de Ministros da Cultura da América Latina*, com participação de países latino-americanos e caribenhos. Esse encontro tinha como objetivo uma “integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações. A

²⁵³ Para mais dados sobre o discurso proferido na ocasião onde Sarney afirma que o objetivo desse projeto “é criar um renascimento cultural no país”, ver: Disponível em: <http://www.josesarney.org/o-politico/presidente/politicas-do-governo/lei-sarney-de-incentivo-a-cultura/> (Vistado em: 08.09.2015).

busca era empreendida a partir da cultura, base possivelmente mais viável para uma integração [...]” (POERNER, 1997:91). Um dos itens dessa declaração defendia que:

A integração cultural da América Latina é fator fundamental para a região enriquecer, com suas contribuições específicas, o diálogo e a cooperação internacionais. A América Latina e o Caribe contribuem de maneira decisiva, com sua capacidade criativa e original, para o desenvolvimento da cultura universal (POERNER, 1997: 152).

No governo de Fernando Collor de Mello, em 1990, a área cultural sofreu um grande revés. O Ministério da Cultura foi rebaixado à Secretaria e importantes instituições, como a FUNARTE, foram extintas, e integradas, com prejuízos, ao Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC. O IBAC englobava a FUNARTE, Fundacen e FCB, e era ligado, em um primeiro momento, diretamente à Secretaria de Cultura da Presidência da República, mas logo foi incorporado ao Ministério da Cultura.

Em 1991, a Lei Sarney é substituída pelo Programa Nacional de Incentivo à Cultura, Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, que gerou, segundo Calabre, “um novo impulso às produções culturais, ainda que nos primeiros anos tivesse havido diversas dificuldades de implementação” (CALABRE, 2009:111). Em 1994, a sigla FUNARTE substituiu a sigla IBAC²⁵⁴, volta esta que já havia sido anunciada²⁵⁵ (AUGUSTO apud ANDRIANI, 2010:97) pelo poeta Ferreira Gullar, que foi presidente do IBAC de 1992 a 1995, quando o ministro Weffort o destituiu do cargo por ele não ter o “perfil empresarial” necessário para as exigências que viriam em torno da intensificação do uso da Lei Rouanet (PANIAGO apud ANDRIANI, 2010:101)²⁵⁶.

Durante os dois mandatos do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), o Ministério da Cultura ficou a cargo de Francisco Correa Weffort. Em sua gestão, as leis de incentivo Rouanet e do Audiovisual foram aprimoradas, em concordância com a política neoliberal de Cardoso. Em 2002, Weffort defendeu a criação do Plano Nacional de Cultura, na qual a cultura era uma questão de “política de estado e não apenas de governo” que deveria ir “além de quaisquer diferenças de natureza política, partidária, ideológica ou o que seja”²⁵⁷ (WEFFORT apud BOTELHO, 2001:52).

Os anos de 1990 foram marcados pela ruptura com o nacional-desenvolvimentismo. Sob a influência de Fernando Henrique Cardoso, primeiro como ministro da Fazenda do governo Itamar Franco e depois nos seus dois mandatos como presidente (1995-2003),

²⁵⁴ Sobre a história da Funarte, ver: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/> (Visitado em: 13.04.2013).

²⁵⁵ AUGUSTO, S. *Ferreira Gullar anuncia a volta da FUNARTE*, Folha de São Paulo, 24 .11.1992, p.3.

²⁵⁶ PANIAGO, P. *Caso FUNARTE: Weffort: Demissão de Gullar teve aval de FHC*. Jornal de Brasília, 13.01.1995.

²⁵⁷ Weffort in: *Relatório da Comissão Especial*, 2002:3-4.

neutralizou-se as taxas de inflação e se estabilizou a economia. Tal intervenção foi assegurada por meio de medidas neoliberais, com grandes programas de privatizações, implicando na redução dos gastos administrativos e públicos, proporcionados pela transferência da responsabilidade administrativa do Estado para o setor privado. Essa abertura comercial e a liberação de fluxos financeiros causaram, no entanto, baixas taxas de crescimento, desemprego, queda da produção industrial e ampla desnacionalização da economia (DINIZ, 2011:498).

O modelo econômico e político capitalista pressupõe um Estado forte e que mostre estratégias de projeção no mundo globalizado. A estratégia neoliberal predominou globalmente como via para alcançar a modernidade e superar a crise econômica financeira, principalmente nos países da periferia do mundo capitalista. Esse modelo, porém, é amplamente discutido por técnicos de várias áreas:

A primeira década do novo milênio apresenta-se, portanto, como um divisor de águas, produzindo um ambiente marcado pela controvérsia e pelo debate. [...] É nesse sentido que se pode falar no advento de uma fissura na comunidade epistêmica internacional, rede transnacional de conexões, envolvendo autores internos e externos, entre os quais se destacam elites econômicas, tecnocráticas, intelectuais e acadêmicas que desempenham papel decisivo na difusão de conhecimento em diferente áreas do saber.²⁵⁸ [...] Nesse contexto, não deve ser motivo de estranhamento que se tenha estabelecido, entre os países emergentes,²⁵⁹ o acirramento do debate em torno de estratégias nacionais de desenvolvimento e de formas alternativas de inserção na ordem global, (DINIZ, 2011:502).

Em 2003, no governo de Luiz Inácio “Lula” da Silva, o cantor e compositor Gilberto Gil²⁶⁰ foi empossado como ministro da Cultura, e reformulou o Ministério com o objetivo de agilizá-lo politicamente. O financiamento continuava sendo obtido por meio dos recursos captados através da Lei Rouanet e do Audiovisual. Em 2004, foi promovido um seminário pelo MinC, reunindo intelectuais brasileiros em torno do que seria a diversidade cultural nacional, tendo tratado, entre outros, de assuntos como “cultura de periferia” e “papel do patriotismo constitucional” (KAUARK, 2010:255).

Em 20 de outubro de 2005, é adotada na UNESCO a convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais, sendo, o Brasil um dos países que a

²⁵⁸ HAAS, Peter M. (1997), *Knowledge, Power and International Policy Coordination*. Columbia, University of South Carolina Press, apud DINIZ 2011:501

²⁵⁹ Segundo o economista Manuel Correia de Andrade, “a designação de países desenvolvidos e subdesenvolvidos ou em vias de desenvolvimento, tão usadas em meados do século XX, foi perdendo o significado e sendo substituída por outra que classifica os países como ricos, emergentes e em processo de estagnação” (ANDRADE, 2001:23).

²⁶⁰ Gilberto Passos Gil Moreira (1942), músico e político baiano, é um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira e um dos protagonistas do *Tropicalismo*. De 1 de janeiro de 2003 a julho de 2008, foi ministro da Cultura do governo Lula.

ratificaram, tendo participado ativamente do processo por meio dos Ministérios das Relações Exteriores e da Cultura²⁶¹. Um dos diferenciais da comissão brasileira na Convenção foi a presença de técnicos do MinC, e não apenas de diplomatas. Outro fator que contribuiu para a importância do Brasil nesse processo foi o fato do ministro da Cultura ser um “ministro-artista”²⁶² (GIL, 2009 apud KAUARK 2010:249). Um dos objetivos de Gil era:

A defesa de um sistema internacional mais equilibrado de trocas de bens e serviços culturais [...] (MIGUEZ, 2005:18-19 apud KAUARK, 2010:244)²⁶³ e o princípio de que as políticas culturais na esfera internacional devem favorecer o fortalecimento da economia da cultura dos países em desenvolvimento por meio de maior inserção no mercado internacional (ALVAREZ,2008 apud KAUARK, 2010:247)²⁶⁴.

Gil elaborou uma parceria entre o MinC e o Itamaraty, para “pensar, modelar e inserir a imagem do Brasil no mundo”, em um projeto de cultura nacional que “princípios uma política ampla na comunidade global, com intenção de gerar desenvolvimento, através da e para a cultura” (NOVAIS; BRIZUELA, 2010:235). Nas palavras de Gilberto Gil, era necessário:

Reforçar a cultura brasileira, sua difusão no exterior, a constituição de um setor empresarial forte de produção e difusão, o grau de diversidade cultural e acesso, enfim, reforçar a identidade cultural do país e a sua capacidade de produzir e difundir esta cultura é algo que impacta diretamente o desenvolvimento do país e sua inserção no mundo globalizado (GIL, 2005 apud NOVAIS/ BRIZUELA, 2010:221)²⁶⁵

Fruto dessa política governamental, entre outros, foi a Copa da Cultura que aconteceu durante o campeonato mundial de futebol sediado pela Alemanha, em 2006. Essa iniciativa patrocinou a exposição de obras de artistas brasileiros de diversas gerações, além de shows de música brasileira de diferentes gêneros, em Berlim. Wolfgang Bader, o editor do livro *Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen – Bestandsaufnahme, Herausforderungen, Perspektiven* de 2010²⁶⁶, afirmou que o Brasil aproveitou a atenção despertada pela Copa do Mundo para apresentar “de forma impressionante a atual vitalidade e criatividade da cena cultural brasileira” (BADER, 2010:9).

Esse cenário vai dar margem novamente para o ressurgimento do “sonho construtivo”, principalmente levando em consideração que o começo do século XXI foi

²⁶¹ Para mais detalhes sobre esse assunto, ver: KAUARK, 2010:241-250.

²⁶² GIL, 2009 apud KAUARK, 2010:249.

²⁶³ MIGUEZ, P. *A Convenção da UNESCO sobre Diversidade Cultural* 2005:18-19. In.: KAUARK 2010:244.

²⁶⁴ ALVAREZ, V. C. *Diversidade Cultural e Livre Comércio: Antagonismo ou oportunidade?* Brasília, DF: UNESCO; IRBr, 2008, p.160.

²⁶⁵ GIL, G. *Palestra do Ministro Gilberto Gil no Instituto Rio Branco* Brasília. 2005:4.

²⁶⁶ *Relações culturais alemãs- brasileiras – balanço, desafios e perspectivas de 2010.*

marcado pela eleição de vários presidentes considerados mais “de esquerda” na América Latina, o que transformou o seu cenário político. Entre essas transformações, destaca-se “um inconformismo ascendente diante da posição periférica na ordem internacional, aspiração por transformações na geopolítica mundial, diversificação de parcerias e alianças e defesa de novas formas de inserção no mercado internacional” (DINIZ, 2011:502).

Nas artes, esse desejo de mudança no poder de agência traz consigo uma necessidade de rever o papel da arte brasileira dentro da arte global, reposicionando-a em relação à visão de europeus e norte-americanos, ao não se considerar mais como mera reprodutora inferior das tendências internacionais, mas como *global player*, atuando de forma ativa na construção de tendências e na transição da arte moderna para a arte contemporânea. Nesse sentido, o concretismo e neoconcretismo brasileiro atuaram de forma definitiva, como se reconhece nas exposições internacionais dessa tendência.

Essa inserção da arte brasileira na arte internacional, através da globalização, é uma questão chave para este trabalho e, por isso, este item foi dedicado a ela. Desse modo, busca-se aqui mostrar, a partir das políticas culturais brasileiras, como a opinião acima descrita, vai ao encontro das ambições dos políticos e agentes culturais brasileiros da década de 1950 a 2015, que procuraram criar uma imagem de um Brasil avançado, criativo, inovador e preparado para atuar como um ator global, por meio de uma arte brasileira com características próprias.

Na fase de conclusão desse trabalho, que teve início em 2009 e foi entregue em 2017, ocorreu um dado novo, que está criando uma fase de profunda inquietação e mudanças no Brasil. Em um processo denominado pela Professora Doutora Ligia Chiappini Moraes Leite de: *Projeto Destrutivo Brasileiro*. A presidenta eleita Dilma Rousseff foi destituída do cargo por um processo de impeachment movido e aprovado na Câmara dos Deputados e no Senado brasileiros, com forte apelo midiático, promovido por parte da elite nacional. Esse lamentável episódio mostrou claramente a posição de uma parcela conservadora da população brasileira para a qual a cultura e a educação são acessórios e não trazem benefícios nenhum a nação.

Um exemplo desse posicionamento foi o fato de o presidente interino Michel Temer ter como uma das primeiras medidas de seu mandato, ainda em maio de 2016, a extinção o Ministério da Cultura e a subordinação de suas atividades transferidas ao Ministério da Educação. Graças a intensos protestos da comunidade artística e da sociedade civil, com ocupações dos prédios do Ministério da Cultura e da FUNARTE em 19 de setembro de 2016, por meio da Medida Provisória (MP) nº728/2016, a mudança foi

revogada e o Ministério voltou a existir autonomamente, sendo chefiado por Marcelo Calero. Segundo o Ministro da Educação Mendonça Filho, na sua conta do Twitter:

A decisão de recriar o Minc é um gesto do presidente Temer no sentido de serenar os ânimos e focar no objetivo maior: a cultura brasileira. [...] Com Marcelo Calero vamos trabalhar em parceria para potencializar os projetos e ações entre os ministérios da Educação e da Cultura²⁶⁷ (Mendonça-Filho, 2016)

Passado quase um ano do novo governo, o que se vê é uma situação de esvaziamento dos projetos culturais, no qual a cultura é renegada a um lugar coadjuvante, com artistas sendo chamados em redes sociais por uma parcela da população de “vagabundos”, com técnicos importantes do Ministério da Cultura sendo demitidos, além de estar em curso uma intensa paralização por falta de verbas em todos os setores da cultura, por todo o país.

O ex-ministro da Cultura Juca Ferreira fez a seguinte afirmação, a respeito da falta de projeto do governo para esse setor: “o neoliberalismo não tem um projeto de nação” (FERREIRA, 2016) E ainda completou:

Eles resumem tudo a uma questão de moeda e circulação de mercadoria. Eles são economicistas, sob o ponto de vista do capital. Não conseguem compreender o que é uma nação, a complexidade de uma nação, a importância do desenvolvimento cultural para o Brasil se afirmar no século 21. É uma visão estreita²⁶⁸.

Essa visão estreita mencionada por Ferreira, nos últimos meses abrange não apenas a dimensão econômica da arte, mas o seu papel na criação de uma sociedade mais tolerante e aberta às diversidades. Em setembro de 2017 a exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira” foi cancelada pelo Santander Cultural, que a abrigava, após críticas de movimentos religiosos e do Movimento Brasil Livre (MBL), acusando-a de ser pornográfica. Essa mostra reuniu obras de 85 artistas, incluindo os mundialmente conhecidos Alfredo Volpi e Cândido Portinari, no museu de Porto Alegre. Esse foi um claro ato de censura à liberdade de expressão artística e sua capacidade de debater temas polêmicos. Recentemente a performance “La Bête”²⁶⁹, inspirada nos *Bichos* de Lygia Clark, também foi alvo de ataque dessa parcela conservadora da sociedade. O coreógrafo carioca Wagner Schwartz, na sessão de abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira apresentada pelo Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, deitou-se nu no chão no chão do museu e as pessoas presentes poderiam manipular o seu corpo, como se ele fosse

²⁶⁷ Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/05/temer-decide-recriar-ministerio-da-cultura-anuncio-deve-ser-na-terca.html> (Visitado em: 20.04.2017).

²⁶⁸ Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/284360-11> (Visitado em: 20.04.2017).).

²⁶⁹ <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/museu-de-sp-e-acusado-de-pedofilia-e-rebate-performance-nao-tem-conteudo-erotico>

uma das esculturas. A proposta não tinha nenhum caráter erótico. Performances com pessoas nuas vem sendo realizadas abundantemente desde a década de 1960, e normalmente não causam tanta ou nenhuma reação. Uma criança presente interagiu com o artista, pegando no tornozelo dele, essa interação foi filmada por um visitante e disponibilizada no canal You Tube. Os conservadores, acusaram o artista e o museu de pedofilia, fizeram manifestações na porta da mostra, chegando até mesmo a agredir funcionários e visitantes do museu. Essas reações mostram o poder mobilizador da sociedade pela arte, pena que nesses casos, fazendo com que essa se volte contra o meio artístico.

Diante desse quadro, só resta citar o poeta Carlos Drummond de Andrade, com um trecho do famoso poema *E agora José?* publicado In *Poesias* Ed. José Olympio, 1942, que já foi usado durante o período da ditadura, e nos perguntar:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

O Brasil vive um contexto sociopolítico crítico, em que não se vê uma solução efetiva para crise política e econômica presente. A sociedade brasileira se encontra desestruturada e em conflito devido aos mandos e desmandos da elite para atender as exigências do mercado capitalista. Nesse cenário, as desigualdades se exacerbam, a violência se intensifica, e a educação e a cultura são deixadas de lado. A arte diante desse contexto tem um papel fundamental de ação pois ela questiona, reflete e transforma os processos sociais.

2.10. A modernidade como “Programa” na área cultural

A arte e a cultura, em nosso tempo, exigem ações mais diversificadas do que em outras épocas. Sua maior presença nos planos de desenvolvimento torna-se uma necessidade evidente, de vez que a dimensão cultural é própria de cada um de todos os problemas políticos e mudanças sociais. Mudanças que, em cada época assumem os seus conflitos e utopias.

João de Jesus Paes Loureiro

Segundo a professora, curadora e crítica de arte Lisbeth Rebollo Gonçalves, tanto no Brasil como na América Latina o projeto estético moderno tem como referência a modernidade dos movimentos inovadores europeus, mas se volta para a sociedade local, e a sua identidade. Em virtude disso:

os movimentos de renovação modernizadora implicam a existência de projetos culturais de modernização estética, que possuem também em si, um discurso de modernização social.

O intelectual assume, nessa conjuntura, uma posição *prometeica* como agente da sociedade (GONÇALVES, 2007:24).

Nesse sentido, Sérgio Paulo Rouanet²⁷¹ escreveu a respeito do projeto de modernidade e da modernização brasileira, em seu artigo, “Die brasilianische Kultur im Zeitalter der Internationalisierung”²⁷², que

Hier geht es um das Projekt der Moderne, wie es von der Philosophie der Aufklärung formuliert worden war. Demnach bedeutet Modernisierung die Schaffung der Grundlagen für die freie Ausübung der menschlichen Autonomie in *allen* Bereichen: also gleichzeitig wirtschaftlichen Autonomie, d. h. durch eigene Arbeit herbeizuführender Wohlstand; politischen Autonomie, d.h. durch entfaltung der Fähigkeiten zur Herstellung und Ausübung von Macht in einem demokratischen Staate, in dem die Menschenrechte verwirklicht sind; und kulturelle Autonomie, d.h. durch die Schaffung der Möglichkeit, bedeutsame kulturelle Güter schaffen und genießen zu können (ROUANET, 1995:167)²⁷³.

Para Rouanet, essa visão kantiana pode ser aplicada à modernização, uma modernização que traz liberdade, autonomia e independência aos países, mas que também está inserida dentro de um grande processo de internacionalização. Rouanet definiu o

²⁷⁰ Este trecho foi escrito por ocasião da criação do Instituto das Artes do Pará no governo de Almir Gabriel (1995-2002), sendo o processo artístico cultural visto como uma das linhas de força num programa que visava: a) elevação do nível de renda; b) mudança da base produtiva; c) verticalização da economia; d) redução das desigualdades, respeitando as diversidades. Ver: LOUREIRO, 1999:12. Loureiro é poeta e professor e expôs, entre outras, na X Bienal de São Paulo.

²⁷¹ Sérgio Paulo Rouanet (1934-) é diplomata, tradutor e filósofo, além de membro da Academia Brasileira de Letras, e ex-ministro da Cultura do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso.

²⁷² Em *A Cultura brasileira na era da internacionalização* (1995) Rouanet discute o papel da cultura brasileira em um momento que os Estados Nacionais e as empresas têm que se projetar e encontrar o seu lugar dentro de uma grande escala globalizada; produtos e serviços têm que se posicionar dentro das necessidades de uma perspectiva de integração internacional, redefinindo suas características de acordo com as suas relações com outros países.

²⁷³ Trata-se aqui do projeto da Modernidade, como havia sido formulado pela filosofia do Iluminismo. Consequentemente, modernização significa criar as bases para o livre exercício da autonomia humana em *todas* as áreas: ou seja, ao mesmo tempo autonomia econômica, isto é, a prosperidade propiciada pelo próprio trabalho; autonomia política, isto é, através do desdobramento das habilidades para a produção e exercício do poder em um Estado democrático em que os direitos humanos sejam realizados; e autonomia cultural, isto é, pela criação da oportunidade de produzir bens culturais significativos e de poder desfrutá-los.

conceito de internacionalização como algo muito próximo à universalização²⁷⁴ e globalização (ROUANET, 1995:168).

No Brasil dos anos 1950, a ironia revolucionária dos intelectuais modernistas dos anos 1920 foi substituída pela modernidade programática e social da Era Vargas, que também chegou ao fim, mas o desejo dos intelectuais e políticos brasileiros de criar uma arte brasileira que estivesse em diálogo com a arte mundial pairou e se manteve por todos esses anos. E como defendiam os poetas do grupo Pau-Brasil em seu manifesto, a “poesia de exportação”, escrita por Oswald de Andrade e publicada pela primeira vez no jornal *Correio da Manhã* de 18 de março de 1924, colaborou para que se passasse a criar, naquele momento, o que se chama neste capítulo da “modernidade como programa”.

Como constatou Kern, “após a Segunda Guerra a elite dominante brasileira atua como estimuladora das artes plásticas, criando instituições e promovendo manifestações que são dirigidas para a representação de sua própria ideologia em forma de imagem” (KERN, 1982:241).

No pós-Segunda Guerra, a burguesia industrial em São Paulo e a intelectualidade política do Rio de Janeiro apoiaram e ajudaram a formar e fortalecer as instituições e obras que representavam a sua ideologia de busca de inserção na modernidade internacional. O Brasil queria colocar seus produtos e receber as novidades do mercado mundial e participar das decisões políticas internacionais como parceiro, o que se refletiu no apoio da criação da Bienal de São Paulo, dos museus de arte moderna, na adoção do construtivismo e na criação de Brasília. Tudo isso são os reflexos artísticos da ideologia dessa nova classe dominante.

O período ‘construtivo’ das artes e da política no Brasil culmina com a construção de Brasília, reunião do ideal utópico de progresso com o sentido moderno e racionalista exigido pelo projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, então presidente do país. A internacionalização dos valores nacionais se justificaria, principalmente, pela estrutura capitalista em ascensão, responsável pela abertura cultural e pelos empréstimos aos países economicamente mais fortes. A poesia concreta, o abstracionismo geométrico nas artes plásticas, a bossa-nova e o Cinema Novo representam o estilo minimalista de se fazer arte, na tentativa de utilização de uma linguagem que pudesse ser entendida internacionalmente, embora marcada pelo traço nacional. Esse traço, definido pela relação estreita com o programa político do Estado, é fruto de uma campanha social pautada pelo otimismo e pelo projeto de integração e de planificação da ordem nacional (SOUZA, 2002:62).

Kern salientou também a atuação da crítica de arte nesse processo.

²⁷⁴ Na política universalizada, todos os indivíduos têm acesso a determinados serviços públicos, esse acesso é custeado por uma elevada carga tributária. A defesa da universalização foi inspirada no modelo sueco do *Welfare State* (SARAIVA, 2004:92).

Através dos museus e bienais a elite brasileira incentiva a introdução e a difusão das artes concreta e abstrata, em voga nos países desenvolvidos, no eixo Rio de Janeiro/São Paulo.

Mais tarde, as novas instituições de arte começam a organizar cursos e exposições de trabalhos concretos e abstratos de artistas brasileiros.

Deve-se salientar que o papel da crítica é bastante significativo, visto que esta atua não somente como defensora e difusora da nova arte, mas também como teórica dos grupos e dos movimentos que surgem paulatinamente (KERN, 1982:241).

Em vários países da América Latina, as ideias construtivas exprimiam uma necessidade de se “ordenar o caos” (Morais 1979:87), renovar e transformar a sociedade e construir nações modernas, considerando o seu próprio passado e as relações com outras nações para a construção do futuro. O debate sobre as vias de consolidação da ordem social moderna no Brasil vinha das décadas anteriores e tinha “um compromisso com o processo civilizador, que concebia o moderno como construção da *sociedade* através de perspectivas mais universalistas” (BOTELHO, 2008 16-17). Para o alcance dessa modernidade, atuavam os mais diversos campos da sociedade: artístico, intelectual e científico, que naquele momento se afirmavam em seu campo específico de atuação.

Segundo Renato Ortiz:

Mas se retomarmos a nossa ideia do Modernismo como projeto, veremos que até mesmo em setores diferenciados, que se digladiam, a presença da questão nacional é fundamental para se equacionar uma perspectiva que viabilize a criação de um futuro. Muitas vezes, a discussão entre os poetas concretistas e os setores ditos nacionalistas é apresentada como se os primeiros fossem realmente os críticos da questão nacional, abraçando a causa da internacionalização. Esquece-se porém, que a própria ideia de ‘vanguarda construtiva e planejada’ encerra em si a noção de projeto, no sentido de planificação que antecede todo um movimento cultural; como este Plano Piloto da Poesia de Décio Pignatari, que nos lembra tanto as exigências da época, a construção de Brasília e seu Plano Piloto. O próprio Haroldo de Campos, inspirando-se no conceito de redução sociológica de Guerreiro Ramos, propõe um ‘nacionalismo crítico’²⁷⁵ no campo da arte, onde seria possível reinterpretar, numa situação nacional, o dado técnico e a informação universal (ORTIZ, 1988:109).

A arte espelhou esse processo do modernismo como projeto, chegando muitas vezes até a antecipá-lo. Como bem exemplificou Frederico Moraes

Mário Pedrosa chegou a referir-se ao neoconcretismo como a pré-história da arte brasileira, ‘não porque fosse o primeiro movimento, mas porque buscava as origens ou fundamentos’. E o escultor Amilcar de Castro diz que seu gesto construtor ‘é [...] – aquele que fundamenta a comunhão com o futuro’. O que se percebe, portanto, nessa sequência que vai da morte da pintura à recuperação do gesto primeiro, é a antevisão, ou mais do que isso a fundação de uma nova arte, um novo ser. Construção. [...] Não estaria aí, também, um dos objetivos da arte construtiva entre nós? Nos manifestos madistas, concretistas, neoconcretistas ou invencionistas não são feitas alusões às possíveis implicações políticas desses movimentos, mas esta ausência não nos impede de localizar em suas propostas uma presença política ou o desejo utópico de renovar e transformar a sociedade.

²⁷⁵ HAROLDO de C. “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”, In.: *Arte em Revista*, n. 1., citado por ORTIZ, 1988:109.

Afinal, dentro da perspectiva da arte construtiva, o fazer artístico deve ser encarado como esforço de organização do caos (MORAIS, 1979:86-87).

Os Estados Unidos e suas instituições, como o MoMA, dentro de um grande plano internacional de se estabelecer como centro cultural e econômico mundial, estimularam a fundação de museus de arte moderna na América Latina, assim como apoiaram a realização das primeiras Bienais, dados comprovados através da correspondência entre Cicillio Matarazzo e Nelson Rockefeller, então presidente do MoMA, que se encontra no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Outra forma de divulgação cultural foi a abertura de livrarias que vendiam livros e discos norte-americanos na cidade de São Paulo, na qual os poetas concretos²⁷⁶ vão encontrar várias referências e pontos de contato que vão contribuir para o desenvolvimento de sua obra.

Em 1946, Nelson Rockefeller, mecenas e presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, incentivou a criação de museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo²⁷⁷, inclusive fazendo a doação de 13 obras. Fernanda Nogueira ressaltou trechos de cartas enviadas ao crítico paulista Sérgio Milliet, na época diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, por Rockefeller em 1946, incentivando a formação de um museu de arte moderna em São Paulo, seguindo o modelo cultural americano:

Permita-me agradecer-lhe uma vez mais por ter reunido um grupo interessado na formação de um Museu de Arte Moderna em São Paulo. Sei que é difícil coordenar diferentes interesses e como é necessário conduzir as suscetibilidades. [...] Levando ao Brasil alguns exemplos de arte produzidos nos Estados Unidos desde 1940, pensei que isso ajudasse a chamar a atenção do público para os seus esforços de que ouvi falar por meu amigo Carlton Sprague Smith. Minha ideia, oferecendo alguns objetos de arte ao Brasil, não é fundar uma coleção nem enriquecer uma coleção já existente, mas acelerar um momento latente (NOGUEIRA, 2009: 13-14).

Fica claro também que em Nova York estão ansiosos por ‘estabelecer uma cooperação ativa com o Brasil [...] de suma importância para o desenvolvimento cultural do hemisfério’ (NOGUEIRA, 2009:14)²⁷⁸.

Em 1946, foi criado o Conselho Internacional de Museus – ICOM, uma organização não governamental ligada à UNESCO. O crítico Mário Barata, graças a uma bolsa de estudos internacionais, encontrava-se em Paris naquela época, e participou da criação do ICOM. Barata, por meio de seus contatos, colaborou para a criação de uma representação nacional do ICOM Brasil: .

Essa criação condensava e explicitava o desejo de diversos profissionais de museus espalhados pelo país na atualização do campo museal e na intensificação

²⁷⁶ Segundo informação dada por Augusto de Campos em entrevista à autora em 04.08.2011

²⁷⁷ Para informações mais detalhadas sobre a criação do MAM-SP, ver: BARROS, 2002.

²⁷⁸ Apud: AMARAL, ARACY. *A História de uma coleção*. Em: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um Acervo. São Paulo: Techint, 1986, p.13-14.

de intercâmbio cultural, técnico e científico com outros países, especialmente com a França e os Estados Unidos da América (CHAGAS/ NASCIMENTO JUNIOR, 2007:15).

No mesmo ano de 1946, se instaurou na imprensa brasileira um extenso debate²⁷⁹ a favor e contra a criação de um museu de arte moderna. Participaram dessa discussão intelectuais e políticos, debatendo um assunto que despertou grandes controvérsias entre os que defendiam o modernismo e os conservadores. Isso provavelmente ajudou a convencer a opinião pública da necessidade da criação de museus de arte moderna, o que aconteceu em 1948 em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Esse debate começou em 10 de abril de 1946, quando Sérgio Milliet publicou na sua coluna no jornal *O Estado de São Paulo* o artigo “Precisamos de um Museu de Arte Moderna”, no qual argumentou que “um museu é prova de civilização e que os artistas tem oportunidade de se aperfeiçoar ao apreciar as obras de arte ao vivo” (MILLIET, 1946 apud BARROS, 2002:70).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi fundado em 1948 e inaugurado em 1949. Seu idealizador foi Francisco Matarazzo Sobrinho²⁸⁰ (1898-1977), também conhecido como Cicillo Matarazzo. Ele era um industrial ítalo-brasileiro e casou com Yolanda Penteadó, de família tradicional paulista, sobrinha de uma das patronas da Semana de Arte Moderna de 1922 e do movimento moderno da década de 1920, Olívia Guedes Penteadó. Segundo Luiz Antonio Seraphico, a cultura teria sido o meio que Cicillo encontrou para se destacar na sociedade paulistana e se sobressair na família Matarazzo (BARROS, 2002:30), pois apesar de ele ser muito rico, sua fortuna era muito menor do que a de seu tio.

Cicillo desempenhou, um papel muito importante na vida cultural de São Paulo. Graças a ele se deve a origem de três das principais instituições culturais da cidade: a Fundação Bienal de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o novo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1948, foi fundado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), empreendimento também iniciado por Francisco Matarazzo Sobrinho.

Nesse mesmo ano, foi criado o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e desde a sua criação:

²⁷⁹ Para o debate em São Paulo ver: BARROS, 2002: 69-85.

²⁸⁰ Seu tio era o Conde Francisco Matarazzo, o homem mais rico do Brasil na sua época, ele era chefe do mais importante grupo industrial do país, que tinha a sua sede em São Paulo.

tem servido como um dos principais pontos de eclosão do debate em torno das artes plásticas brasileiras – tanto nas práticas imediatas dos artistas quanto nas teorias que posteriormente tentam explicá-las. Sua criação coincidiu, grosso modo, com o aparecimento (nada calmo) da abstração no País e, desde então, ele tem estado no centro das atenções, quer como difusor de novas ideias criadas alhures, quer como palco em que as coisas efetivamente se passam. [...] Foi este um dos mais importantes palcos para os confrontos entre os modernistas e os abstratos nos anos 50; entre os concretos e neoconcretos no final da mesma década (BRITO, 1999: 5).

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro²⁸¹ foi inspirado no Museu de Arte Moderna de Nova York, por intelectuais e pela elite carioca, que se reuniam desde 1946, com esse intuito, na casa de Raymundo Castro Maya²⁸². Nesses encontros, participavam, entre outros, Oscar Niemeyer, Aníbal Machado e Nelson Rockefeller com o objetivo de “afirmar após a guerra o destino definitivo de progresso do Brasil” (ZILIO, 1999:8).

A primeira sede provisória do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi constituída de duas salas no Banco Boavista da Praça Pio X, em um prédio projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. A primeira exposição do MAM- RJ foi aberta em 20 de janeiro de 1949, e mostrava 52 obras da Escola de Paris pertencentes às coleções de Josias Leão, Niomar Muniz Sodré, Paulo Bittencourt, R. A. Lacroze e Roberto Marinho. Em 1952, o MAM-RJ se transferiu em caráter provisório para um espaço adaptado também por Niemeyer, no já citado prédio do Ministério da Educação e Saúde.

O jornal *Correio da Manhã* de Paulo Bittencourt, conselheiro do museu, como se analisará nos próximos capítulos, abriu uma grande cobertura diária na imprensa através da coluna de Jayme Mauricio e de artigos sem assinatura que apareciam em diversas edições do Jornal.

De 1952 a 1957 foram realizadas entre oito a dez exposições anuais, destacando-se, entre outras: *Arquitetura Brasileira, Pintura de Crianças, Modernos Argentinos, Grupo Frente, Escola de Desenho de Ulm e Alfredo Volpi (1896-1988)*. Também em 1952, começaram os cursos ministrados pelo pintor Ivan Serpa (1923-1973), além de palestras proferidas por críticos, designers e artistas nacionais e internacionais, tais como o suíço Max Bill (1908-1994), os argentinos Tomás Maldonado (1922) e Jorge Romero Brest (1905-1989), e Mário Pedrosa.

Entusiasmado com o projeto de Affonso Eduardo Reidy para a sede definitiva, Max Bill, segundo Carmen Portinho, propõe para a diretoria do MAM a criação de uma escola de design para o bloco escola, nos moldes daquela existente em Ulm. Esse projeto ganha adesões, na medida em que adequava perfeitamente ao sentido de uma modernização definitiva que estava implícita na proposta do Museu. Seguindo essa diretriz, baseada no modelo da Hochschule für

²⁸¹ Para mais informações sobre a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ver: ZILIO, 1999.

²⁸² Hoje Fundação Castro Maya.

Gestaltung, foi encomendado posteriormente a Maldonado uma proposta de currículo para a Escola Técnica de Criação. Conforme o catálogo do Museu, editado em 1958, ‘a Escola Técnica de Criação terá a missão de atacar os problemas que trazem em si o crescimento do país, e isto erguendo-se sobre bases educativas ainda inéditas no Brasil, um centro de pesquisas no domínio da cultura contemporânea [...]’... (ZILIO, 1999:9-10) ²⁸³.

Em 1958 foi inaugurada pelo presidente Juscelino Kubitschek, na frente da Baía de Guanabara, a sede definitiva do MAM–RJ, projetada por Reidy e com paisagismo de Burle Marx. Juscelino criou neste mesmo ano o projeto legislativo que concedeu ao MAM-RJ cinco anos de auxílio financeiro.

Em São Paulo foram criados o MASP, o MAM²⁸⁴ e a Bienal de São Paulo, como reflexo da clara intenção de inserir a cidade no cenário de artes internacionais e talvez mais do que isso, em um momento de grande autoconfiança, lançar o país como centro distribuidor de inovações, como declara Maria de Fátima Morethy Couto:

A ideia de uma mudança do centro mundial das artes de Paris para São Paulo seduzia os espíritos mais audaciosos, que acreditavam, na possibilidade de o país participar do debate cultural da época com uma contribuição significativa e original (COUTO 2004, 16; 60-61).

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi inaugurado em março de 1949 com a importante exposição *Do figurativo ao abstracionismo* criada por Léon Degand, da qual participaram 150 obras de artistas abstratos, entre eles Waldemar Cordeiro (1925-1973). Essa mostra pôde ser vista não apenas em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro e Buenos Aires. Dessa exposição deveriam ter participado obras provenientes dos Estados Unidos, mas o galerista René Drouin, responsável pela expedição “desapareceu de cena com a verba destinada ao envio” (BARROS, 2002:144). Isso explicou o fato da não participação americana, apesar das relações pessoais entre Cicillo Matarazzo e Nelson Rockefeller.

Em 1948 e 1949, foram plantadas várias sementes para o futuro da arte brasileira. Waldemar Cordeiro criou o *Art Club* em São Paulo, onde vários artistas expuseram suas obras, além disso, a proposta promovia o intercâmbio cultural com o exterior. Abraham Palatnik (1928) iniciou pesquisas de projeções abstratas, e Mary Vieira (1927-2001) criou a obra *Multivolume* (1948), o seu primeiro artefato de engajamento tátil.

No início da década de 1950, foram estabelecidos no MASP a Escola Superior de Propaganda e o Instituto de Arte Contemporânea, que tinham por objetivo a formação de

²⁸³ Em 1962, foi criada a ESDI- Escola Superior de Desenho Industrial, hoje unidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, segundo o modelo da Escola de Ulm.

²⁸⁴ Sobre mais detalhes sobre a criação do MAM-SP, ver: ALMEIDA, 1976; AMARAL, 1988; HORTA, 1995; BARROS, 2002.

artistas gráficos, designers e publicitários; lá estudaram alguns dos artistas concretos como Antonio Maluf, que criou o cartaz para a I Bienal de São Paulo e Alexander Wollner, um dos mais importantes artistas gráficos brasileiros, que em 1954 vai estudar em Ulm: “Mit der Einrichtung dieser Abteilung beabsichtigte das MASP die Professionalisierung besonders auf einem Gebiet, das bis dahin in Brasilien noch keine breite Akzeptanz gefunden hatte: dem Industriellen Design” (MERKLINGER, 2013:109)²⁸⁵.

Segundo o arquiteto Jacob Ruchti, professor do IAC, junto a Robert Sambonet, O. Bratke, Pietro Maria Bardi e A. Osser, que em parte já haviam tido contato com a Bauhaus antes de emigrarem para o Brasil:

O curso do I.A.C. em São Paulo é uma adaptação às nossas condições e possibilidades do célebre curso do Institute of Design de Chicago, dirigido pelo arquiteto Serge Chermayeff, e fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy Nagy como uma continuação do famoso Bauhaus de Dessau (RUCHTI apud MERKLINGER, 2013:108).

O IAC foi criado por Pietro Maria Bardi e pela arquiteta Lina Bo Bardi, e infelizmente teve vida curta, durou apenas até 1953, quando foi fechado:

Der Lehrplan des IAC spiegelte eine weiter gefasste Vorstellung von Kunst wider, die ähnlich wie das von Gropius verfasste Bauhaus-Manifest die Architektur einschloss, auch wenn der Bau nicht – wie dort 1919 – ‘das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit’²⁸⁶ sein sollte (MERKLINGER, 2013:108-109).

O currículo do IAC era baseado no currículo de Johannes Itten para a Bauhaus e tinha no seu curso básico²⁸⁷ sete matérias: história da arte, composição, arquitetura, ciências dos materiais, desenho livre, pintura e geometria descritiva. Além disso, havia matérias como sociologia e psicologia da arte.

Mit dieser intensiven ersten Phase reagierten die Einrichtungen auf die jeweilige Situation, die an beiden Orten ähnlich war. Brasilien befand sich Ende der 40er Jahre in einer Aufbausituation, vergleichbar ungefähr mit Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg. Da es beiderorts keine Ausbildungsmöglichkeiten für Gestaltungberufe gab, herrschte ein Mangel an Fachkräften in diesen Bereichen, dem sowohl das Bauhaus als auch das IAC versuchten entgegenzuwirken. Der Lehrplan des IAC spiegelte eine weiter gefasste Vorstellung von Kunst wider, die ähnlich wie das von Gropius verfasste Bauhaus-Manifest die Architektur einschloss, auch wenn der Bau nicht – wie dort 1919 – ‘das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit’²⁸⁸ sein sollte (MERKLINGER, 2013:109).²⁸⁹

²⁸⁵ Com a criação deste departamento, o MASP pretendia trazer profissionalização especialmente para um campo que ainda não encontrara grande aceitação até então no Brasil: o Design Industrial. (tradução Silvia Naurosky)

²⁸⁶ GROPIUS apud MERKLINGER, 2013:109.

²⁸⁷ Essa influência durou muitos anos no Brasil quando estudei artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo de 1991 a 1996, o meu currículo no curso básico foi semelhante ao aqui descrito.

²⁸⁸ GROPIUS apud MERKLINGER, 2013:109.

²⁸⁹ Com esta primeira fase intensa as instituições reagiram à cada situação que fora semelhante em ambos os locais. O Brasil encontrava-se no final dos anos 40 em uma situação de construção mais ou menos comparável à Alemanha após a Primeira Guerra Mundial. Por não existir em ambos os lugares oportunidades de formação para profissionais de design, houve uma escassez de mão de obra qualificada nestas áreas, de

Em 1950, entrou em funcionamento a primeira emissora brasileira de televisão: a Rede Tupi de São Paulo. O ano seguinte, de 1951, foi movimentado para o cenário artístico paulistano: foi iniciado o *Atelier Abstração*²⁹⁰ pelo romeno Sansom Flexor e ocorreu a I Bienal de São Paulo. O crítico Lourival Gomes Machado, diretor artístico das Bienais I e V, escreveu no catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, como ela era chamada até 1959, sobre os objetivos da exposição:

[...] a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial (MACHADO, 1951:14).

O crítico Mário Zanini defendeu que apesar de a Bienal ter de fato participado do “desencadeamento de uma nova situação da cultura” no cenário internacional, em parte devido ao processo de industrialização e avanço das comunicações, a “posição de centro artístico mundial”, no entanto, “não foi conquistada” (ZANINI apud FERNANDES, 2007: 58-59). Em contrapartida, Morethy Couto defendeu que as Bienais “criaram as condições necessárias para que o país pudesse refrear o isolamento cultural e a exaltação estritamente nacional que ainda imperavam de maneira generalizada” (COUTO, 2004:59). Mas os seus efeitos não agradaram a todo mundo:

As bienais representam o ponto nodal desse novo processo de abertura à contribuição estrangeira, iniciado no pós-guerra, desempenhando, como temiam seus detratores, um papel incontestável de primeiro plano na difusão das tendências abstratas no país. Seus efeitos sobre o meio artístico nacional foram comparadas por diversos críticos e historiadores aos da Semana de Arte Moderna, organizada 30 anos antes. Ambos os eventos suscitaram, efetivamente, a médio prazo, a queda dos valores estabelecidos e a afirmação de uma nova ordem. Em uma época na qual o número de revistas de arte publicadas no Brasil era insignificante e viajar com frequência ao exterior era ainda difícil, as primeiras bienais, apresentando um quadro geral periódico da produção internacional contemporânea e organizando paralelamente vastas retrospectivas dos pioneiros da modernidade, como Paul Klee e Picasso em 1953, Legér em 1955 e Pollock em 1957 (COUTO, 2004:58-59).

Mário Pedrosa justificou a importância da Bienal de São Paulo pela atualização artística interna e a valorização do Brasil no exterior:

Essa tentativa, na verdade, insere-se perfeitamente no projeto mais amplo de modernização da sociedade brasileira implementado pelo Estado, que procuravam infundir, interna e externamente, a imagem do Brasil como uma das futuras potências mundiais e forte candidato a ocupar um lugar privilegiado no cenário artístico internacional (COUTO, 2004:59-60).

forma que tanto a Bauhaus como também o IAC buscaram tomar as devidas medidas. O currículo do IAC refletia uma concepção mais ampla de arte semelhante a do Manifesto Bauhaus, escrito por Gropius, que incluía a arquitetura, ainda que o Baú - como em 1919 - não devesse ser "o objetivo final de toda a atividade criativa". (tradução Silvia Naurosky)

²⁹⁰ Sobre o ateliê Abstração ver: COUTO, 2004:71; MILLIET, 1998.

A Bienal reforçou a tendência latente em vários artistas brasileiros da opção pela abstração e, em alguns casos, pela abstração geométrica. A respeito dessa opção escreveu o crítico Mário Pedrosa:

E aqui não há como parar sobre esse fenômeno insólito que se deu na Argentina e no Brasil e, por ricochete, em outros países da América do Sul em contraste com a atualidade artística da Europa, dos Estados Unidos e do Japão. Referimo-nos à forma mais severa e duradoura que tomou o abstracionismo: a geométrica, logo a desembocar no concretismo e ulteriormente do 'neconcretismo' (PEDROSA, 1970: 287-288).

Mário Pedrosa chamou a opção de “fenômeno insólito”, mas ela pode ser vista de outra maneira, como argumentou Ronaldo Brito a tendência abstracionista “estabelece uma relação direta entre o desejo de superar o estado permanente de subdesenvolvimento do país e a adesão generalizada a uma concepção plástica que encampava a ideia de progresso” (COUTO, 2004:76), sendo que:

As ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional frente ao domínio da cultura europeia. [...] As vanguardas construtivas na América Latina respondem a esse ambíguo desejo, o de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar (BRITO, 1999 apud COUTO, 2004:77).

Nesse sentido, Maria Alice Milliet defendeu que o “Concretismo, ávido por aderir ao que se entendia por progresso e aberto às linguagens de comunicação de massa, integrou-se ao esforço de superação do subdesenvolvimento” (MILLIET, 2011:7). Segundo Agnaldo Farias, com a fundação da Bienal em 1951 e com a inauguração de Brasília em 1960, o Brasil

würde dem politischen Konzept zufolge durch die Praxis unsere Bestimmung bewiesen, ein zur Modernität verdammtes Land zu sein. Die Biennale von São Paulo entstand mit der Absicht, die lokale künstlerische Produktion und sogar die der Nachbarländer mit Informationen und Anregungen zu versorgen. Durch die Präsentation von zeitgenössischen 'plastischen' Werten, an der Seite von historischen Produktionen, die als Referenzen genommen wurden, erfüllte sie vom ersten Augenblick an eine Rolle, die der 'documenta' von Kassel für die Bundesrepublik Deutschland zgedacht war. Wenn man die Entfernung von den großen Zentren und das völlige Fehlen von kultureller Tradition des Landes berücksichtigt, war es ein herausragendes Ereignis (FARIAS, 1995:15)²⁹¹.

A historiadora de arte Tereza de Arruda considerou que o Brasil conquistou um novo lugar no mundo artístico por meio do convite feito pela Bienal de São Paulo aos

²⁹¹ [...] ao conceito político seria comprovado, em consequência, pela prática de nossa determinação, de ser um país condenado à modernidade. A Bienal de São Paulo surgiu com a intenção de proporcionar à produção artística local, e até mesmo aos países vizinhos, informações e sugestões. Através da apresentação de valores contemporâneos "plásticos", ao lado de produções históricas que foram tomadas como referência, preencheu desde o primeiro momento o papel que foi pensado para a 'documenta' de Kassel para a República Federal da Alemanha. Levando-se em conta a distância dos grandes centros e a total falta de tradição cultural do país, foi um evento excepcional. (tradução Silvia Naurosky)

principais países do mundo. Um exemplo disso é que, em 1952, antes de muitos outros países, não apenas da América do Sul, mas também da Europa, como Portugal, o Brasil foi convidado a erigir o seu pavilhão na primeira bienal de artes do mundo, a Bienal de Veneza. Esse fato demonstrou também visibilidade conquistada pela alta qualidade dos trabalhos dos artistas brasileiros mostrados nessas exposições (ARRUDA, 2000:248).

Outro efeito da fundação da Bienal e dos museus de arte moderna foi que, devido a seus serviços educativos, a participação efetiva do público e a organização do ensino das artes plásticas renovou o gosto do brasileiro (DURAND, 1984:181-182), além de fortalecer as atividades dos *marchands* a partir do final da década de 1950, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. O mercado de arte atual teve o seu desenvolvimento nessas iniciativas.

Em fevereiro de 1953, foi realizada em Petrópolis a *I Exposição Nacional de Arte Abstrata*, com a participação de vinte e três artistas que apresentaram 53 obras. Dela participaram futuros integrantes do grupo neoconcreto, tais como: Aluísio Carvão, Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Lygia Clark e Lygia Pape²⁹². Segundo a *Enciclopédia das Artes do Itaú Cultural*: “A Exposição de Arte Abstrata sinaliza uma inclinação das artes visuais brasileiras para a abstração, que desponta nos anos 1940 e se fortalece ao longo da década de 1950”²⁹³.

Em 1954 foi aberto em São Paulo, por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade, o Parque Ibirapuera, com projeto de Oscar Niemeyer e paisagismo de Burle Marx. Havia em seu planejamento vários prédios que serviriam à Bienal de São Paulo, à exposição de produtos industriais, entre outras atividades.

Der Park war als eines der beiden südlichen Stadterschließungsgebiete in den Jahren 1952/53 als die “Visitenkarte São Paulos”²⁹⁴ geplant worden und sollte mit seinen Ausstellungen von der Entwicklung Brasiliens Zeugnis geben (MERKLINGER, 2013:144).²⁹⁵

Também em São Paulo foi fundada neste ano a Unilabor²⁹⁶, um sistema de cooperativa de trabalho com o objetivo de incentivar a industrialização de móveis, da qual se destaca como colaborador o artista concreto Geraldo de Barros (1923-1998). Uma

²⁹² Sobre a I Exposição Nacional de Arte Abstrata, ver também: COUTO, 2004:72-73.

²⁹³ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84205/exposicao-nacional-de-arte-abstrata-1-1953-petropolis-rj> (Visitado em: 03.01.2017).

²⁹⁴ Moeller, H. R. *Rundbau im Ibirapuera- Park, São Paulo*. In.: MERKLINGER, 2013:144.

²⁹⁵ O parque foi planejado como uma das duas áreas de urbanização do sul da cidade nos anos 1952-53 como “cartão de visitas de São Paulo” e deveria, através de suas exposições, prestar testemunho sobre o desenvolvimento do Brasil (tradução: Sílvia Naurosky).

²⁹⁶ A Unilabor fabricou móveis modernos no bairro do Ipiranga, inspirados pelos métodos e design da Bauhaus, entre 1954 e 1967.

herança clara da Bauhaus pode ser notada nessa iniciativa que integrava arte, vida e produção industrial. No ano seguinte, em 1955, o cineasta Nelson Pereira dos Santos lançou o filme *Rio 40 graus* que prenuncia o Cinema Novo.

O acelerado processo de industrialização e urbanização, assim como “um contexto democrático e de grande criatividade cultural” (ABREU, 2008:213) provocou uma significativa transformação na imprensa brasileira, com a criação de novos jornais e a introdução de novas técnicas de apresentação gráfica, inovações na cobertura jornalística e renovação de sua linguagem. Ana Cândida Francheschini Avelar Fernandes, em sua tese sobre o suplemento literário do Jornal *O Estado de São Paulo*, defendeu a importância do governo de Juscelino Kubitschek, para a indústria editorial brasileira.

Juscelino Kubitschek, em 1958, enviara mensagem ao Congresso afirmando que a produção de livros deveria indicar o avanço cultural no país e que, para tanto, merecia auxílio expressivo. Em 1957, impostos sobre livros estrangeiros foram suprimidos e o câmbio especial para livros foi eliminado dois anos depois, incentivando a venda de traduções brasileiras (FERNANDES, 2007: 50).

O papel que a cultura exerceu dentro do processo de modernização e da tentativa realizada por Juscelino Kubitschek de inclusão do Brasil como país de vanguarda no cenário mundial são fundamentais para a compreensão da produção artística do período. Fernando Cocchiarale e Wilson Coutinho, em um texto sobre a Coleção Gilberto Chateaubriand para a exposição *Künstler aus Lateinamerika*, realizada na Galeria do Serviço de Intercâmbio alemão – DAAD em Berlim, em junho e julho de 1982, atribuíram ao constante desejo brasileiro de industrialização uma vantagem para que a sociedade e arte estivessem sempre buscando sua própria identidade e participando ativamente do processo de modernização:

Brasilien hat in der Tat einen Vorzug: es scheint in jedem Jahr einen neuen Anlauf zu nehmen sich zu industrialisieren. Es ist schwer zu sagen, ob dies auch von wirtschaftlichem Vorteil ist, aber es schafft ein Klima. Wir hatten eine Industrialisierung in den 30er, eine in den 50er und eine in den 70er Jahren. Und aus dem Bauche dieser Industrialisierung auf Sparflamme entspringt ein neuer soziologischer Tatbestand: wir kehren stets zu dem Punkt zurück, an dem wir diesmal wieder von vorn beginnen müssen. Diese Zweifel auf gesellschaftlichem Gebiet sind auch im Bereich der Kunst zu spüren. Dies erklärt weitgehend unsere Aufgeschlossenheit gegenüber dem Modernen (das Paradebeispiel ist Brasília) (COCCHIARALE/ COUTINHO, 1981:20).²⁹⁷

²⁹⁷ O Brasil tem, de fato, uma vantagem: parece fazer a cada ano uma nova tentativa de se industrializar. É difícil dizer se isso também é economicamente vantajoso, mas cria um clima. Tivemos uma industrialização na década de 30, uma nos anos 50 e uma nos anos 70. Do cerne desta industrialização mínima brota um novo fato sociológico: nós sempre voltamos ao ponto em que temos que recomeçar do começo. Estas dúvidas na área social também podem ser sentidas no campo da arte. Isto explica em grande parte a nossa abertura para o moderno (o exemplo clássico é Brasília). (tradução Sílvia Naurosky)

Em 1963, foi criada no Rio de Janeiro a ESDI – Escola de Desenho Industrial. Em sua concepção participaram vários jovens formandos vindos da Escola de Ulm, e que naquele momento se encontravam em São Paulo: Alexandre Wollner, o alemão Karl-Heinz Bergmiller, assim como o suíço Edgar Descurtins, que havia sido docente em Ulm, e lecionou por dois anos na ESDI.

No entanto, a ditadura militar iniciada em 1964, e encerrada apenas em 1982, trouxe consigo não apenas uma crise na ordem democrática, mas também uma mudança na área artística e na cultura brasileira, que em um primeiro momento perdeu o “status” de prioridade do Estado e da iniciativa privada. Um sintoma disso eram as péssimas condições das instituições culturais públicas durante o período. Em dezembro de 1966, o jornalista Franklin de Oliveira deu início a uma campanha de denúncias no jornal *O Globo*, por meio de uma série de ensaios jornalísticos e crônicas, para combater esse triste quadro que se dava devido à falta de verbas para a cultura (CALABRE, 2009:63). Uma das instituições atingidas por essa crise foi o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Na área de artes plásticas, a crise se devia não apenas à falta de verbas do Estado, mas também a sucessivas crises de gestão no MAM-RJ, assim como a uma expansão do mercado de arte fora do eixo Rio-São Paulo, que, sem controle e planejamento, comercializava as obras nos leilões a um preço inferior aos cobrados pelas galerias e marchands profissionais, o que causava uma profunda insegurança entre os profissionais dessa área. Os órgãos públicos, a nível nacional, procuravam incentivar a produção regional por meio da multiplicação dos Salões, o que causou uma redução no valor pago pelos prêmios concedidos e também uma desvalorização em termos de consagração artística. Para resolver essa situação foi fundada, na década de 1960, a Associação de Artistas Plásticos Profissionais. Todavia, a crise também proveio da retração das iniciativas privadas das décadas anteriores, como as que financiaram a criação de museus, da Bienal etc.

Em 1976, o quadro da crise na esfera artística se retrai e, em uma iniciativa até então inédita, um grupo de obras do acervo da Pinacoteca de São Paulo foi exposto no exterior, com a mostra *Brasil: Artistas do Século XX*, realizada na Galeria Artcurial, de Paris. Em 1977, Aracy Amaral organizou uma das exposições centrais para a argumentação dessa tese: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Na apresentação do catálogo, Amaral demonstrou o trabalho conjunto e o interesse institucional pelo tema, através de um:

agradecimento especial à FUNARTE e à *Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo* por seu interesse e decidido apoio em patrocinar esta exposição e antologia/catálogo que, esperamos, servirá de ponto de partida para novos debates e estudos sobre essa efervescente década de 50 nos meios artísticos do Brasil (AMARAL, 1977:11).

De 1978 a 1985, foi publicada pela FUNARTE uma coleção de livros sobre arte contemporânea brasileira “que foi pioneira nesta questão e apresentava muita qualidade gráfica além de textos de críticos renomados” (ANDRIANI, 2010:34). Em 1979, houve o *I Encontro Nacional dos Artistas Plásticos Profissionais* e a criação do espaço ABC (Projeto Arte Brasileira Contemporânea), implantado em 1980. Lygia Clark entre outros artistas expuseram suas produções nesse espaço.

Na década de 1990, os artistas neoconcretos foram aos poucos retornando à grandes exposições nacionais, significativo foi a XXII Bienal de São Paulo que dedicou uma “Sala Especial” a Hélio Oiticica e a outra a Ligia Clark.

Entre 2013 e 2014, aconteceu o ano Alemanha + Brasil, com o lema “Quando as ideias se encontram”, visando ampliar e aprofundar as relações entre os dois países: “A Alemanha se configura como um país rico em ideias e parceiro criativo para o Brasil. Economia, cultura, tecnologia, inovação, educação, ciência, desenvolvimento sustentável e esporte serão alguns dos temas abordados na programação”²⁹⁸. Dentro desse projeto, em 2013, o Brasil foi o tema da Feira de livros de Frankfurt, que promoveu como parte desse evento várias palestras com significativos atores da cultura brasileira, além de importantes exposições de artistas e designers brasileiros na Alemanha.

2.10.1. Brasília

Desde 1789, durante a Inconfidência Mineira, havia reivindicações de que a capital do país deveria estar localizada no interior e não no litoral. Em 1822, foi sugerido o nome dessa nova capital como “Brasília” (CASTRO, 1960:12). O assunto da nova capital foi uma constante discussão durante vários governos. Na lista de seus defensores, havia nomes importantes para a história brasileira, entre eles, o diplomata e historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, que depois viria a ser conhecido como o visconde de Porto Seguro. Mas a construção da nova capital foi sempre adiada, até que Juscelino Kubitschek, em 19 de setembro de 1956, criou uma sociedade que se denominaria Companhia Urbanizadora da Nova Capital Federal que tinha a incumbência de construir a nova sede do governo. E nesse mesmo mês, já havia sido escolhido o seu presidente, Israel Pinheiro, o qual declarou:

²⁹⁸ Disponível em: <http://www.Alemanha-e-brasil.org/pt/Alemanha-brasil> (Visitado em: 05.03.2015).

Brasília anula uma mentalidade inadaptável à realidade brasileira, esmaga velhos erros e é na verdade, uma revolução exclusivamente construtiva; revolução política, econômica e financeira, revolução social, revolução arquitetônica e urbanística (PINHEIRO apud CASTRO, 1960:39)²⁹⁹.

Juscelino, em sua campanha para a presidência, afirmou a respeito da construção de Brasília: “Cumpre-nos lançar as bases definitivas do completo desenvolvimento do Brasil...” (KUBITSCHKEK, 1957 apud CASTRO, 1960:21). A construção de Brasília, no entanto, foi um tema altamente polêmico na imprensa, dividindo a opinião dos principais jornais do país:

O Estado de São Paulo e *O Globo*, identificados com as posições políticas liberais defendidas pela UDN, foram opositores da candidatura de JK e de seu governo. A construção de Brasília sofreu críticas por parte do jornal *O Estado de São Paulo* por considerá-la a causa da inflação do período. Entretanto, quando da inauguração da nova capital em 21 de abril de 1960, *O Estado de São Paulo* publicou um encarte especial sobre o acontecimento e ressaltou a importância de Brasília, que se tornara um centro de atração mundial por sua arquitetura. O proprietário de *O Globo*, Roberto Marinho, compareceu à festa de inauguração da nova capital. Ambos os jornais apoiaram de forma discreta a política econômica de Juscelino. O *Correio da Manhã*, um dos mais influentes na política brasileira do período, desencadeou uma forte oposição ao governo e à mudança da capital. O *Jornal do Brasil* foi declaradamente contrário a Brasília, acusando JK de responsável pela corrupção e pelos desmandos na construção da cidade. [...] já a *Folha de São Paulo* defendeu o modelo econômico adotado por Kubitschek, mostrando-se favorável à associação com o capital estrangeiro, considerando que este traria para o país uma tecnologia mais avançada. Na verdade, houve um apoio ao desenvolvimentismo de Kubitschek por parte da imprensa de maior circulação do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais (ABREU, 2008: 229-230).

Brasília foi inaugurada em 1960, por Juscelino Kubitschek. Nessa ocasião, Cândido Antônio Mendes de Almeida a descreveu como “o empreendimento detonador do progresso do Brasil” (CASTRO, 1960:5)³⁰⁰. A construção de Brasília, a partir de 1957, deveria coroar o projeto de modernização do país idealizado por Juscelino Kubitschek, como argumentou o crítico de arte Agnaldo Farias:

Die 50er Jahre sind auch die Zeit, in der die Hauptstadt von Rio de Janeiro nach Brasília in die geographische Mitte des Landes verlegt wird. Mehr noch als eine Strategie zur Integration eines brachliegenden Gebietes gilt die städtische Ordnung Brasílias, die von Lucio Costa auf der Grundlage des theoretischen Ideenschatzes von Le Corbusier ausgearbeitet worden ist, zusammen mit der architektonischen Virtuosität von Oscar Niemeyer als Wappenzeichen des ideologischen Projektes. Es sollte der Welt die Erfindungskraft und die Aufbruchstimmung der Brasilianer dokumentieren (FARIAS, 1995: 15)³⁰¹.

²⁹⁹ Israel Pinheiro por ocasião da inauguração da Rodovia Brasília-Anápolis em 1 de fevereiro de 1959.

³⁰⁰ Cândido Mendes de Almeida participou ativamente do ISEB.

³⁰¹ Os anos 50 são o momento em que a capital do Rio de Janeiro se muda para Brasília sendo colocada no centro geográfico do país. Ainda mais do que uma estratégia para a integração de uma área ociosa, a ordem urbana de Brasília, elaborada por Lucio Costa, trabalhada com base teórica nas idéias de Le Corbusier, em conjunto com o virtuosismo arquitetônico de Oscar Niemeyer, é considerada um emblema do projeto ideológico. Ele deveria documentar o poder inventivo e o ânimo dos brasileiros para o mundo. (tradução Sílvia Naurosky)

Lucio Costa foi designado como urbanista do projeto, e criou um traçado de uma cidade a partir da ideia de um jogo de eixos que lembra um pássaro, um avião, uma cruz ou um arco e flecha. (Imagem 28)³⁰² O conceito de escala é fundamental nesse projeto, combinando o eixo monumental (leste-oeste), o eixo rodoviário residencial (norte-sul) e a plataforma situada no cruzamento entre ambos.

Em se tratando de Brasília cidade-capital, essa imagem resulta do ‘gesto primário’ – elaborado pela ‘imagem-ideia’, como descrito pelo arquiteto e urbanista Lúcio Costa (1902-98) no relatório de trabalho com o qual venceria o concurso de construção do plano piloto, em 1957.

Aquela empreitada seria um ato ‘deliberado de posse, um gesto de sentido desbravador, nos moldes da tradição colonial’. Nela se inscrevia a chegada do colonizador, o que ‘descobre e povoa’ o Brasil, dizia Costa. Era retomar do caráter mitológico do lugar e do país e de todos os seus significados (FREITAS, 2007: 8-9).

O projeto de Lucio Costa tinha não apenas um sentido estético, mas um sentido político, que refletia as ideias socialistas de Costa e suas concepções de arte em relação à atualidade política e social, como expôs em um ensaio de 1952:

Enfatizava duas posições, que a seu ver se denominavam ‘diversionista’ e ‘construtiva’ (sem se remeter aos movimentos artísticos da época, mas sublinhando seu pensamento), e advertia que a ‘diversionista’ poderia comprometer a paixão reivindicadora das massas, enquanto a ‘construtiva’, ao contrário, seria a contribuição para o equilíbrio coletivo e o bem estar individual (FREITAS, 2007:11).

Suas ideias, que refletiam o espírito das vanguardas construtivistas europeias de antes da Segunda Guerra Mundial como, por exemplo, a produção do artista russo Eliezer Mikhailovitch Lissitsky (1890-1941), foram adaptadas ao espírito do Brasil da década de 1950, inspirado pelo desejo de modernização, ampliação de horizontes e progresso. Nesse sentido, a construção de Brasília se configuraria como uma resposta brasileira ao estilo internacional da arquitetura e urbanística, sendo assim o urbanista:

Pretendia construir uma capital para a democracia, de traçado simples e funcional, trabalhando um conceito de monumentalidade próprio para uma capital do século XX, na qual as pessoas não se sentissem esmagadas. Para isso, estabeleceu um conceito de escalas, estruturando ao mesmo tempo uma *urbis* e uma *civitas* [...] criada para se tornar, com o tempo, um foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país, uma cidade síntese das artes, como explicitado pelo crítico Mário Pedrosa (1900-81) (FREITAS, 2007: 9-10).

A partir dessa concepção geral, o arquiteto Oscar Niemeyer foi convidado para criar palácios e edifícios, em uma concepção na qual a “arquitetura-arte se torna, assim, partícipe da construção de um mundo novo” (FREITAS, 2007:44). O paisagista Burle Marx,

³⁰² Desenhos do Plano Piloto para Brasília e maquetes que os acompanhavam puderam ser vistos na exposição *Das Verlangen Nach Form*, alguns desenhos de Lucio Costa podem ser vistos em KUDIELKA/LAMMERT/OSORIO, 2010: 116-118.

assim como outros escultores e pintores, também contribuíram integrando o interior e o exterior com as suas obras às diversas formas plásticas.

O crítico de arte e professor argentino Romero Brest (1905-88) defendeu em uma palestra que deu no Brasil em 1948, que a formação plástica do arquiteto deveria remeter-se “[...] a ‘uma conjuntura real e efetiva entre a pintura, a escultura e a arquitetura’, sintonizando-a com aquilo que Costa denominou de ‘comunhão das artes’”(FREITAS, 2007:13).

A concepção de Lucio Costa também está em comunhão com propostas feitas por outro artista construtivo, o suíço Max Bill (1908-194). Em seu *Manifesto da arte concreta* de 1936, ele se refere a conceitos como os de *imagem-ideia*, *imagem-objeto*, que, segundo a professora Grace de Freitas, “se tornaram quase dogmáticos para a expansão das ideias contidas na linhagem construtivista do século XX” (FREITAS, 2007:13). Freitas localiza “a prática de assimilação de conceitos” (FREITAS, 2007:41) como uma tradição no Brasil que viria desde o período colonial barroco ao construtivo funcionalista em meados do século XX.

Pedrosa postula que artistas e arquitetos brasileiros do século XX souberam interpretar e transformar aquilo que vinha de fora, projetando essa arquitetura à vanguarda internacional. Entretanto para permanecer vanguarda, dizia ele, a tarefa própria aos arquitetos e artistas brasileiros seria a sedimentação dessas formas que viriam a ser sustentadas pela regionalização. Seria esse pensamento uma forma de antecipação de questões tais como global-local? (FREITAS, 2007:41).

Mário Pedrosa se entusiasmou com a construção de Brasília, entusiasmo compartilhado por outros intelectuais do mundo:

Brasília, para o crítico, seria o espaço e o lugar para fazer desabrochar essa cultura regional de linguagem internacional. É nela, em Brasília, que ‘os homens de todos os quadrante e horizonte se entenderão, na fraterna e existencial intercomunicação que só a arquitetura, a arte, pode dar’, pela sua função de síntese, dizia Pedrosa, trazendo à tona a utopia da internacionalização (FREITAS, 2007:41).

O arquiteto alemão Walter Gropius escreveu em 1954 na publicação norte-americana *Architectural Review* sobre a construção da nova sede do governo nacional: “[Os brasileiros] desenvolveram uma atitude arquitetônica própria” (PAIVA, 2004:110)

A concepção da cidade como o ‘oásis’ plantado no planalto central reforçava a manifestação do novo e do alto voo rumo ao progresso. Nesse sentido, a questão do moderno ressurgiu a luz da relação entre o nacional e o estrangeiro, a utopia e o progresso, a ruptura e a tradição (SOUZA, 2002:108).

Para Pedrosa, Brasília vai ser durante os anos de sua construção a grande utopia de “uma obra de arte coletiva” (PAIVA, 2004:113) em contraposição à arte individualista, que ele criticava, atendendo às aspirações e necessidades coletivas.

Mário Pedrosa, nos inúmeros e interessantes artigos dedicados a Brasília, reconhecia ser a capital a ‘síntese das artes’, por se constituir, enquanto obra de arte moderna, como um projeto utópico. Ao pessimismo destruidor da arte individualista, o crítico acredita na produção de uma obra de arte coletiva, ao integrar o artista na dignidade de uma missão social (SOUZA, 2002:143).

Para divulgar a nova capital, Mário Barata e Mário Pedrosa, organizaram entre 17 a 25 de setembro de 1959, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (AICA) que teve lugar em pleno canteiro de obras de Brasília, assim como em São Paulo e no Rio de Janeiro. Pedrosa foi responsável pela elaboração do tema “A cidade nova, síntese das artes”, e pelo convite aos críticos, por conta de sua posição como membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e sócio-fundador da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Dele participaram os principais críticos de arte, arquitetos e urbanistas do Brasil e do mundo, como, por exemplo: William Hollford, crítico inglês, que fez parte do júri para a escolha do plano urbanístico de Brasília; Giulio Carlo Argan, grande historiador e crítico de arte italiano, mundialmente conhecido; além dos brasileiros Mário Barata, crítico e historiador da arte, e Fayga Ostrower, artista plástica e crítica de arte, entre tantos outros.

Tal Congresso só foi possível graças à ajuda do governo, como afirmou o crítico Mário Barata em entrevista concedida na cidade do Rio de Janeiro em fevereiro de 2004: ‘o Congresso só aconteceu por que o Presidente Juscelino Kubitschek queria mostrar Brasília ao mundo, mesmo que para isso tivesse de gastar bastante’ (ZMITROWICZ, 2008)³⁰³.

Esse esforço de divulgação teve o efeito esperado e causou uma grande repercussão internacional, com muitos artigos que tratavam não só de Brasília, mas da arquitetura brasileira em geral. Nem todos os artigos foram elogiosos, houve também incompreensão por parte dos críticos estrangeiros sobre a arquitetura brasileira, como vemos em várias partes do presente trabalho. A edificação de Brasília revelou-se, para muitos de seus críticos, desde o começo, como uma utopia. Nesse sentido, afirma Mário Pedrosa:

Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília partindo do nada, a mil quilômetros de distância do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopia. [...] Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação (PEDROSA apud SOUZA, 2002:143)³⁰⁴.

Frederico Morais descreveu Brasília da seguinte maneira, relacionando-a com o concretismo:

³⁰³ ZMITROWICZ, Maria (2008). “Brasília: o reconhecimento internacional da arte e arquitetura moderna brasileira”. Disponível em: http://citrus.uspnet.usp.br/estetica/2011/index.php?option=com_content&view=article&id=32:2009-1-art5&catid=35:revista01&Itemid=37 (Visitado em: 29.10.2015).

³⁰⁴ PEDROSA, 19.9.1959. *Brasília, Cidade nova, Jornal do Brasil*, Reimpresso em: *Mário Pedrosa, dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, Aracy Amaral, Ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. P345-53.

se ergue no interior do país para significar ‘que o futuro tecnológico, econômico e social deste país se construirá à revelia do coração e da inteligência ... mas erguer-se-á sob o signo da arte’. Claro, Brasília ‘foi aurora que não deu sol’, e desde o início estava fadada a agravar as contradições, muito mais que resolvê-las e aplainá-las. Utopias à parte, a arte construtiva não seria a manifestação cultural de sociedades industriais, terciárias ou avançadas, mas de fase inicial de arranque econômico. Aliás, me parece sistemático, no caso brasileiro, que São Paulo – representando, no Brasil, um estágio industrial mais avançado – vinculou-se de preferência ao concretismo suíço-alemão-holandês, enquanto que o Rio, menos industrializado, porém mais lúcido e criativo – mostrou-se mais sensível ao construtivismo russo (MORAIS, 1979: 89).

Em contraposição, Grace de Freitas defendeu que:

De dois eixos, dois universos que se opõem e se complementam, da Europa à América Latina, da América Latina à Europa, pontes de interação foram fabricadas, rompidas e novamente fabricadas, em um movimento contínuo, dialógico. Desse entroncamento, concreto ou fluido, desfeito ou mantido, avançado ou recuado, contextualizaram-se Brasília, Brasil e o projeto construtivo na arte brasileira (FREITAS, 2007:14).

Em uma análise que pontua as contradições do projeto dessa construção, Otília Beatriz Fiori Arantes descreve Brasília como o vértice do processo de formação da arquitetura moderna brasileira, mas também o momento que evidencia a sua crise. Deslocar o centro do poder para uma parte do país que ainda teria que ser conquistada, como tematizou Lucio Costa com o uso da cruz, símbolo do marco do conquistador, como base de seu projeto, manifesta “as limitações e contradições da arquitetura moderna internacional” (ARANTES apud WISNIK, 2003:235), ao passo que:

Ao mesmo tempo Brasília é o retrato do Brasil, com todas as nossas contradições. A maioria está no fato de termos um poder central tão distante do país real, simbolizada justamente na transferência da sede do governo para longe da população brasileira, para o cerrado central (ARANTES apud WISNIK, 2003:235).

Vilém Flusser, filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, em seu livro, *Brasil ou a busca por um novo ser humano – por uma fenomenologia do subdesenvolvimento*³⁰⁵, dedicou um capítulo à nova capital, com o seguinte título, “Brasília ou a capital de que futuro?”³⁰⁶ (FLUSSER, 1994:271-276). Flusser teve uma visão extremamente crítica do projeto Brasília que denominou “a maior obra da cultura das últimas décadas” (FLUSSER, 1994:271) e interpretou essa grandeza chamando-a “Fata Morgana de mármore e concreto armado, de geometria concreta e símbolos surrealistas, que se ergue no planalto sem fim” (FLUSSER, 1994:271). Ademais, comparou Kubitschek, e a edificação de Brasília, a Alexandre, querendo tornar realidade a utopia de Platão, com a construção de Alexandria,

³⁰⁵ Tradução da autora a partir do original em alemão *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen – Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*. Esse livro faz parte da série *Schriften* publicados em um trabalho conjunto com o Vilém-Flusser-Archiv a partir dos manuscritos originais deixados pelo autor.

³⁰⁶ Tradução do original em alemão *Brasília oder Die Stadt welcher Zukunft?*

e a ideia de uma “cidade do futuro” de Oscar Niemeyer e Lucio Costa à utopia idealizada pelo filósofo e matemático grego.

Sendo que as dimensões brasileiras são bem maiores que as Helenistas, e o projeto é mais audacioso, e os métodos para alcançá-la são ao mesmo tempo pacíficos e revolucionários (FLUSSER, 1994:271-272).

Flusser considerou o projeto como parte de uma megalômana tradição que é um dos principais aspectos, em sua opinião, da modernidade. Como reflexo de sua condição de judeu emigrado, não pôde deixar de ressaltar as lembranças que tal desejo de grandiosidade pode causar aos leitores de idioma alemão, apesar de afirmar que pelo fato do Brasil ser um país latino as conotações são cartesianas. Ou seja, derivam da filosofia de Descartes e refletem muito mais um desejo de autoafirmação. E continuou comentando o traçado do projeto de Brasília, realizado por Lucio Costa e as suas implicações sociais e políticas de integração das diferentes partes do país:

Man zeichne, um das große Brasilien zu verwirklichen, ein Kreuz in die geographische Mitte des riesigen Landes, das ja die Form eines auf der Spitze stehende Quadrats hat. Man bedenke dabei, daß das Quadrat, außer an seinen nordöstlichen und südöstlichen Rändern, leer ist und daß darin der Grund besteht, warum der Riese Brasilien in solch glänzender Wiege vorläufig noch schlummert. An diesem kartesianischen Kreuz errichte man die große Straßenkreuzung. Das heißt, man schlage von dort aus Verkehrsadern aus Asphalt, aus Eisen und aus Draht, um das brasilianische Quadrat vom Brennpunkt aus zu gestalten. Man schlage diese Adern in Richtung des dicht bevölkerten, hungernden und durstenden Nordostens um die unterentwickelten Massen in den wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Prozeß hineinzuziehen. Man schlage sie in Richtung Südosten, um die fortschrittliche, sich schnell entwickelnde und unternehmungslustige Gesellschaft von der Küste loszureißen und gen Westen zu wenden. Man schlage sie nach Norden und Süden und nach allen Richtungen des Westens, um sprunghaft und mit einem Schlag die leeren Gebiet zu besiedeln und der Kultur zu erschließen (und nicht zögernd und schrittweise, wie in den Vereinigten Staaten des vorigen Jahrhunderts) (FLUSSER, 1994:272)³⁰⁷.

Essas consequências, segundo a análise de Flusser, não eram apenas de ordem econômica e política, mas eram diferentes formas culturais, que teriam de se adaptar umas às outras, adaptação que apesar de serem necessárias para “a grandeza do país” traziam em si dificuldades profundas:

³⁰⁷ Desenha-se, para realizar o grande Brasil, uma cruz no centro geográfico do vasto país que tem a forma de um quadrado de pé na ponta. Uma preocupação aqui é que o quadrado, exceto em suas bordas nordeste e sudeste, está vazio e esta é a razão pela qual o gigante Brasil provisoriamente dorme em tal berço esplêndido. Nesta cruz cartesiana construiria-se o grande cruzamento. Ou seja, abriria-se a partir de lá as artérias de asfalto, ferro e arame para estruturar o quadrado brasileiro a partir do foco. Abriria-se estas artérias em direção ao densamente povoado, faminto e sedento nordeste afim de inserir as massas subdesenvolvidas no processo econômico, social e cultural. Abririam-nas em direção ao sudeste afim de tirar a sociedade avançada, em rápido desenvolvimento e empreendedora da costa e conduzi-la rumo ao oeste. Abririam-nas para norte e sul e em todas as direções do oeste para, abruptamente e de um só golpe, habitar o território vazio possibilitando a cultura (e sem hesitar e gradualmente, como nos Estados Unidos do século passado). (tradução Sílvia Naurosky)

Man übertrage das Herz Brasiliens aus der tropisch lüsternen Schönheit der Hügel von Rio in die klare, kühle und nüchterne Hochebene des Zentrums. Dort erzwingt man die Synthese der zahlreichen Elemente der brasilianischen Gesellschaft und errichte die brasilianische Identität als Kern einer neuen Weltmacht. Dies alles sei unter Verächtlichmachung wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Schwierigkeiten unternommen, die damit verbundenen Gefahren (zum Beispiel Inflation, Zusammenstöße verschiedener Kulturniveaus usw.) seien bewußt zu akzeptieren und der ganze Prozeß sei aus dem Willen eines vorläufig armen Volks zu Schmieden. Es ist schwer, eine Parallele für die Großartigkeit eines solchen Entschlusses in der Geschichte zu finden (FLUSSER, 1994:272-273).³⁰⁸

Flusser prosseguiu o seu texto comentando que a ideia de uma “cidade do futuro” é algo muito antigo, pelo menos tão velha quanto a Bíblia, entre os seus profetas estão Platão, Santo Augustinho e Hobbes. No entanto, Brasília, inserida na modernidade, era algo diferente, uma vez que “hoje esse valor tem um completo outro lado: A cidade do futuro é o lugar do novo ser humano, ou seja, aquele que superou as distâncias pela tecnologia e para quem a tecnologia traz possibilidades, até então impensáveis, para se ter uma vida feliz” (FLUSSER, 1994:273).

Vale lembrar que o projeto de Brasília lembra a forma de um avião, o que para Flusser é um “símbolo do futuro a ser iniciado” e foi construída no planalto central, no meio do cerrado num espaço de tempo extremamente curto.

Der Körper des Flugzeugs ist das Verwaltungszentrum mit der monumentalen Achse, dem Platz der drei Gewalten und dem Spalier der Ministerien und Verwaltungspaläste. Die beiden Halbkugeln des Parlaments sind Symbole für die Unabhängigkeit der beiden Häusern voneinander, aber auch dafür, wie sie sich als Unter- und Oberhaus zu einem abgerundeten Ganze decken. Der westliche Flügel des Flugzeugs ist entweder in riesige Wohnblocks gegliedert, die ihrerzeits voneinander unabhängige Wohneinheiten bilden, oder würfelig in Einfamilienhäuser geteilt, die höhere Lebenseinheiten bilden. Jede Gruppe ist autonom, hat ihre eigenen Geschäfte, Schulen, Kirchen und Sportklubs, ist aber ins Ganze der Stadt eingebaut, da ihre Lage der hierarchischen Stellung der Bewohner innerhalb der Gesellschaft entspricht und diese Stellung in der Qualität der Einrichtung spiegelt. Der östliche noch nicht entfaltete Flügel soll das kulturelle und soziale Leben der Stadt auf höherer Ebene gliedern. Kurz, eine Stadt ist entworfen worden, die den neuen Menschen entwirft, damit dieser sich selbst entwerfe. Mag sein, daß man sie am besten so charakterisiert: Die Stadt ohne Straßenkreuzung, die Stadt der offenen Parameter, das heißt der grenzenlosen Zukunft (FLUSSER, 1994:273-274)³⁰⁹.

³⁰⁸ Transportaria-se o coração do Brasil da beleza voluptuosa tropical dos morros do Rio ao planalto claro, fresco e sóbrio do centro. Lá forçaria-se uma síntese dos vários elementos da sociedade brasileira e construiria-se a identidade brasileira como o núcleo de uma nova potência mundial. Tudo isso empreendido sob o desprezo das dificuldades econômicas, sociais e culturais e, os riscos deles advindos (por exemplo, inflação, choques de diferentes níveis culturais, etc.) deveriam ser aceitos conscientemente e todo o processo se forjaria da vontade do povo provisoriamente pobre. É difícil encontrar um paralelo para a magnitude de uma tal decisão na história. (tradução: Sílvia Naurosky)

³⁰⁹ O corpo da aeronave é o centro administrativo com o eixo monumental, a praça dos três poderes e a esplanada de ministérios e palácios administrativos. Os dois hemisférios do Parlamento são símbolos da independência uma da outra de ambas as casas, mas também de como elas coincidem como casas inferior e superior em um todo arredondado. A ala oeste da aeronave ou é dividida em blocos enormes, que formam, por sua vez, unidades habitacionais independentes entre si, ou em formato de cubos divididos em casas que

O fato é que logo se viu que tanto o ideal do “novo ser humano” como o da “cidade ideal” eram utópicos. Brasília é hoje uma cidade difícil de ser habitada, os funcionários do governo, mais graduados, permanecem nela só o tempo necessário e sempre que podem voltam para os seus lugares de origem. Só ficam na cidade aqueles que precisam, e que são bem diferentes do que seria o “novo ser humano”. Descritos por Flusser da seguinte forma:

Der farblose Funktionär, die in winzige Quadrate eingepferchte Hausfrau, in Hinterhöfen erzogene Kind, die mit der Welt nur durch Television verbundene Familie, das ist nicht das Ideal, das die Entwerfer Brasílias wollten. Das ist nicht die Stadt des glücklichen Lebens, verglichen zum Beispiel mit dem ausgelassenen Rio de Janeiro (FLUSSER, 1994:275)³¹⁰.

Flusser conclui sua crítica afirmando que “Brasília ist ein kolossales Beispiel dafür, daß der Mensch nicht nur planen, sondern auch seine Plane in Wirklichkeit umwandeln kann, um die Wirklichkeit radikal zu ändern” (FLUSSER, 1994:275). Mas ao mesmo tempo, afirma:

Es ist sehr gut möglich, daß ein Historiker der Zukunft, aufgefordert, ein Beispiel für die Krise der Werte im zwanzigsten Jahrhundert zu geben, Brasilia wählen wird, denn es ist ein Phänomen, das aus der Krise entstand und sie spiegelt (FLUSSER, 1994:276)³¹¹.

O filósofo e ensaísta alemão Max Bense também escreveu sobre Brasília em um capítulo de seu livro *Entwurf einer Rheinlandschaft*, de 1962. Ao contrário de Flusser, que fez uma análise objetiva e pessimista a partir do desenho dessa cidade e as suas implicações simbólicas e sociais, o texto de Bense, é uma descrição impressionista e pessoal, entrecortada muitas vezes, sem sinais de pontuação, enumeração, como pode ser visto nos trechos a seguir:

Recordação para Wladimir Murtinho Mário Pedrosa Carmen Portinho Cabral de Melo Burle Marx Pedro Xisto de Carvalho Augusto e Haroldo de Campos Grünewald Sylvia Barbosa Wollner e seu jeep Oscar Niemeyer Décio Pignatari e seu caderno vermelho Aloysio Magalhães Yeda Pitanguy Mário Barata a mãe de

apontam para níveis mais elevados de vida. Cada grupo é autônomo, tem seu próprio comércio, escolas, igrejas e clubes desportivos, mas é incorporado ao conjunto da cidade, pois sua condição corresponde ao estatuto hierárquico dos habitantes dentro da sociedade e esta posição reflete-se na qualidade das instalações. A ala leste ainda não desenvolvida deve articular a vida cultural e social da cidade a um nível superior. Em suma, foi desenhada uma cidade que desenha um novo homem para que ele mesmo se desenhe. Pode ser que a melhor maneira de caracterizá-la seja como a cidade sem cruzamentos de rua, a cidade de parâmetros abertos, ou seja, do futuro ilimitado. (tradução Sílvia Naurosky)

³¹⁰ O funcionário incolor, a dona de casa encurralada em pequenos quadrados, a criança educada nos quintais dos fundos, a família conectada com o mundo somente pela televisão - isto não é o ideal que os idealizadores de Brasília queriam. Esta não é a cidade da vida feliz, em comparação, por exemplo, com o jovial Rio de Janeiro. (tradução Sílvia Naurosky)

³¹¹ «Brasília é um exemplo colossal de que o homem não apenas pode planejar, mas também pode converter seus planos em realidade, para mudar a realidade radicalmente.» (FLUSSER 1994:275) Mas ao mesmo tempo, afirmou Flusser «É bem possível que um historiador do futuro, ao ser convidado a dar um exemplo da crise de valores no século XX, escolha Brasília pois ela é um fenômeno que emergiu da crise e a reflete» (FLUSSER 1994:276) (tradução Sílvia Naurosky)

Sylvia Loengrin Mário Mutto Horacio Felipe Lopes Alcebíades Nascimento Waldemar Podkameri Alice Bens Senhor Baumann e Ilse Aurora Casanova Grisalba Papelaria Plutarcho Wunderley Conceio Wang Annibal Napoleão Antonio Edmundo Pockstaller Hermann Zuckermann Armanda Carmen Mutzenbecher Rebecca Yanes. Com este nome termina minha paisagem renana pois nestas pessoas ela finda. Longos surpreendentes e picantes como na rota Dacar Rio caldo de carne celestinas pãezinhos manteiga frango de leite ao vinho branco legumes tenros batatas com salsa salada mista creme de caramelo frutas frescas café bebidas à escolha e acima de tudo gin tônica (BENSE, 1971: 209-210).

[...] Horizonte lunar de Brasília. Branco e vermelho. Jamais a esquecerei. A cidade como cartaz no prato do maquis. Construções como peles de esconderijos habitáveis. Conchas brilhantes emborcadas sobre poder e oposição. Meio-dia de praças vazias. Crepúsculo de portas plenas. Uma raia em espiral lucilando deixa para trás uma capela. Massas penetradas em lugar de irrompentes. Logo o extremo oposto de Roma. Arbustos e cerâmicas entre os palácios. Pistas de ruas incisivas indicam a topografia do subterrâneo. Claridade perfeita contra sombra perfeita. Termiteiros nos jardins e casulos de cigarras que se tiram de um galho não são apenas provas de vida e da morte que resistem à paisagem de cimento como também modelos de uma existência cujo urbanismo exterior exprime uma temática-do-ser íntima. O efeito cutâneo da civilização conserva a profundidade na superfície e as dores da gênese na fruição do presente. Transformação coagulada em cada olhar cheio de coisas (BENSE, 1971: 211-214).

Ellen Spielmann, em 1995, em seu artigo “Die Macht der Bilder – zum Wandel der Kultur in Brasilien und Hispanoamerika”, retomou a forma de Bense retratar uma cidade, descrevendo-a em “quadros” ao se referir ao fenômeno importante da “Kultur der Megalopolis”, “Die Einbeziehung der Bildmedien ist längst zur Grundvoraussetzung geworden, um das Gebilde Stadt überhaupt zu denken” (SPIELMANN, 1995:183). Brasília ela descreveu da seguinte forma:

Brasília, das von Technikbegeisterung, Funktionalismus und Fortschrittsglauben getragene nationale Modernisierungsprojekt, wurde lange als Krönung der Utopien der Moderne betrachtet. Andere erklärten die Stadt zum größten Freilichtmuseum der Welt, als Stadt, die einzig für Autos gebaut wurde und deren einzige Perspektive in der Musealisierung liege. Neuere Studien anthropologischer Ausrichtung halten Brasília für das Produkt der Idee, daß nationale Regierungen in der Lage sind die Gesellschaft zu ändern, über die Steuerung des nationalen Imaginären, eine Alternative Zukunft zu schaffen (James Holston 1990)³¹² (SPIELMANN, 1995:183)³¹³.

Lendo esses últimos trechos é interessante observar que Brasília deixou de ser a esperança de ser o “habitat do novo ser humano” para se tornar uma “cidade museu” da grande utopia da modernidade. Uma obra de arte, mostrada e comentada em diversas

³¹²James Holston 1990 *Modernist City. Architecture, Politics and Society in Brasília*. Chicago.

³¹³ Brasília, o projeto de modernização nacional exacerbado, de entusiasmo pela técnica, do funcionalismo e da crença no progresso, já fora há muito considerada coroação das utopias modernas. Outros declararam a cidade como sendo o maior museu ao ar livre do mundo, como uma cidade que foi construída apenas para carros e sua única perspectiva residiria na musealização. Estudos recentes de orientação antropológica consideram Brasília um produto da idéia de que os governos nacionais são capazes de mudar a sociedade, por meio do controle do imaginário nacional, criar um futuro alternativo (tradução: Sílvia Naurosky.)

exposições internacionais como na a exposição *Das Verlangen nach Form – O desejo da forma*, sobre a qual se baseiam diversos questionamentos dessa tese.

2.11. Os críticos e a construção teórica da arte concreta e neoconcreta brasileira

Os críticos que se dizem imparciais são míopes ou falsos.
Waldemar Cordeiro (GULLAR, 2006).

Este capítulo procura situar ao leitor em relação a alguns instrumentos chaves para se entender a forma como a crítica e os críticos de arte, atuaram em relação ao objeto central deste trabalho, a saber o movimento concreto e neoconcreto brasileiro. Nesse sentido, procura-se questionar a partir de que ponto de vista eles desenvolveram suas ideias, textos e críticas, tão fundamentais para o desenvolvimento desses movimentos construtivistas brasileiros.

Após algumas considerações sobre o conceito de “crítica de arte” e como ela se desenvolveu no século XX, o presente item, em recorte, abordará os principais críticos que influenciaram a crítica de arte mundial, entre as décadas de 1930 a 1960, com destaque para a crítica produzida na América Latina, em seguida, tratará da crítica de arte brasileira e dos críticos que foram importantes para o surgimento, o desenvolvimento e a repercussão do concretismo e do neoconcretismo, e sua contribuição para que esse movimento, com o seu conteúdo teórico, prático e polêmico, se tornasse emblemático na arte brasileira.

2.11.1. Algumas considerações sobre crítica de arte

A crítica de arte é, por muitos, considerada como uma arte em si (ERNST, 2007: 32) e, para outros, é a tradução de um objeto ou evento visível em palavras. O fato é que a partir do século XX, cada vez mais a arte pede para ser “explicada” e o público, muitas vezes, dedica mais tempo lendo os textos de parede que acompanham as exposições do que com a fruição da obra propriamente. Essa mudança se operou também pelo fato de os críticos incorporarem várias funções e serem também historiadores de arte, curadores, funcionários de instituições de arte, como museus e galerias ou de educação; assim como a novidade de as críticas serem escritas também pelos próprios artistas. Essa pluralidade de funções acarretou tanto vantagens quanto desvantagens. Desse modo, este item se propõe a realizar um levantamento de algumas questões que os próprios críticos colocaram sobre si mesmos, sobre a crítica de arte e sua função para arte e para a sociedade.

A própria definição de “crítica de arte”, no entanto, já acarreta alguns problemas, uma vez que ela engloba funções da história da arte e da crítica de arte³¹⁴. Na Enciclopédia de Arte do Itaú Cultural, crítica de arte é definida como:

Em sentido estrito, a noção de crítica de arte diz respeito a análises e juízos de valor emitidos sobre as obras de arte que, no limite, reconhecem e definem os produtos artísticos como tais. Envolve interpretação, julgamento, avaliação e gosto. A crítica de arte nesse sentido específico surge no século XVIII, num ambiente caracterizado pelos salões literários e artísticos, acompanhando as exposições periódicas, o surgimento de um público e o desenvolvimento da imprensa. Os escritos de Denis Diderot (1713-1784) exemplificam o feitiço da crítica de arte especializada, que se ancora em formulações teórico-filosóficas, mas traz a marca do comentário feito no calor da hora sobre a produção que se apresenta aos olhos do espectador. Nesse momento, observam-se as primeiras tentativas de distinguir mais nitidamente crítica de arte e história da arte, que aparecem como domínios distintos: o historiador voltado para a arte do passado e o crítico comprometido com a análise da produção do seu tempo. A despeito desse esforço em marcar diferenças, as dificuldades em estabelecer limites claros entre os dois campos se mantêm até hoje. Embora distintos, os campos da história e da crítica de arte encontram-se imbricados; afinal o juízo crítico é sempre histórico, na medida em que dialoga com o tempo, e a reconstrução histórica, inseparável dos pontos de vista que impõem escolhas e princípios [...]

Numa acepção mais geral, escritos que se ocupam da arte e dos artistas são incluídos na categoria crítica de arte, como é possível observar nos dicionários e enciclopédias dedicados às artes visuais. [...]

Acompanhar a história da crítica de arte no século XX obriga à consideração detida de diversas perspectivas teórico-metodológicas, que informam tanto a crítica propriamente dita quanto a história da arte, assim como o levantamento da crítica mais militante, veiculada pelos jornais e revistas especializadas.³¹⁵

Um dos princípios da crítica de arte é a criação ou constatação de um juízo de valor estético, inclusive na delimitação do que é e do que não é arte; ademais implica o questionamento de qual a justificativa de sua atribuição de valor, principalmente em um momento em que, por meio da participação do público, os limites entre arte e vida estão cada vez mais difusos. Para que essa diferenciação possa ocorrer, um dos critérios necessários passa a ser o da especialização. Nessa perspectiva, a questão da crítica de arte dos anos de 1950 até os dias atuais vem enfrentando cada vez mais problemas, devido às transformações nas obras de arte, no sistema artístico e na sociedade em geral.

O crítico inglês Herbert Read, fez algumas considerações sobre crítica de arte que são pertinentes para este trabalho:

Unter Kunstkritik im üblichen Sinne verstehen wir Kritik an Werken der Malerei, Skulptur, Architektur und der übrigen bildenden Kunst. Aber was ist ‘Kritik’? Schon das Wort ist doppeldeutig, denn es liegt auf der Hand, daß das Wesen der Kritik vom Wesen des Publikums bestimmt wird, an das sie sich wendet. (READ, 1960: 10)

³¹⁴ Sobre a história e a problemática da definição e delimitação da crítica de arte, ver: Ernst 2007: 35-45.

³¹⁵ Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbet e=3178 (Visitado em: 13.03.2014).

Wo aber bleibt nun die Kunstkritik schlechthin? Sie hat sich nicht an irgendeine gelehrte Minorität zu wenden, sondern an das ganze gebildete Publikum; und sie muß diesem Publikum etwas geben das er braucht, etwas, das allein zu finden es nicht imstande ist, mit einem Wort Aufklärung.

Eine solche Kritik wird entweder *informativ* oder *interpretierend* sein. Sie wird nicht von der Voraussetzung ausgehen, daß jeder das zur Rede stehend Kunstwerk selbst gesehen hat; sie wird im Gegenteil bemüht sein, jedem ein möglichst lebendiges Bild dieses Werk zu vermitteln. Danach wird der Kritiker die Absichten des Künstlers interpretieren, und am Ende wird er vielleicht seine eigene Meinung über die Leistung äußern, und diese Meinung braucht nicht unbedingt günstig zu sein (READ, 1960: 11).³¹⁶

Read acreditava “que não pode haver uma verdadeira interpretação sem que haja uma compreensão advinda da simpatia” (READ, 1960: 11). Mas, ao mesmo tempo, poucos críticos vão deixar de fazer o julgamento de uma produção artística que eles não gostem ou simpatizem. O americano Clement Greenberg³¹⁷ (1909-1994), um dos mais importantes críticos de arte do século XX, ao ser questionado sobre a função do crítico de arte, afirmou:

Er soll auf die Kunst aufmerksam machen. Deshalb ist das Wichtigste, das einen Kunstkritiker ausmacht, die Fähigkeit, Werturteile zu fällen – Urteile darüber, was er schätzt und was er nicht schätzt. Ich glaube, ein Kunstkritiker sollte seine eigenen Präferenzen offen legen und auch seine Abneigungen. Und idealerweise sollte er – indem er das tut – den Leser einladen, die Kunstwerke, um die es geht, selbst zu betrachten, um festzustellen, ob er mit dem Kritiker übereinstimmt (GREENBERG Apud LÜDEKING 1995: 230f in: ERNST 2007: 28-29).³¹⁸

O problema é que o crítico moderno, como ressaltou Read, com o advento da fotografia e das diversas possibilidades de reprodução, passou a deixar de lado a descrição no seu trabalho supondo que o leitor visualizou a obra ou sua reprodução, de modo que a falta de uma descrição detalhada pode privar o leitor, de acordo com Read, de ter uma completa experiência da obra. O problema da crise atual da crítica, que tem na mudança do trabalho do crítico seu ponto crucial, segundo Read, tem importantes inflexões para as

³¹⁶ Entendemos crítica de arte no sentido comum como críticas de obras de pintura, escultura, arquitetura e artes visuais em geral. Mas, o que é `crítica`? Já essa palavra implica vários significados, o que permite que a essência dela seja ditada pelo público a que ela se dirige. (READ, 1960: 10)

Qual o lugar da crítica em si? Ela não deve se dirigir a uma minoria erudita e sim a um grande público culto e ela tem que dar a esse público o que ele precisa e não consegue obter sozinho, em uma palavra, esclarecimento. Uma crítica como essa não é nem *informativa* nem *interpretativa*. Ela não deve partir do princípio de que todos que a leem viram a obra de arte tratada, ao contrário, ela deve mediar e permitir uma ideia viva dessa obra. Depois o crítico de arte interpretará a intenção do artista e no final, talvez, de a sua opinião sobre o trabalho, a qual não necessariamente será positiva. (READ, 1960: 11).

³¹⁷ Clement Greenberg foi um dos críticos americanos mais importantes do seu tempo e o grande promotor do Expressionismo Abstrato e do pintor Jackson Pollock (1912-1956).

³¹⁸ Ele deve chamar atenção para a arte. Por isso o mais importante, que faz um bom crítico de arte, é a capacidade de valoração, mostrar o que ele valoriza ou não. Eu acredito, que um crítico de arte deve mostrar claramente as suas preferências e suas aversões. Idealmente ele deve – na medida do possível – convidar o leitor a examinar, por si mesmo a obra de que se trata e ver se ele concorda ou não. (GREENBERG Apud LÜDEKING 1995: 230f in: ERNST 2007: 28-29)

produções concreta e neoconcreta abordadas neste trabalho, uma vez que as obras são feitas com a participação do espectador.

Além disso, há o fato de que, ao escrever sobre uma obra, produz-se mais uma transferência de arte como, por exemplo, da linguagem pictórica para outra: a da escrita (READ, 1960:12-13). A solução para esse problema, segundo Read, é transformar a obra de arte “em símbolo do que ela quer representar. Em outras palavras: No lugar de *descrição* ou crítico coloca a *interpretação*” (READ, 1960: 18). E, com isso, a crítica de arte passa a se realizar não apenas no campo da explicação, mas na esfera da tradução (READ, 1960:22). Essa transposição das artes plásticas para a arte da escrita deu ao crítico uma posição cada vez mais importante dentro do sistema artístico e o transformou em um ator imprescindível dentro desse processo. O bom crítico, ao dominar a linguagem escrita, tem grandes conhecimentos não só na área de arte, mas, em geral, é capaz de criar, junto aos artistas. As suas *traduções* vão servir ao artista para criar e recriar a sua obra. Esse fenômeno é observado no neoconcretismo brasileiro, no qual os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar identificaram pontos latentes das produções artísticas e com isso ajudaram os artistas do grupo a desenvolverem suas obras.

Nos dias de hoje em que os críticos escrevem em jornais ou revistas, muitas vezes não há espaço disponível nesses meios para uma descrição ou reprodução da obra, o que causa uma grave implicação, ou seja, ou o leitor tem conhecimento do objeto de sua crítica, ou passa a ser uma crítica só para aqueles que entendem sobre a argumentação do crítico. Em função disso, o crítico atual precisa desenvolver uma nova linguagem para tratar a obra de arte (READ, 1960:17-18). Apesar de Read ter problematizado a função do crítico de arte em 1960, esse fato tem vigência na atualidade. Para Read, a crítica de uma obra, para cumprir a sua função precisa alcançar o seu público, para isso ela precisa deixar o âmbito museológico e só assim ela pode exercer seu caráter de liderança (READ, 1960: 29).

Essa posição de Read implica em outra questão fundamental: a partir do século XX e dos diferentes movimentos artísticos da modernidade, como defendeu Michel Foucault, em seu livro *O que é crítica? tradução para o português de uma palestra apresentada em 1978 na société française de philosophie*. a arte passou a ter uma relação funcional com a sociedade e a estar numa relação de dependência com o meio, a partir do momento que ela só existe em relação com alguma coisa que não é ela mesma (FOUCAULT, 1992: 8).

Essa recusa ou provocação da sociedade pela arte pode ter como agente ou o próprio artista, ou os críticos que escrevem sobre ele e sua obra, e como constata Franz Roh “o que se disse de forma impregnante sobre um artista, é frequentemente repetido”

(ROH apud ERNST, 2007: 24). A personalidade do artista, suas atitudes, ou o que foi escrito sobre ele ou sua obra, tornaram-se, assim, mais proeminentes do que sua própria obra.

A crítica de arte realizada para a mídia, por jornalistas, dá a possibilidade de promover um artista ou movimento artístico, pois como observou o crítico alemão Baumgartner em *Kritik – Von wem/ für wen/ wie, eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker*³¹⁹ (ERNST 2007: 29), uma vez que o fato de ele escrever para o jornal sobre determinada obra implica para o público que ele tenha realizado uma pré-seleção e, com isso, imprime um caráter oficial à obra.

2.11.2. A situação da crítica de arte no mundo entre a década de 1930 e 1960

Entre as décadas de 1930 a 1960, a situação da crítica de arte no mundo é classificada no presente trabalho como “A era dos críticos construtores de movimentos artísticos”, que tem início com o crítico americano Alfred Barr e termina com o brasileiro Ferreira Gullar. Embora essa classificação implique em algumas generalizações, ela contribui para a demonstração da importante atuação dos críticos, na construção de visões, na abordagem da produção artística e como fruto disso, na formação de movimentos artísticos com características próprias dentro de uma perspectiva global de mundo, de modo que a arte se apresenta como contribuidora para as diversas inserções dos países dentro dos movimentos globais.

2.11.2.1. Alfred Barr

O historiador de arte Alfred Barr (1902-1981) foi o primeiro diretor do MoMA, cargo que ele ocupou desde a fundação do museu, em 1929, até 1967; sua gestão só foi interrompida por um breve período, em 1943, quando ele se desentendeu com o então presidente do museu Stephen Clark³²⁰. Barr é tido como uma grande autoridade no campo das artes de seu tempo e sua visão sobre arte moderna em geral, e particularmente sobre a arte abstrata³²¹, influenciou tanto a valoração dessa vertente artística por meio de sua atuação no MoMA quanto a criação dos museus de arte moderna no Brasil.

Almazán em seu texto “Todos contra Greenberg”, que faz parte da coletânea *Los discursos del arte contemporáneo* (2011), descreveu a atuação de Barr da seguinte forma:

³¹⁹ Crítica, de quem/ para quem / como. Uma descrição própria dos críticos de arte alemães.

³²⁰ Barr descreve a sua trajetória no MoMA em “Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967”. In.: BARR JR., Alfred H. (1977) *Painting and sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*. New York: The Museum of Modern Art, p. 619-650.

³²¹ BARR, 1936. Nesse catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* organizada por Barr em 1936 no MoMA se pode ler que visão ele tem a respeito da arte abstrata em suas diversas manifestações.

Y es que sombra de Barr sobre el MoMA es muy alargada, sobre todo por la profundidad con la que arraigó su ideário en él. Barr es habitualmente presentado como un formalista que armó una história lineal y evolutiva del arte moderno, como revelan sus esquemas de conexiones casuales que veía en el desarrollo del arte primer tercio del siglo XX o su conocida metáfora en la que el museo aparece no como una institución estática y receptora, sino como un activo partícipe del quehacer artístico, un torpedo que avanza enullendo el arte de su tiempo y expeliendo una vez superado (ALMAZÁN, 2011:308).

O contato direto de Barr com a arte de tendência abstrata ocorreu entre 1927 e 1928, ocasião em que viajou pela Alemanha, União Soviética, Áustria e França, e acompanhou a produção artística da Bauhaus e do construtivismo.

Ao analisar o objeto social da arte, e em particular da arte abstrata³²², Barr apontou o combate a essa forma artística, pelos ditadores da Rússia comunista, da Alemanha nazista e da Itália fascista que davam preferência a arte figurativa de temática social e, por consequência, defendeu a abstração perante grande parte da sociedade americana, até mesmo frente ao presidente americano Truman, que a considerava “comunista”, devido ao fato de que muitos dos artistas que as executavam terem se manifestado ideologicamente à esquerda. (ALMAZÁN, 2011:310)³²³.

2.11.2.2. Lionello Venturi

Em 1936, com a publicação do livro *História da crítica de arte*, o historiador de arte italiano Lionello Venturi (1885-1961) tornou a crítica de arte mais complexa, aproximando a perspectiva histórica aos instrumentos sociológicos e filosóficos, o que contribuiu para o crescimento da importância do papel do crítico de arte na escrita da história da arte (SANTANA, 2009:68- 69).

Esse aumento da importância do papel do crítico de arte repercutiu no campo artístico brasileiro. Naum Santana, em sua tese de doutorado a respeito do Sérgio Milliet, destaca a posição de outro importante crítico, o Mário Pedrosa que, em 11 de julho de 1957, escreveu para a seção Artes Visuais do *Jornal do Brasil* o texto “Em Ordem do dia – a terminologia da crítica” em que defendia: “outrora o historiador de arte tendia a absorver o crítico: hoje, ao contrário, a tendência é para o crítico absorver o historiador”³²⁴ (SANTANA, 2009:70). Desse modo, para Naum Santana, “o crítico de arte transformou-se

³²² BARR JR. 1936:9 O plano da exposição foi desenvolvido numa série de palestras realizadas na primavera de 1929, baseadas no material coletado em sua viagem à Europa de 1927-28.

³²³ O panorama artístico norte americano da década de 1940 esteve marcado pelo triunfo definitivo da arte moderna, e a década de 1950 pela rejeição da figuração pictórica – predominante nos anos de 1930 sob as diversas formas de regionalismo - que a partir de então passou a ser associada à propaganda fascista e a arte de denuncia social soviética. Isso se deveu a condenação do comunismo com o “Macartismo”. (YUSTA 2011:160)

³²⁴ PEDROSA, Mário. *Em Ordem do dia – a terminologia da crítica*, publicado originalmente em: *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 11 jul.1957, s/p.

no protagonista da interpretação da arte moderna devido a sua postura insular no meio do debate cultural” (SANTANA, 2009:70). E como consequência disso:

Os resultados da absorção da história da arte pela crítica no século XX se mostram muito produtivos. Por um lado, na compreensão universal deste fato, a crítica adquire uma qualidade reflexiva e dinâmica capaz de fornecer uma grande contribuição para a arte do século XX, sobretudo porque consegue disseminar debates através de vários veículos de comunicação como jornais, revistas, catálogos de exposição etc. No exercício ensaístico do texto, a crítica consegue flexibilizar o pensamento sobre a arte sem cristalizar-se numa disciplina sistemática, aceitando a parcialidade e a fragmentação do discurso como uma possibilidade de instaurar novas dinâmicas para o pensamento estético. Por outro, no sentido mais específico do contexto brasileiro [...] a crítica da arte vem preencher o vazio reflexivo deixado pela ausência da efetiva prática disciplinar da história da arte.

[...] Como um escritor moderno, ele (o crítico) deixa a sua posição de coadjuvante para ser um protagonista, ao lado do artista [...]. Seu engajamento se sobressai na capacidade de análise e penetração, no fomento do debate e mesmo na projeção utópica de uma nova situação para arte e para a sociedade (SANTANA, 2009:70- 71).

A primeira categoria foi “A era dos críticos construtores de movimentos artísticos”, a segunda categoria pela qual os críticos são vistos neste trabalho é a dos “críticos curadores”, cuja atuação principal é a curadoria de exposições. Nessa atuação, um dos papéis do crítico é desenvolver sua posição de concepção artística e apresentá-la a um público por meio da montagem e seleção de obras para uma exposição; esse ponto de vista dos “críticos curadores” é também reforçado pelos catálogos, nos quais constam documentos de época e textos não apenas de curadores, mas também de outros especialistas que reforçam a posição que o crítico quer demonstrar. Essa categoria de trabalho foi inaugurada por Max Bill em sua exposição *Konkrete Kunst – 50 Jahre Entwicklung*, realizada em Zurique em 1960 e, no Brasil, por Aracy Amaral com a importante exposição: *Projeto Construtivo Brasileiro* e vem até os dias de hoje, focalizando não apenas críticos brasileiros, como Luis Camillo Osorio, mas também críticos estrangeiros como o inglês Guy Brett ou Mari-Carmen Ramirez.

2.11.3. Os críticos atuantes na América Latina

Os críticos latino-americanos, seja por meio de entrevistas, conferências, cursos e artigos, ou de seus projetos e obras, influenciaram, foram influenciados e movimentaram o cenário artístico brasileiro, pelo tom polêmico de suas críticas, pelas réplicas e autocríticas que eles publicavam ou pela troca de experiências que estimularam a criatividade.

2.11.3.1. O uruguaio Joaquim Torres Garcia

O artista e teórico uruguaio Joaquim Torres Garcia (1874 – 1949)³²⁵ deu uma importante contribuição para a arte de tendência construtivista. Fundou na Europa, em 1930, o grupo *Cercle et Carré*, no qual reuniu artistas abstratos de diferentes estilos, entre outros, Jean e Sophie Tauber-Arp, Vantongerloo. Em 1934, de volta ao Uruguai, fundou a Associação de Arte Construtiva, com a intenção de divulgar suas ideias por toda a América Latina (MORAIS, 1979: 80-82). No ano seguinte, proferiu a série de conferências “Escuela del Sur”, em que “manifesta a esperança que as Américas desenvolvam uma arte própria e se liberem da arte europeia” (AMARAL, 1977:16).

Entre 1936 e 1943, publicou a revista *Cercle et Carré*, que continha textos de sua autoria, além de textos de construtivistas europeus. Em 1944 publicou, na Argentina, diversos textos sobre o conceito de *Universalismo Construtivo*. Escreveu em 1944 para a revista *Arturo*, na qual, segundo o crítico brasileiro Frederico Moraes, surgiram as ideias geradoras dos grupos argentinos Arte-Concreto-Invención (1945) e Madi (1946), ambos fundados em Buenos Aires (MORAIS, 1979: 80).

Embora Torres Garcia tivesse uma significativa atuação internacional, foi a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, ligada à Escola Paris, que, ao residir no Brasil, manteve contato com Torres Garcia e o grupo da revista *Arturo*, difundindo as produções desses construtivistas no Brasil. Apesar de Vieira da Silva não manifestar claramente, essa influência em suas próprias pinturas, compartilhava as ideias de Torres Garcia e por meio de seus alunos, com destaque para Almir Mavignier, contribuiu para implantação da abstração no Brasil. A esse respeito Maria de Fátima Morethy Couto afirmou que: “Apesar da personalidade reservada de Vieira da Silva, seu ateliê em Santa Tereza transformou-se rapidamente em um centro de discussões artísticas” (COUTO, 2004:43).

Em 1959 no número de set/out da revista *Habitat*, o crítico e poeta neoconcreto Theon Spanudis analisou “A significação americana e Mundial de Torres Garcia” reconhecendo sua influência construtivista sobre vários artistas brasileiros, como por exemplo Almir Mavignier. (MORAIS, 1979: 81-82).

2.11.3.2. O argentino Jorge Romero Brest

O crítico argentino Jorge Romero Brest (1905-1989) formou toda uma geração de críticos no seu país e foi muito importante para estabelecer o concretismo na América Latina. Segundo Aracy Amaral (1983:72), Brest se “notabilizou pela polêmica” na

³²⁵ Sobre a contribuição de Torres Garcia para a abstração geométrica latino-americana, ver também: ENRIQUEZ, 2001:14-16.

exposição e defesa de suas posições. Ele visitou São Paulo pela primeira vez, em 1948, realizando seis conferências no Museu de Arte.

Nelas o conhecido crítico, grande estimulador e teórico da arte concreta argentina, já em marcha, define a arquitetura como ‘a grande arte de nosso tempo’ e distingue a escultura moderna, aérea e espacial daquela do passado, baseada no volume, exaltando as relações entre o abstracionismo e a matemática moderna. É o prenúncio dos anos 50 entre nós, da exposição de Max Bill no MASP, do impacto da delegação suíça na I Bienal, do movimento concretista (AMARAL, 1983:72)³²⁶.

A partir desta visita, Brest permaneceu em contato com o crítico brasileiro Mário Pedrosa, estimulando o debate teórico sobre o concretismo e a opção dos artistas brasileiros por esse movimento. Esse contato foi favorecido por ocasião da Bienal de São Paulo e da mostra regular de artistas da América Latina. Brest teve uma atuação importante no Brasil, pois foi o autor do projeto original da Escola Superior de Desenho Industrial, prevista inicialmente para funcionar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e inaugurada como entidade autônoma, em 1962 (MORAIS, 1979: 83).

No livro *El Arte en Argentina* de 1969, Brest analisou a evolução da arte na Argentina, a partir de 1945, quando surgiram as primeiras tendências construtivas, as quais não apenas demonstrou seu apoio, como colaborou tanto na organização de exposições quanto na mostra dos concretos argentinos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em Amsterdã.

2.11.3.3. O argentino Tomás Maldonado

O crítico argentino Tomás Maldonado (1922-) desenhou a capa da revista *Arturo*, que foi publicada uma vez só, no verão de 1944. A curadora Mary Schneider Enriquez considerou no catálogo da exposição *Geometric Abstraction- Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, 2001, que, a publicação de Maldonado assinalou o começo de um dos períodos mais inovadores na história da arte abstrata na América Latina (ENRIQUEZ, 2001: 16)³²⁷.

Os membros da revista *Arturo* se dividiam em dois grupos, sendo um deles La Asociación Concreto-Invenición que foi dirigida por Maldonado. Para esse grupo, o artista deveria exercer o papel de educador na sociedade. Eles seguiram inicialmente as ideias de Mondrian defendendo um formalismo abstrato estrito, preferindo o termo “concreto” em

³²⁶ *O desenho jovem nos anos 40*, catálogo da Exposição, Pinacoteca do Estado, novembro de 1976.

³²⁷ Para mais informações sobre a abstração na Argentina, além da participação dos críticos aqui mencionados, ver: ENRIQUEZ, 2001: 16-22.

vez de abstrato, compartilhando as ideias de Theo Van Doesburg, para quem a arte era uma questão mental e não de abstração a partir da natureza (ENRIQUEZ, 2001:18).

Sua primeira exposição foi em 1946 em Buenos Aires, quando foi publicado o *Manifiesto Invencionista* (BOIS, 2001:146). Esse manifesto anunciou o começo do movimento de arte concreta na argentina.

Maldonado realizou conferências no Brasil em 1948 e 1953, quando ele apresentou uma mostra de artistas concretos argentinos no Museu de Arte Moderna do Rio. Frederico Morais defendeu que a passagem dele pelo Brasil:

Foi sem dúvida estimulante para os artistas que iriam se reunir em torno do Grupo Ruptura, em São Paulo (1952), base do concretismo paulista, e do Grupo Frente (1953), base do neoconcretismo carioca (MORAIS, 1979: 83).

Em 1948, Maldonado foi para a Europa, onde entrou em contato com Max Bill, com quem partilhava os ideais concretistas e ajudou a divulgar as idéias de Bill na América Latina. Em 1952, em Buenos Aires, atuou na direção da revista *Nueva Visión*, uma publicação trimestral dedicada a artes, arquitetura, desenho industrial e tipografia.

2.11.3.4. O peruano Juan Acha

O crítico peruano Juan Acha (1916-1995)³²⁸, que morreu no México, iniciou sua carreira em 1958, com o artigo *Conscripción peruana de la pintura*. Ele defendia que, a partir de 1920, intensificou-se o nacionalismo e com ele uma mudança na consciência do intelectual latino-americano, que passa a aceitar sua própria origem, partindo de uma tradição cultural diferente do europeu. Nesse momento era necessário resolver os problemas semânticos em torno de identidade e identificação latino-americana.

[...] en 1920 se inicia el verdadero arte ‘culto’ latino americano, en cuyos primeros 30 años (1920-50) va acelerando la penetración en lo nuestro, y cuando parecía que iba a culminar en nuestra independencia artística, vienen en 1950 los diseños, medios masivos incluidos, y cambian de lugar las amarras de nuestra dependencia sensitiva. De 1950 a 1970 nuestro arte ‘culto’ emprende una actualización acelerada, y muchos artistas latino americanos se incorporan al panorama internacional del arte con obras de calidad elevada. Nuestro artista como individuo daba frutos internacionales, pero sin mayores repercusiones en nuestras respectivas realidades artísticas. En los años 70 el arte ‘culto’ latino americano se ve obligado a replegarse en las necesidades locales, ya que no había más modelos que importar y imitar. Había cesado en Europa y los Estados Unidos la sucesión vertiginosa de novedades en las artes visuales tradicionales (ACHA, 1991:75).

Em seus livros *La necesidad latino americana de un pensamiento visual Independiente*, 1991, e *Hacia una crítica Del arte como productora de teorías*, 1977, Acha expressou a

³²⁸ Disponível em: http://vereda.ula.ve/história_arte/artelatinomode/juanprin.htm ; <http://alvarosarco.blogspot.de/2010/09/juan-acha-y-la-teoria-del-arte-en.html> (Visitado em: 20.01.2013).

necessidade da crítica latino-americana de criar sua própria teoria, independentemente dos artistas e suas obras, passando assim de “conhedores de arte a produtores de conhecimentos artísticos” (MORAIS, 1979:23).

A respeito do caminho que vai da arte concreta ao minimalismo e daí à arte conceitual, Acha sustentou:

que não é a obra de arte que gera ideias, mas o contrário, o artista converte-se em crítico e teórico de arte. Na América Latina, cuja produção artística nunca esteve acompanhada de teorias nascidas e amadurecidas em seu solo, o geometrismo poderia reverter estas tendências e iniciar uma nova etapa (MORAIS, 1979:24)³²⁹.

2.11.4. A crítica brasileira

Este trabalho tem como um dos seus objetivos demonstrar que os críticos exerceram um papel fundamental na criação de uma nova arte brasileira. Os críticos abordados queriam criar uma arte adequada ao país, em momento socioeconômico diferente do centro da produção capitalista, a partir da reflexão do papel da arte em um país em desenvolvimento, com a necessidade de se colocar frente ao cenário artístico mundial.

Os críticos brasileiros partidários da abstração, em especial Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, procuravam demonstrar que era possível construir uma arte nova, adequada às necessidades de um país novo, que poderia entrar em concorrência direta – em nível de igualdade, ou mesmo de superioridade – com a produção europeia. Dentro desse espírito, eles se engajaram em um combate ao mesmo tempo ideológico e estético: reagindo a uma situação de dependência cultural, buscavam dar à arte abstrata realizada no país um caráter de inovação e de especificidade que a distinguisse no mercado internacional (COUTO, 2004: 17).

Sobre o papel do crítico frente a apreciação da obra de arte, Frederico Morais escreveu em 1969:

‘Se o artista faz apropriações da natureza ou da indústria, ou apropriações poéticas, como as de Oiticica, o crítico também se apropria da arte’, pois ele ‘igualmente cria valores culturais (com a consciência de sua precariedade ciente de que uma das características de nossa época é a não-duração dos valores). A crítica, em última análise é uma forma de apreciação. O crítico cria a obra de arte, compartilha com o artista de sua autoria’ (AMARAL, 1983:194)³³⁰.

Um dos desafios do Brasil em relação à função do aspecto social da arte no contexto foi a criação, em nível público, de políticas e instituições culturais específicas como foi mostrado nesse trabalho. Desse modo, fomentou-se no país a necessidade de uma reflexão por parte dos críticos sobre sua função em relação à arte, aos artistas e ao público em geral.

³²⁹ Juan Acha, *El geometrismo mexicano* publicado pela Universidade Nacional Autônoma do México em 1977.

³³⁰ *Da crítica militante à criação* publicada originalmente em *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 2 jun. 1973.

Em 1980, a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, em uma comunicação no Encontro Nacional dos Críticos de Arte realizado em Curitiba, realizou reflexões sobre a situação da crítica de arte na América Latina, suas dificuldades e sua responsabilidade social, apontando que a realidade sócio-político-econômica afeta tanto o tipo de crítica que vai ser produzida e publicada em jornais e periódicos quanto a produção visual dos artistas. Afinal, a crítica deve se apoiar na arte “em todo seu processo de criação, difusão e recepção” e essa arte deve ser “registro de uma sociedade de determinado momento histórico social” (AMARAL, 1983:347), apresentado pela visão de mundo do avaliador, cujo trabalho é o reflexo dessa interação que ocorre entre ele e o meio que em que atua o artista³³¹. Nesse contexto a função geral da crítica, segundo Amaral (1983:347), é a de “desvelar, estimular, difundir ou desestimular, encobrir, destruir a produção artística que ocorre entre nós através de intervenções da imprensa diária, revistas especializadas, ou catálogos”.

A crítica publicada nos jornais, embora ainda “circulantes dentro de uma pequena faixa populacional, conseguem, contudo, chegar até os curiosos em geral” (AMARAL, 1983: 349). Essa abertura de faixa de público pode ser ainda mais ampliada quando há divulgação de exposições nos meios de comunicação de massa, como a televisão, possibilitando o contato com “públicos até há pouco impensados e motivá-los para eventuais exposições anunciadas”. Fugindo assim do “estreito círculo elitista, como o dos frequentadores de museus e galerias” (AMARAL, 1983: 349). Com esse objetivo de ampliação do público, Amaral prefere ver:

[...] a atuação do crítico paralela a uma sua investigação como pesquisador, a formá-lo como professor ou teórico de arte, funções que forçosamente o obrigam a uma reflexão sobre a produção artística e que devem nos ajudar a não abusar de avaliações com palavreado esotérico, decodificável por poucos do já exíguo público do meio artístico latino-americano (AMARAL, 1983: 349).

Para Amaral, a crítica de arte no Brasil é dificultada pelo “baixo nível cultural de nossos meios artísticos e sociais” (AMARAL, 1983:348), um dos indícios disso são os sucessivos aparecimento e fechamento de periódicos especializados em arte, em breve espaço de tempo. Outro sintoma é o fato de que:

A inserção, no Brasil, das ‘notas de arte’, em espaço próximo aos eventos sociais, com ‘diversões’ e ‘variedades’ ou ainda, até mesmo, pela dificuldade de sua localização como interesse, junto ao setor de ‘Palavras cruzadas’ e ‘Meteorologia’, é bem uma confirmação do papel do artista em nossa sociedade, não integrado a ela, porém dela ilustrador e iluminador, a conferir-lhe maior ‘status’ através da posse de sua produção, mercadoria aparentemente sem

³³¹ *Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina*. Comunicação ao Encontro Nacional dos Críticos de Arte, Museu Guido Viaro, Curitiba, setembro de 1980.

qualquer transcendência para o seu possuidor, frequentemente levado à sua aquisição por necessidade de afirmação social e raramente pelo interesse de fruição da obra (AMARAL, 1983: 349).

Tadeu Chiarelli, no seu livro *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte Nacional no Brasil* de 1995, propõe no segundo capítulo, intitulado “A crítica de arte em São Paulo”, alguns critérios para se analisar e entender a crítica de arte paulista, que vão ser aplicados, em geral, aos críticos abordados neste trabalho. Chiarelli defendeu que, para melhor entender as bases das teses dos críticos e para perceber a singularidade do seu discurso, é necessário inicialmente mapear o terreno da crítica local, detectar suas peculiaridades e analisar suas predileções estéticas (CHIARELLI, 1995:69).

Chiarelli dividiu a crítica de arte em São Paulo, publicadas nos jornais *O Estado de São Paulo* e na *Revista do Brasil*, em dois tipos: a crítica de arte de serviço e a crítica de arte militante. Esses tipos são representativos para entender com que finalidade e de que forma se realizou a crítica de arte nos jornais brasileiros no recorte realizado neste trabalho. Sobre a crítica de serviço, Chiarelli define:

A crítica de serviço, sobretudo no Estado, teria o propósito de informar sobre as obras expostas no circuito artístico paulistano. Essa informação, porém se apresentava mesclada pela necessidade de conferir ao objeto exposto seu justo valor enquanto obra de arte, uma vez que a crítica se colocava o propósito não só de informar, mas também de orientar o gosto do público em geral e o próprio expositor. [...] não eram assinadas, ou só com as iniciais. Refletiam a opinião do jornal. [...] A crítica de serviço do Estado possuía um caráter nitidamente pedagógico. [...] a crítica como orientadora de consumo: Era bastante frequente o articulista recomendar a compra das obras dos artistas ou por particulares ou pelo governo.

[...] A crítica de serviço, por outro lado, sentia-se autorizada a reivindicar do governo estadual uma política para as artes no Estado, visando não apenas solucionar o problema de formação/sobrevivência do jovem artista, como também à educação artística da população. (CHIARELLI, 1995:70).

Sobre a crítica militante:

Entende-se como crítica militante os textos onde se percebe o desejo de intervir decisivamente na cena artístico-cultural, propondo sua transformação, sempre a partir de um parâmetro ético, estranho à especificidade artística [...] (CHIARELLI, 1995: 69-73).

Os textos analisados neste trabalho são tanto críticas de serviço como críticas militantes, analisadas de forma a se perceber qual o seu objetivo e qual o público a ser atingido. Essa diferenciação é particularmente importante, principalmente na década de 1950 e começo da década de 1960, quando o debate artístico no Brasil tem uma dimensão dentro da imprensa diária, que hoje em dia seria impensado, como afirmou o jornalista Luís Antônio Giron, numa palestra proferida no III Seminário Internacional Rumos de Jornalismo Cultural - Itaú Cultural, em 08 de dezembro de 2010.

Hoje em dia a crítica de arte se dá muito mais no âmbito universitário, em uma dimensão restrita, com discussões interessantes entre os intelectuais, que por vezes são publicadas nos jornais diários, mantendo assim apenas parte do seu caráter de discurso inflamado, tão característico dos anos de 1950 e 1960, que tinha como objetivo mover a massa e criar reações, não apenas do ambiente artístico, mas do próprio público.

2.11.5. Os críticos brasileiros

2.11.5.1. Sérgio Milliet

Sérgio Milliet (1898-1966) foi escritor, crítico de arte, sociólogo, professor, tradutor e pintor. Sobre a sua atuação Lisbeth Rebollo Gonçalves ressalta que Milliet fazia questão de enfatizar que não era crítico e em suas palavras: “Sempre fui poeta; os outros, como eu gostava de conversar sobre livros, fizeram-me crítico” (GONÇALVES, 1992:146)³³².

Para Sérgio Milliet o papel do crítico é a de um “mediador”, que tem “a tarefa de explicar, esclarecer, compreender segundo determinadas perspectivas que são historicamente datadas” (GONÇALVES, 1992:157). A tarefa do crítico de arte para Milliet é a de colocar ao alcance do público, explicações sobre “os significados, os valores da arte produzida contemporaneamente” (GONÇALVES, 1992:157), de modo que “sua palavra funcione como um fermento para a criação livre na arte contemporânea” (GONÇALVES, 1992:146).

Milliet iniciou a sua atividade intelectual em 1916, em Genebra. Nesse momento começou a colaborar na revista *Le Carmel*, para qual colaboravam, entre outros, Stefan Zweig, de quem era amigo (SANTANA, 2009:63). Milliet retornou ao Brasil, em 1920, e participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Em 1923, passou a viver em Paris e de lá enviou textos e traduções para publicações em periódicos brasileiros, como a revista *Klaxon*, sobre arte e poesia moderna. Alguns pontos da estética pregada pela revista *Klaxon*, que segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, “é uma consequência imediata da Semana, que busca a reflexão, o esclarecimento, a construção” (GONÇALVES, 1992:25)³³³.

Em 1935, de volta ao Brasil, Milliet ligou-se ao grupo de intelectuais, entre eles o escritor Mário de Andrade, que idealizou a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, e foi nomeado chefe da Divisão de Documentação Histórica e

³³² Claudio Simonetti, “Milliet. Crítico de Uma Geração”, *Edição Extra*, São Paulo, 15 dez. 1962.

³³³ *Klaxon*, n.1, maio 1922, p.16. In: (GONÇALVES, 1992:25)

Social desse departamento³³⁴. Em 1938 Milliet tornou-se crítico de arte do jornal *O Estado de São Paulo*, colaboração iniciada com um texto denominado “Pintura Moderna” (SANTANA, 2009:64; AMARAL, 1983:261)³³⁵, no qual propôs uma renovação da ideia de museu, e a criação de um Museu de Arte Moderna em São Paulo, algo que, segundo seu argumento, existia “em quase todos os países civilizados do mundo”(AMARAL, 1983:261).

Segundo Aracy Amaral, a manifestação de Milliet no sentido da defesa de um espaço museológico moderno foi “a primeira que temos notícias entre nós” (AMARAL, 1983:261)³³⁶, e continua:

Na descrição da nova entidade, Sérgio Milliet enfatiza a sua preocupação didática e assinala a profunda diferença de mentalidade entre o museu-depósito [...] e o museu novo, que realiza exposições fotográficas para mostrar a evolução do teatro francês, ou que exhibe despreconceituosamente a arte publicitária de nosso tempo ou que se utiliza fluentemente da iluminação mais adequada para realçar uma peça escultórica (MILLIET, 1938: 242-243)³³⁷.

Entre 6 de agosto e 29 de dezembro de 1942, Sérgio Milliet publicou em cinco partes, no jornal *O Estado de São Paulo*, o conteúdo de seu extenso ensaio “Marginalidade da Arte Moderna” que foi “o primeiro esforço de síntese da arte moderna sob uma perspectiva universal feito no Brasil” (SANTANA, 2009:63)³³⁸. O ensaio de Milliet tentou sintetizar a sua própria trajetória enquanto um intelectual da modernidade. Nesse mesmo ano, Milliet reforçou a necessidade de um Museu de Arte Moderna, pela função educativa que essa instituição pode exercer:

pela aquisição de trabalhos de nossos melhores artistas e pela compra de excelentes reproduções das obras estrangeiras, seria possível, não só ajudar os pintores honestos, mas ainda educar o público, o que talvez seja mais importante, e mais urgente (MILLIET, 1942:75)³³⁹.

Em 1944 Antonio Candido o nomeou o “homem-ponte”, aquele fez a ligação entre a *Geração de 22* e a *Geração de 1945* (SANTANA, 2009:65)³⁴⁰. Para as gerações seguintes,

³³⁴ Disponível em:

http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete03315&1st_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1 (Visitado em: 06.06.2013).

³³⁵ *Função do Museu*, comunicação ao Simpósio no MAC Campinas, novembro de 1977.

³³⁶ *Função do Museu*, comunicação ao simpósio no MAC Campinas, em novembro de 1977. (AMARAL 1983:261)

³³⁷ *Ensaio*, São Paulo, 1938, s. Ed. In: AMARAL 1983:261 *Função do Museu*, comunicação ao simpósio no MAC Campinas, novembro de 1977.

³³⁸ Republicado diversas vezes em 1944, em 1948 o autor apresentou uma síntese dele em uma conferência em Paris, por ocasião da fundação da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA); em 2005 no livro *Sérgio Milliet 100 anos*, organizado por Lisbeth Rebollo Gonçalves e que junto a *Sérgio Milliet, crítico de arte*, de 1992, também de Gonçalves, em importante resgate a memória desse crítico paulistano.

³³⁹ *Fora de Forma (Arte e Literatura)*. São Paulo: Anchieta. In: AMARAL 1983:261 *Função do Museu*, comunicação ao simpósio no MAC Campinas, novembro de 1977.

³⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Depoimento*. In.: NEME, Mario (org.) *Plataforma de uma geração*. Porto Alegre: Ed. Do Globo, 1945. p. 36.

Milliet, com a sua atuação na Biblioteca, vai continuar estabelecendo essa ponte e muitas outras. A partir de 1947 Milliet adquiriu regularmente obras para a Secção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo. Em sua gestão como diretor, passou a haver nesta instituição o primeiro acervo de arte contemporânea brasileira.

Em 1948 Milliet “atenta para a importância de se tentar compreender as causas sociológicas do fenômeno abstracionista” (COUTO, 2004: 52), embora temesse que a arte abstrata se tornasse “mera equação algébrica no que concerne à composição e simples formulário físico químico em relação às cores” (COUTO, 2004:53) e perdesse a sua função social de comunicar-se com o seu público. Milliet receava que o primado da forma na arte a levasse a perder a sua característica principal, que para ele era *expressão* (GONÇALVES, 1992:46), em um:

sentido amplo, como o modo de resgatar a maneira individual com que cada artista dá vazão à sua expressão mais sincera. Este é o ponto culminante onde o artista deve chegar. O domínio técnico, do metiê, das regras de composição, permite ao artista assegurar, com honestidade, a expressão de sua intenção emocional através da forma (GONÇALVES. 1992:47).

Milliet, segundo Maria de Fátima Morethy Couto, “revelar-se-ia francamente hostil à arte e à poesia concretas, considerando as áridas e acessíveis somente a uns poucos requintados” (COUTO, 2004:54). Já Lisbeth Rebollo Gonçalves em seu livro *Sérgio Milliet, crítico de arte*, de 1992, procurou ressaltar “‘postura compreensiva’ e o caráter pedagógico do projeto crítico”:

‘O trabalho crítico de Milliet’, afirma a autora, ‘acompanha atentamente o debate ‘figuração x abstração’, combatendo, em todas as oportunidades, as posições sectárias, tanto de uma facção como de outra’. No entanto, a preocupação com o divórcio crescente entre arte e público o levaria a criticar, com bastante rigor, a arte abstrata de tendência geométrica e, em especial, a arte e a poesia concretas (COUTO, 2004:54).

Milliet foi secretário da I Bienal de São Paulo e diretor artístico da II a IV Bienais, exposições em que a arte concreta nacional e internacional estavam em evidência e que geraram muita discussão entre os artistas, os críticos e o público.

2.11.5.2. Mário Pedrosa

O crítico Mário Pedrosa³⁴¹ (1900-1981) é uma das pedras fundamentais do concretismo brasileiro. Suas ideias vão ajudar a formar mais de uma geração de artistas e críticos no país. Os textos produzidos por ele³⁴² continuam sendo estudados em caráter não

³⁴¹ Para mais informações sobre a vida de Pedrosa, ver: MOURA, 2011:25-28.

³⁴² O estudo dos textos de Mário Pedrosa foram extremamente facilitados com a publicação em quatro volumes pela editora Edusp de coletâneas organizadas pela professora de estética da USP, Otília Beatriz Fiori Arantes: *Política da Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995; *Forma e Percepção Estética*.

apenas de uma testemunha de seu tempo, mas também de sua posição de formador de opinião.

Olhando para o recente discurso sobre a crítica de arte, em sua reflexão sobre o próprio *métier*, Mário Pedrosa vem sendo recursivamente lembrado como inaugurador de uma nova fase na profissão. Em seminário intitulado 'Arte, crítica: imediações' organizado em 2008 em torno da obra de Wilson Coutinho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o nome de Mário Pedrosa foi citado diversas vezes como inaugurador de uma tradição de crítica brasileira (SANT'ANNA, 2009:16).

Em 1925 Pedrosa ingressou no Partido Comunista Brasileiro. Em 1927 quando deveria ir para a Escola Leninista de Moscou, adoeceu no caminho e acabou permanecendo em Berlim, onde se desiluiu com as contradições partidárias internas do PC (PAIVA, 2004:106). Durante sua estada em Berlim (1927-29) teve contato com as teorias da *Gestalt* (POPPEL, 2011:59). Nesse período fez várias viagens à Paris.

A partir da década de 1940, Pedrosa se encontrava em seu exílio político em Nova York, devido à ditadura de Vargas. Nesse momento, segundo Sant'anna (2009:17), ele passou realmente a se considerar crítico de arte³⁴³. Antes já havia escrito textos críticos, como, por exemplo, sobre a importante artista alemã Käthe Kollwitz para a exposição no Clube dos Artistas Modernos – CAM, em São Paulo. Esse texto já apontava uma das questões centrais de seu trabalho: “a separação entre a técnica moderna e o conteúdo social” (PAIVA, 2004:105).

Em 1942, Pedrosa escreveu o artigo sobre os painéis de Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington e, em 1943, passou a trabalhar na Seção de Cinema do Escritório do Coordenador de Negócios Interamericanos em Nova York, então dirigido por Nelson Rockefeller, também diretor do MoMA. Nesse mesmo ano de 1943, ele publicou um ensaio crítico no Boletim da União Pan-americana, no qual fez um longo percurso pela História da Arte através da Coleção Widener, que havia sido adquirida naquele momento pela National Gallery em Washington. Esse texto é importante, pois por meio de sua publicação Pedrosa construiu para si “a imagem do especialista e a autoridade do crítico” (SANT'ANNA, 2009:18). Diante disso, a convite de Niomar Moniz Sodré, ele passou a ser correspondente do jornal *O Correio da Manhã* do Rio de Janeiro.

Em 1944, a exposição de Calder, pintor e escultor estadunidense, no MoMA, traçou um marco significativo para a carreira de Pedrosa: tem início a sua opção pela arte

Textos Escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1996; *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998; *Modernidade Cá e Lá*. Textos Escolhidos IV. São Paulo: Edusp, 2000.

³⁴³ Sobre a Biografia de Mário Pedrosa, ver: SANT'ANNA, 2009; ARANTES, 1980; PAIVA, 2004: 105-114.

abstrata, e é em Nova York que Pedrosa vai ter oportunidade de “estudar as teorias e os museus” (SANT`ANNA, 2009:18).

Em 1945, Pedrosa voltou ao Brasil, que vivia naquele um momento de abertura democrática, promovendo e aceitando renovações na área artística. Nesse ano ele conheceu o pintor Almir Mavignier no ateliê do Engenho de Dentro, no Hospital Psiquiátrico Pedro II. Esse encontro foi muito importante, pois a convivência com Mavignier, Palatnik, Ivan Serpa e o grupo que frequentava o ateliê reforçou a opção de Pedrosa pela arte abstrata.

O ano de 1949 foi fecundo na trajetória de Pedrosa, com a publicação de uma coletânea de seus artigos em jornais no livro: *Arte, necessidade vital*. Nesse mesmo ano, criticou duramente o painel *Tiradentes* de Portinari (1948-1949), que era então considerado como um dos maiores, senão o maior artista brasileiro.

Pedrosa também passou a apoiar a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte e se candidatou para a cátedra de História da Arte e Estética, na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro. Para essa avaliação escreveu a tese *Da Natureza afetiva da Forma*, baseada nos princípios da teoria da *Gestalt* – psicologia da forma, com a qual havia entrado em contato nos anos passados em Berlim. No entanto, sua tese se qualificou em segundo lugar e Pedrosa não foi contratado. Apesar disso, a sua tese circulou entre seus amigos³⁴⁴, e passou a influenciá-los, como depôs Mavignier a Glaucia Villas Bôas no documentário *Memórias concretas*. Direção de Glaucia Villas Bôas, 2006.

Mário Pedrosa também era um importante elo entre críticos de arte do Brasil e do exterior. Como um dos maiores entusiastas sobre a criação de Brasília, colaborou com a organização em setembro de 1959, sete meses antes da inauguração da nova capital, do Congresso Internacional Extraordinário da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte, sediado em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro e que tinha como tema “A cidade Nova – Síntese das Artes”.

A despeito da rixa entre as tendências construtivistas paulistas e cariocas, Mário Pedrosa transitava no meio jornalístico e intelectual tanto do Rio de Janeiro como de São Paulo, conforme assinala Aracy Amaral:

Atuou, podemos dizer assim, como um efetivo e respeitado elemento de ligação entre os meios artísticos das duas cidades. Se passou a ser porta-voz da vanguarda carioca (concretos, neoconcretos) foi também, em inícios de 60, o diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (AMARAL, 2000:10-11).

³⁴⁴ Em 1979 sob os cuidados de Otilia Arantes a tese vai ser publicada junto a outros textos do crítico, como o da palestra da exposição do Ateliê Engenho de Dentro. (ELIAS, 2003:26).

Em 1961, Mário Pedrosa foi curador da Bienal de São Paulo. Aliás, a década de 1960 é outro período importante da trajetória de Pedrosa, é quando ele cunhou o termo “exercício experimental de liberdade”:

Quando o Mário fala do exercício experimental da liberdade, ele designa uma experiência que leva a dissolução das linguagens artísticas e ao exercício da liberdade, quer dizer, não resultaria mais em obra de arte (GULLAR, 2000: 28-29).

Esse termo foi criado a partir também da obra dos neoconcretos mais radicais: Hélio Oiticica e Ligia Clark, que são vistos hoje, muitas vezes, como figuras mitológicas da arte brasileira³⁴⁵.

Em 1969, Pedrosa descreveu o crítico como alguém que “pelo seu estudo e conhecimento é o único a saber que tudo é uma revolução” (PEDROSA, 2007: 233) e que “revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral a nossa época” (PEDROSA, 2007: 233) sendo assim, a tarefa do crítico de arte na sua opinião implicava:

Sua função, cada vez mais incomoda, o leva ou a assumir deliberadamente um papel partidário, ativo de um ismo ou a ser, de mais a mais, uma alma dilacerada que, por dever a universalidade, testemunha impávida e viva de seu tempo, tem de relacionar os polos, descobri-los a estrutura comum em que se colocam, e dar sobre eles o depoimento de sua presença que encerra ou deve encerrar os critérios de juízo que são seus. Cada artista faz, uma vez sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução. (PEDROSA, 2007: 233)³⁴⁶.

E esclareceu:

O crítico planteia-se nesse tropel de movimentos, como o outro lado inevitável do artista; seria a sua consciência involuntária, ou não reprimida deste. (PEDROSA, 2007: 233)³⁴⁷.

No texto *Mario Pedrosa der Kritiker*³⁴⁸, 1981 Frederico Moraes (MORAIS, 1981:23). caracteriza Mário Pedrosa como exemplo do papel do crítico em relação à arte contemporânea, que armado de um conhecimento enciclopédico é sempre capaz de traduzir a arte contemporânea com o seu caráter cada vez mais interdisciplinar.

Ai do crítico que não reconhece os valores plásticos autênticos onde se encontrem, em qualquer movimento; ou que desconhece outros valores. (PEDROSA, 2007: 234)³⁴⁹.

³⁴⁵ Devido a dimensão dessa mitificação será dedicado nesse trabalho um item a esse acirrado debate que ocorreu na imprensa brasileira.

³⁴⁶ Moraes data o texto no ano de 1969, na coletânea de Aracy Amaral PEDROSA, 2007:231-236 vemos que o texto foi publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 11 de fevereiro 1968. Sob o título: *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=Do%20porco%20empalhado%20ou%20os%20crit%C3%A9rios%20da%20cr%C3%ADtica (17.09.2017)

³⁴⁷ Texto publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1968, sob o título: “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”, p.4.

³⁴⁸ Mario Pedrosa o crítico

³⁴⁹ Texto publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1968, sob o título: “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”, p.4.

Em 1972, durante o exílio de Pedrosa no Chile, ele se tornou um dos idealizadores do Museo de la Solidariedad³⁵⁰. Pedrosa foi um visionário, de modo que nas palavras de Ferreira Gullar sobre a atuação desse grande crítico: “há sempre algo que está além do imediato em tudo o que o Mário fez” (GULLAR, 2000: 26). Pedrosa influenciou não apenas o seu tempo, mas foi além dele, sua utopia transferida da política para arte (GULLAR, 2000: 26), propôs uma visão da arte contemporânea e do Brasil, que vem mantendo sua atualidade desde a década de 1950: [...] Pedrosa buscava uma concepção de arte moderna que conciliasse o progresso técnico e as formas modernistas a um conteúdo político e social (PAIVA, 2004:105).

Em 1973, Aracy Amaral escreveu um importante apontamento sobre Mário Pedrosa e sobre a situação da crítica de arte brasileira, que mantém sua relevância na atualidade:

[...] a assim chamada crítica de arte se confunde entre nós com colunismo artístico, jornalismo artístico, ou mesmo com o mundanismo do noticiário de arte, rarissimamente chegando ao âmago das questões estéticas – onde o nome de um Mário Pedrosa emerge singular [...] (AMARAL, 1983: 194)³⁵¹.

a) **Como os críticos atuais veem Mário Pedrosa?**

Mário sempre olhava a arte não apenas em sua contingência presente, mas considerando sua projeção e a função por ela desempenhada junto a outros homens. [...] (GULLAR, 2000).

No ano 2000, ocorreram as comemorações do centenário de Mário Pedrosa. Fábio Magalhães, então presidente da Fundação Memorial da América Latina, onde houve uma homenagem ao centenário de Mário Pedrosa³⁵², afirmou que:

[...] Raros intelectuais brasileiros tiveram uma atuação tão marcante na vida cultural e na política do país. [...] A medida que o tempo passa, seu pensamento se torna mais atual e suas observações continuam altamente relevantes, o que faz com que sua obra seja revisitada por sucessivas gerações. [...] Pedrosa foi sempre aberto às novas experimentações, um crítico que compreendeu e impulsionou várias gerações de artistas hoje consagrados. O diálogo permanente com a contemporaneidade coloca-o entre os intelectuais mais atuantes e respeitados do Brasil neste século (MAGALHÃES, 2000:7-8).

Na perspectiva da atualidade da crítica de Pedrosa, Sabrina Parracho Sant`Anna³⁵³ sugeriu em seu texto, “A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 a 2000 em discussão”, que:

³⁵⁰ Republicação traduzida para o alemão da carta de Mário Pedrosa ao Presidente do Chile Salvador Allende, ver: PEDROSA, 1972 apud SCHMIED 1981: 28-29.

³⁵¹ *Da crítica militante à criação* publicada originalmente em *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 2 de junho de 1973.

³⁵² Os depoimentos dados na ocasião por Aracy Amaral, Daisy Peccinini, Ferreira Gullar, José Castilho, Lélia Abramo e Otilia Arantes foram reunidos no livro *Mário Pedrosa: 100 anos* AMARAL 2000.

³⁵³ Professora Doutora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Refletir sobre a obra crítica de Mário Pedrosa e seu lugar no mundo hoje implica perguntar sobre a sua atualidade e olhar para o modo como o autor vem sendo recebido e acionado nos discursos da profissão que ajudou a institucionalizar. Entender Mário Pedrosa implica, antes de mais nada, a multiplicidade de interpretações que comporta a sua trajetória. (SANT`ANNA 2000)

A busca do termo “exercício experimental de liberdade”, cunhado por Mário Pedrosa para designar a atuação das vanguardas que propunham a dissolução das formas artísticas, em pesquisa realizada no site de buscas *Google*, por Sabrina Parracho Sant`Anna (2009;19), constou de 22.600 referências, além do termo ser citado por vários autores recentes. Nesse sentido, confirma-se a afirmação de Cildo Meirelles que a expressão teria se tornado “moeda corrente” nas artes brasileiras (SANT`ANNA, 2009:19). O termo frequentemente é ligado à obra de Hélio Oiticica e Ligia Clark, uma constante na visão da arte brasileira no exterior.

Pedrosa foi uma pessoa complexa e com muitas facetas: o engajado trotskista, o exilado político, o crítico de arte, o porta-voz do grupo Frente, o “paizinho” de Lygia Clark, a figura central em torno de quem se reuniam todos os membros do grupo neoconcreto, e mais recentemente visto como o inaugurador de uma tradição de crítica brasileira (SANT`ANNA, 2009:389).

Otília Arantes do Nascimento, autora de várias coletâneas de textos desse crítico, escreveu no suplemento *Mais!* do jornal *A Folha de São Paulo* o artigo: “Atualidade de Mário Pedrosa”³⁵⁴, onde faz um balanço do que se passou nos 20 anos desde sua morte, não só como crítico de arte, mas como militante socialista. Em sua atuação política, Pedrosa participou da fundação do Partido dos Trabalhadores, em 10 de fevereiro de 1980, ao qual pertencem dois presidentes do Brasil, Luiz Inácio “Lula” da Silva (2003-2011) e a presidente Dilma Rousseff (2011-2016).

A força de seu modo de aproximação dos problemas da modernização artística brasileira provinha justamente da maneira pela qual soube reatar com o veio subterrâneo da melhor tradição cultural brasileira, mais exatamente com a tradição de reflexão anti-ilusionista sobre a diferença brasileira e, por isso mesmo, sempre projetada sobre o fundo da marcha desigual e enganosamente convergente da civilização capitalista em expansão no planeta.

[...] apesar do valor de Mário Pedrosa ir muito além do esforço de atualização da cultura estética brasileira, grande parte do interesse na evocação de seu itinerário reside na oportunidade de se avaliar a atualidade da tradição crítica que o inspirou e cuja lógica evolutiva, como vimos, reside no comparatismo sistemático e obrigatório – em virtude da mera localização periférica da cultura local, submetida às idas e vindas das marés hegemônicas – entre o ‘desvio’ ou ‘diferença’ nacional e o corpus normativo da modernidade, definido pela “normalidade” das culturas centrais. Ora: o que até então caracterizava (e deprimia) esse ponto de vista da periferia, sempre embaraçado por uma ‘questão

³⁵⁴ ARANTES 2000 Suplemento *Mais! Folha de São Paulo* Domingo 16 de Abril de 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1604200003.htm> (Visitado em: 19.09.2012).

nacional’, à primeira vista provinciana se cotejada com o cosmopolitismo das formações hegemônicas, e que portanto era uma exceção, tornou-se hoje regra geral, embora ninguém tenha parado para pensar o atual curso do mundo por esse ângulo que até então era o nosso. Refiro-me, é claro, ao período que se seguiu ao eclipse do nacional-desenvolvimentismo (na periferia) e do fordismo ou compromisso keynesiano (no núcleo orgânico do sistema) e que atende pelo nome passe-partout de globalização.

[...] Talvez nossa contribuição consista em apressar, dado o nosso infeliz ‘know how’ na matéria, a hora da virada crítica, pressentida por Mário Pedrosa: desautorizando um pelo outro, ‘globalistas’ e ‘localistas-identitários’ – o fio vermelho que atravessa sua obra, tão avessa ao emparedamento nacionalista quanto ao acanhado cosmopolitismo de nossos dias.³⁵⁵

2.11.5.3. Jayme Maurício

Sabe-se muito pouco acerca de Jayme Maurício (1927 [data provável] -1997), ao contrário dos outros críticos tratados nesta tese. O site do Instituto Moreira Salles, que abriga seu acervo, nem sequer tem a data precisa de seu nascimento, sendo 1927, a data provável. O escasso conhecimento sobre a obra de Jayme Maurício, em parte, é explicado pelo fato de ele ser, seguindo a classificação de Tadeu Chiarelli, muito mais um crítico de serviço do que um crítico militante, como os outros aqui tratados. Maurício, no entanto, teve uma ampla atuação: foi jornalista, colunista do jornal *Correio da Manhã*, crítico de arte e auxiliou na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro³⁵⁶.

Em meia página, o colunista Jayme Maurício, desde 1952, dava conta de cada passo da arte moderna no Rio de Janeiro. Registrava as aberturas de exposição, as doações, as visitas de artistas estrangeiros e sobretudo as andanças de Niomar pelo mundo em busca de obras e notoriedade cultural. O ‘Itinerário das Artes Plásticas’, título de seu espaço no jornal, era como uma coluna social, só que inteiramente dedicada ao universo das artes. Era por meio desse espaço que o jornal se mostrava empenhado na campanha pela arte moderna no Rio, primeiro na formação de um acervo para o MAM, na sequência para a construção de uma sede definitiva. Ou, nos termos da própria coluna, na ‘campanha em favor da arte e dos artistas de hoje’ (MOURA, 2011:153).

Maurício vai participar ativamente da exposição de artistas brasileiros que teve lugar em Munique em 1959, e seguiu em circuito internacional. Ele não apenas publicou regularmente textos sobre essa exposição em sua coluna no *Correio da Manhã*, como ajudou a organizá-la.

2.11.5.4. Ferreira Gullar

O crítico nascido em São Luís do Maranhão, Ferreira Gullar (1930-2016), teve papel importante na divulgação do concretismo pela sua atuação como editor do “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, e pela sua participação, como poeta nas

³⁵⁵ ARANTES 2000 Suplemento *Mais! Folha de São Paulo* Domingo 16 de Abril de 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1604200003.htm> (Visitado em: 19.09.2012).

³⁵⁶ Disponível em: http://ims.uol.com.br/Jayme_Mauricio/D147 (Visitado em: 13.9.2012).

Exposições Nacionais de Arte Concreta, realizadas em 1956 e 57. Mas, seu papel fundamental para a História da Arte brasileira foi a criação da dissidência neoconcreta, não só por ter escrito o *Manifesto Neoconcreto* e a *Teoria do Não-Objeto* em 1959, como também atuando na curadoria de várias exposições e por manter até a sua morte a polêmica viva entre “paulistas e cariocas”³⁵⁷.

Integrante da parte carioca da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, que ocorreu no Rio de Janeiro em 1957, começaram as primeiras rixas com os poetas paulistas³⁵⁸, e Gullar, que vai acusar os paulistas de serem muito “mecanicistas” e, em 1959, assinalando a ruptura, vai criar o *Manifesto Neoconcreto*.

No início da década de 1960, Gullar foi administrador da Fundação Cultural de Brasília, e se empenhou na criação do Museu Popular, onde defendeu a inserção e a mercantilização do produto artesanal na dinâmica do consumo de bens culturais:

[...] o emblemático Ferreira Gullar encena a ambivalência de toda uma geração: da modernização cultural à socioeconômica, pela via paradigmática da identidade como fonte da ‘arte popular revolucionária’ e condição de possibilidade do auto-reconhecimento do brasileiro (DIAS, 1996:11).

Até a sua morte em 2016, escreveu regularmente para importantes jornais diários, além de escrever para catálogos e ser curador de exposições. Angela Maria Dias, em seu ensaio “Esteticismo e vanguarda: políticas culturais no Brasil dos anos 60”, descreveu Ferreira Gullar como alguém que “concentra na sua figura todo um processo social” (DIAS, 1996:3):

A dupla inserção de Ferreira Gullar, como poeta e crítico de arte, vai engajá-lo na militância construtivista de modernização das artes plásticas no Brasil e, por contágio, irá propiciar à sua poética, este novo caminho, como uma espécie de prolongamento de suas pesquisas formalistas (DIAS, 1996:8).

2.11.5.5. Aracy Abreu Amaral

Aracy Abreu Amaral (1930-)³⁵⁹ tem uma extensa carreira acadêmica ligada à área de artes. Em 1959 formou-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Em 1969 fez mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo com o título: “As artes plásticas na semana de 22” e, em 1975, defendeu seu doutorado em Artes pela

³⁵⁷ Ver artigos e cartas publicadas no jornal *A Folha de São Paulo*, em 17.07.2011, Ferreira Gullar, *Redescoberta de Oswald de Andrade*; Augusto de Campos *Sobre a gula* 30.07.2011; Ferreira Gullar *Augusto de Campos e Deus não erram nunca* 01.08.2011..

³⁵⁸ Nessa questão provavelmente serei parcial uma vez que a única testemunha viva que ouvi a respeito foi o poeta Augusto de Campos (encontro na casa dele em São Paulo no dia 18.12.2015) que descreveu a querela em parte como uma briga de egos. Dizendo que ao chegarem no Rio de Janeiro para montar a exposição, Gullar havia colocado muito mais obras para serem expostas do que havia exibido em São Paulo.

³⁵⁹ Currículo publicado e disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4769957191771889>, última atualização 02dez.2010 (Visitado em: 25.06.2013).

Universidade de São Paulo com a tese: “Tarsila - sua obra e seu tempo”. A sua Livre-Docência, defendida em 1983, se intitula A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970”. Em 1988 realizou sua titulação como docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde atua até a presente pesquisa.

Aracy Amaral tem representado o Brasil em vários encontros de associações internacionais ligadas à arte. Foi diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) de 1982 a 1985, e diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo de 1976 a 1979. Principalmente na década de 1980 ocupou vários cargos ligados à crítica de arte na América Latina. Sendo que, em 1986, ganhou o “Prêmio a la crítica 1986: Crítico LatinoAmericano – Trayectoria”, concedido pelo XXVII Congresso AICA/AACA., Associação de Críticos de Arte, Buenos Aires.

Flavio Moura atribuiu a ela o papel de “figura chave na sistematização da memória sobre a arte contrutiva no Brasil” (MOURA, 2011:10). Aracy Amaral foi a primeira a retomar os escritos de Mário Pedrosa em livro e serviu de “ponte entre Pedrosa e a geração seguinte, e vem por seu filtro muito sobre o que se escreveu sobre arte no Brasil dos anos 1970 para cá” (MOURA, 2011:10).

2.11.5.6. Frederico Moraes

O crítico mineiro Frederico Moraes nasceu em Belo Horizonte, em 1936. Desde 1956 Moraes é crítico de arte. Em 1966 ele se mudou para o Rio de Janeiro, onde escreveu para coluna de artes plásticas do *Diário de Notícias* (1966-1973) e *O Globo* (1975 – 1987). Frederico colaborou com artigos e ensaios para jornais e revistas especializadas do Brasil, América Latina, Estados Unidos, Europa e Austrália. Entre 1962 e 2008, publicou 39 livros sobre arte brasileira e latino-americana no Brasil, Colômbia, México e Cuba, destacando-se, entre outros títulos: *Artes plásticas: a crise da hora atual* (1975), *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório* (1979), *Chorei em Bruges* (1983), *O Brasil na visão dos artistas – A natureza e as artes plásticas* (2001) e *Marilia Kranz* (2008). É coautor de outros 29 livros e autor de 35 catálogos-livros. Realizou a curadoria de 67 exposições e eventos de arte no Brasil e no exterior.

Moraes foi um dos principais críticos de arte da década de 1970, participando dos principais eventos de vanguarda do país, da Nova Objetividade ao Salão da Bússola, e chegou a organizar algumas das mais importantes ações coletivas da arte brasileira, como

“Arte no Aterro”, os “Domingos da Criação” e “Do Corpo à Terra”³⁶⁰. Sobre Frederico Morais, Aracy Amaral escreveu em 1973:

[...] surge mais próxima de uma das categorias enumeradas por Michel Ragon, ou seja, o de crítico militante (ao lado do crítico passivo, do crítico ‘voyeur’, do crítico juiz): escrever, organizar, sublinhar, agrupar, definir, eis algumas tarefas do crítico de arte militante e teórico. Catalisar movimentos esparsos, reunir artistas que trabalham no mesmo sentido e que, sem o crítico, não teriam tido nenhuma oportunidade de se encontrar” e mais adiante, inventando ‘caminhos novos com esses materiais que são os próprios artistas’.

No caso específico de Frederico Morais, ele passou não apenas a interpretar por escrito as manifestações que vê a sua volta, como a estimulá-las, a ele próprio realizar propostas.

[...] É possível, na atividade de Frederico Morais, distinguir o crítico de arte (em seu trabalho regular no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro) de suas funções didáticas como professor e coordenador de cursos no Museu de Arte Moderna do Rio, de suas iniciativas no sentido de estímulo às artes de vanguarda e mesmo na contestação e tentativa de reformulação do fazer artístico. Mas é desse entrosamento entretecido que se fixa sua personalidade (AMARAL, 1983:194-195)³⁶¹.

Aracy Amaral prosseguiu o seu texto sobre Frederico Morais com a reflexão dele próprio, sobre o papel do crítico de arte em um momento em que muitas obras são efêmeras, sujeitas as mudanças propostas pelo espectador. (AMARAL, 1983:195-196).

Posto que:

[...] ‘não há mais a obra. Não é possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico’. É interessante mostrar um pouco do desenvolvimento das reflexões do próprio Frederico, que coloca a arte-hoje como situação de revisão total, em que a proposição assume importância prioritária, acima do objeto artístico: O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima de uma emboscada tramada pelo espectador (AMARAL, 1983:195-196)³⁶².

2.11.5.7. Ronaldo Brito

Ronaldo Brito, estudou, sem concluir, jornalismo. Começou a escrever em 1972 para o jornal *Opinião* (1972-1977), um jornal de esquerda, que fazia parte da imprensa alternativa que, devido ao financiamento próprio e tiragem limitada, pode fazer críticas à ditadura brasileira em curso e manteve ativa a intelectualidade de esquerda, perseguida e oprimida pelos militares. Ronaldo Brito escrevia irregularmente para a Seção Cultural cuja “postura ideológica foi marcada por uma posição crítica ao dogma do nacional-popular, que de certa forma marcava a esquerda tradicional” (LIMA, 2005:12).

³⁶⁰ Disponível em: <https://artebrasileirautfpr.wordpress.com/2012/12/08/frederico-morais-crítico-e-criador/> (Visitado em: 08.05.2015)

³⁶¹ *Da crítica militante à criação* publicada originalmente em *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 2 de junho de 1973. Sobre esse caráter criativo da crítica de Frederico Morais, ver também: BAYÓN, 1974:57.

³⁶² *Da crítica militante à criação* publicada originalmente em *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 2 de junho de 1973.

Para contornar a censura, Ronaldo Brito procurou outros meios para veiculação de ideias, assim os textos de catálogos passaram a servir a esse fim, se tornando mais densos do que uma mera apresentação dos artistas, o que era comum na época.

Valorizando o texto crítico, transformava os catálogos de exposição de arte num produto de mentalidade experimental, resultante das pesquisas desenvolvidas pelo grupo a que estava ligado (LIMA, 2005:13).

Os textos críticos de Ronaldo Brito (1949-), segundo Sueli de Lima, organizadora da coletânea de seus textos intitulada *Experiência crítica*, “representam um testemunho para o debate da arte no Brasil” (LIMA, 2005:11).

Nele se encontra um pensamento que sempre buscou compreender a produção contemporânea brasileira, confrontando-a com a norte-americana e a europeia, sem aceitar qualquer vestígio de domesticação no confronto. O resultado é um discurso original capaz de dar consistência à reflexão desenvolvida no Brasil, o que torna seu autor um importante colaborador da sólida autonomia que viria a ser conquistada pela nossa produção artística contemporânea (LIMA, 2005:11).

Para Sueli de Lima, o sentido do discurso de Ronaldo Brito, dá-se pela troca da escrita com a obra de arte.

O sentido se realiza na escrita, na atitude diante da obra e no envolvimento do crítico. [...] Como num processo de troca, a obra e o discurso se alimentam numa relação íntima e minuciosamente trabalhada. A obra provoca o discurso e este, a obra dialeticamente. Para ele escrever sobre arte é participar de um processo constitutivo de elaboração de linguagem; é acompanhar a produção, não realizar uma eleição de trabalhos (LIMA, 2005:16-17).

A afirmação de Sueli de Lima acima, sobre o sentido do discurso de Ronaldo Brito, no entanto, pode ser problematizada em relação a sua crítica ao neoconcretismo, pois ela foi escrita a posteriori, quando as obras principais desse movimento haviam sido produzidas. Desse modo, a interação entre produção e crítica não resultou em um processo de troca, dado o intervalo de 15 anos entre exposição da obra e elaboração crítica. Ainda assim o trabalho de Brito sobre o neoconcretismo foi e continua sendo importante na retomada desse movimento e na forma como ele é visto hoje em dia. Ressalta-se que Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, porém, escreveram sobre as suas vivências pessoais e a troca cotidiana com os artistas concretos e neoconcretos e suas obras, em um diálogo, *in loco*, em que todos eram influenciados por todos, efetivando o processo dialético entre obra e crítica. Dessa forma, discurso e obra respondiam uns aos outros, sendo que, às vezes, como no caso dos *Bichos* de Lygia Clark, as obras tinham como resposta o discurso: *Teoria do não-objeto* de Gullar, que foi inspirado pela discussão que a obra de Lygia havia causado, em um jantar na casa da artista.

É fato que a experiência crítica de Brito, em sentido amplo, é notável pelo empenho consciente sobre seu papel social e como ressaltou Lima, “Hoje, diante do conjunto de seu

trabalho, somos forçados a reconhecer que ele escreve somente sobre o que gosta, [...]” (LIMA, 2005:16-17). E esse gosto pessoal, se reflete em suas análises e, às vezes, como o crítico mesmo reconheceu, dá a seu discurso um aspecto um pouco tendencioso, defendendo os movimentos que ele prioriza. Mas, como colaboração para a produção artística brasileira, o crítico:

Demonstra coerência ao insistir no valor da arte como uma prática cultural historicamente situada, enfrentando, desde os anos 70, a sensação de que, embora a arte contemporânea pareça inteligível, cabe ao crítico atuar no centro do embate. Consciente de que sua atividade é parte da engrenagem que formula o destino da produção artística, seu esforço sempre foi o de colaborar para um destino mais universalizado para a arte que se faz no Brasil (LIMA, 2005:17).

Apesar de ser necessária uma devida revisão de alguns pontos, sua obra continua sendo importante para a história da arte brasileira. A questão que ele e Moraes propuseram de colocar a arte como parte de um processo histórico, sociopolítico, econômico, é um grande legado para a análise crítica sobre produção artística, e esse esforço analítico é compartilhado no presente trabalho.

2.11.6. Sobre os jornais em que os principais críticos de arte brasileira tinham suas colunas

Em 8 de Janeiro de 1958, Jayme Maurício realizou a seguinte afirmação sobre a imprensa do Rio de Janeiro: “Somos a capital que no plano internacional apresenta o número mais elevado de comentários diários sobre artes e artistas” (MOURA, 2011:154). A respeito dessa constatação de Maurício, afirma Moura:

A tomar o fato por verdadeiro, ele é uma síntese entre a ansiedade por parecer cosmopolita e a forma provinciana com que esse desejo muitas vezes se deixava transparecer. É de surpreender uma cidade como o Rio de Janeiro ao longo dos anos 1950 tornar-se polo de discussões sobre arte moderna. Mas não de todo inverossímil (MOURA, 2011:154).

O fato é que durante esse período vários jornais publicaram artigos e matérias sobre arte brasileira, com destaque para a atuação de três veículos: *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, principalmente com o seu “Suplemento Dominical”, e *O Estado de São Paulo*.

2.11.6.1. O Correio da Manhã

O *Correio da Manhã* foi um periódico brasileiro, publicado no Rio de Janeiro, de 1901 a 1974. Fundado por Edmundo e Paulo Bittencourt, esse jornal vangloriava-se por dar ênfase à informação em detrimento da opinião. O *Correio da Manhã* sempre se

posicionava a favor de medidas modernizadoras e contra as oligarquias³⁶³ e caracterizou-se por fazer oposição a quase todos os presidentes brasileiros no período, razão pela qual foi perseguido e fechado em diversas ocasiões, e os seus proprietários e dirigentes, presos³⁶⁴.

Durante muitos anos Mário Pedrosa publicou uma coluna semanal nesse jornal, que se tornou “naqueles anos um laboratório do pensamento construtivo e uma tribuna para a promoção do movimento no Brasil – é difícil encontrar um artista dedicado à arte construtiva que não tenha tido o trabalho examinado naquele espaço” (MOURA, 2011: 42).

2.11.6.2. O Jornal do Brasil

O *Jornal do Brasil (JB)* é um dos jornais mais antigos do Brasil, tendo sido lançado em 1891. O JB passou por diferentes fases e donos. E em julho de 2010 tornou-se o primeiro jornal 100% digital do país. No entanto, a fase que de interesse desta pesquisa é de 1956 a 1960, quando o jornal passou por uma revolucionária reforma gráfica³⁶⁵, marcando um momento histórico para a imprensa e o design brasileiro. Na década de 1950 o *Jornal do Brasil* passou por uma fase difícil, publicando apenas matérias de agências de notícias oficiais ou anúncios de produtos e empregos. Entretanto, a reforma gráfica do JB se iniciou em 1956. Nesse momento, seu chefe de redação era o poeta maranhense Odylo Costa Filho³⁶⁶ e o “Suplemento Dominical” do jornal foi formado, em um projeto inovador, por uma equipe “composta de jornalistas jovens, egressos do *Diário Carioca*” entre os quais se destacavam Janio de Freitas, Amilcar de Castro e Ferreira Gullar (MORAES FERREIRA apud BASTOS, 2008:21)³⁶⁷.

2.11.6.3. “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil

O “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil (SDJB)*³⁶⁸ foi lançado em 3 de junho de 1956. O poeta Reynaldo Jardim³⁶⁹ foi o responsável por sua criação, embora alguns autores a atribuam ao artista neoconcreto Amilcar de Castro.

³⁶³ Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/correio-da-manh%C3%A3> (Visitado em: 07.05.2013).

³⁶⁴ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Correio_da_Manh%C3%A3_%28Brasil%29 (Visitado em: 13.09.12).

³⁶⁵ Nessa época vários jornais modificaram seus recursos gráficos para aumentar a legibilidade. Entre eles estão o francês *Le Fígaro*; o norte-americano *The New York Times*; os cariocas *Diário Carioca* e *O Globo*; além dos paulistanos *O Estado de São Paulo* e *Folha da Manhã/ de São Paulo* (BASTOS, 2008:58-67).

³⁶⁶ Odylo Costa Filho (1914-1979) foi eleito em 1969 para a cadeira número 15 da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=453&sid=187> (Visitado em: 07.05.2013).

³⁶⁷ Em depoimento a Bastos, Gullar afirma ter sido ele que sugeriu a contratação de Janio de Freitas.

³⁶⁸ Sobre o SDJB ler também: ABREU, 2008:216-217; BASTOS, 2008; entrevista com Reynaldo Jardim, disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/dia-de-domingo-entrevista-inedita-com-reynaldo-jardim/>

Reynaldo Jardim dirigia aos domingos um programa que ele havia criado, na rádio *Jornal do Brasil* que fazia críticas e comentários sobre artes, literatura, cinema, teatro etc.; esse programa se chamava “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*. A Condessa Pereira Carneiro, proprietária do *JB* na época, era ouvinte do programa e convidou Jardim para redigir uma coluna chamada “Literatura Contemporânea”, que transformou o “Suplemento Dominical” do rádio em forma impressa. Em seu início, o “Suplemento” tinha como alvo o público feminino, com poesias ao lado de receitas culinárias, por isso era conhecido pejorativamente como “jornal das cozinheiras”.

Jardim convidou os poetas Mário Faustino, Ferreira Gullar, Haroldo e Augusto de Campos, entre outros, para colaborar no jornal. De modo que o *SDJB* se tornou o principal veículo de divulgação dos artistas e poetas concretos e neoconcretos, e veículo de um novo movimento de vanguarda, a princípio movida pelos irmãos Campos, como depõe Gullar:

O Suplemento Dominical se torna porta voz dos concretistas de São Paulo, do Augusto, do Haroldo, através do Oliveira Bastos, eles fazem uma proposta, entram em contato comigo, conversamos sobre fazer uma nova poesia, criar um movimento poético diferente. E eu, no começo, não entrei nisso. Fiquei conversando com eles, discutindo, mas nunca tive a ideia de criar um movimento de vanguarda, isso não me passava pela cabeça, mas eles queriam (BASTOS, 2008:110)³⁷⁰.

Os textos fundamentais do concretismo e neoconcretismo foram publicados nessas edições do “Suplemento Dominical”, como, por exemplo, o da Exposição Nacional de Arte Concreta, de 1956; o “Manifesto” dos poetas concretos em 1957; e em 1958 o “Plano Piloto para a Poesia Concreta”. Foi também no *SDJB* que Ferreira Gullar publicou os seus textos fundamentais sobre o neoconcretismo.

Desse modo, o *SDJB*, não participou do debate entre concretos e neoconcretos, pois com a ruptura passou a publicar apenas textos ligados ao neoconcretismo.

Com o aumento de visibilidade o *SDJB* se deslocou do *JB* e se tornou uma parte independente, tendo o apoio da Condessa para quem, nas palavras de Gullar o “Suplemento lhe dava prestígio na área intelectual” (BASTOS, 2008:24)³⁷¹. A partir de 1956 o *SDJB* ganhou a sua face de veículo das vanguardas não só na literatura, mas também nas artes plásticas e no design. Em julho de 1960, no entanto, o *SDJB* deixou de circular.

(Visitado em: 07.05.2013) e <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/JB> (Visitado em: 07.05.2013)

³⁶⁹ Reynaldo Jardim era poeta concreto, depois adere ao neoconcretismo, entre outras obras, assinando com Lygia Pape o *Balé Neoconcreto*, em 1958.

³⁷⁰ Ferreira Gullar em entrevista a Daniel Bastos. (BASTOS, 2008:110)

³⁷¹ Gullar em entrevista a Daniel Trench Bastos. (BASTOS, 2008:110)

Outro diferencial do *SDJB* foi que sua publicação se caracterizou por seu experimentalismo formal e trouxe desde o seu início textos sobre artes gráficas. Outra questão importante foi a da tipografia: as colunas de textos já eram separadas por espaços brancos, coisa que mesmo no *JB* não havia, pois o espaço em branco era considerado “desperdício de papel” (BASTOS, 2008:73)³⁷², que era muito caro naquela época. Essa relação das letras com os espaços vazios – vazio/espaço – é uma construção formal característica da poesia e da arte concreta e neoconcreta:

Era curioso porque usava muito o branco do papel. Tal como a poesia concreta [...] O espaço em branco não era simplesmente passivo suporte. Ele passou a ser ativo. Ele passou a dialogar com a própria figura ou texto no qual estava metido (FERREIRA JUNIOR, 2003:67)³⁷³.

Esse uso do branco para definir o espaço e as entrecolunas, separando horizontalmente o texto já havia sido usado no “Suplemento” em 19 de agosto de 1956, sete meses antes da entrada de Amilcar de Castro (BASTOS, 2008:81). Talvez outro motivo da atribuição da nova paginação a Amilcar de Castro tenha sido o fato de Jardim ter publicado uma nota na capa do dia 30 de junho de 1957, onde anunciou:

De uma reunião com Amilcar de Castro e Ferreira Gullar, nasceu o novo espírito que vem animando a paginação do Suplemento Dominical desde a semana passada. Resolvemos abolir os fios, valorizar os brancos das páginas e uniformizar, na medida do possível, a tipologia. Nossa única intenção é melhorar cada vez mais (BASTOS, 2008:83)³⁷⁴.

Dentre as diversas “mitificações” do movimento neoconcreto e de seus participantes, uma delas diz respeito à polêmica sobre quem criou o *SDJB*. Daniel Trench Bastos em sua tese sobre a reforma gráfica do *Jornal do Brasil* e a construção do *SDJB*, se baseou em entrevistas com pessoas que participaram desse processo, tais como Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar e Janio de Freitas³⁷⁵, das quais sintetizou a seguinte afirmação: “Ao delimitarem a autoria da reforma do *JB* e da criação do *SDJB* à figura de Amilcar de Castro, propagam um mito, que em tempo, deve ser revisto” (BASTOS, 2008:14).

Nessa pesquisa de coleta de depoimentos para a tese de Bastos, Janio de Freitas, afirmou em uma comunicação por e-mail:

Já, que v. tratará de questões gráficas, apenas sugiro que procure evitar a injustiça, tantas vezes cometida, de não atribuir a Reynaldo Jardim a criação gráfica do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* [...] (BASTOS, 2008:20).

³⁷² O outro dono e também diretor do *Jornal do Brasil*, Nascimento Brito, o genro da Condessa, ameaça devido a isso muitas vezes acabar com a publicação do *SDJB*.

³⁷³ Décio Pignatari, em entrevista, 11.12.1998. (FERREIRA JUNIOR, 2003:67)

³⁷⁴ JARDIM in Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 30/7/1957:1

³⁷⁵ Sobre Janio de Freitas, ver: Disponível em:http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/janio_de_freitas (Visitado em: 07.05.2013).

Essa confusão vem talvez da autoria da diagramação das páginas do Manifesto Neoconcreto, ela é creditada a Amilcar de Castro, e a partir disso, muitas vezes o nome de Jardim é esquecido ao se tratar de toda a nova rediagramação que houve no SDJB.

Ferreira Gullar credita a Amilcar de Castro o desenho das páginas (BASTOS 2008:112)³⁷⁶. Diz ainda que essas páginas são o pontapé inicial de toda a radicalidade visual que se imprimirá no *SDJB*. Ronaldo Brito, em *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura*, dá crédito apenas a Reynaldo Jardim (BRITO 1999:8). Já Yanet Aguilera se esquivava da questão e nomeia Amilcar de Castro, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim como autores de tal desenho (BASTOS, 2008:25)³⁷⁷.

Ronaldo Brito, ao tratar da reforma do *SDJB* e do *JB* afirmou que, embora se tratando:

de um produto produzido em massa, a vontade dos concretos de intervir na produção industrial, para assim fundar uma sociedade na qual a relação entre arte e vida se daria de forma plena, não parece aqui ter eco (BRITO apud BASTOS 2008:100)

Comparados aos agentes da arte concreta, investidos muitas vezes de funções práticas enquanto publicitários e designers, os artistas neoconcretos eram quase amadores – por mais que projetassem transformações sociais a partir da arte, permaneciam necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma. A inserção neoconcreta seava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a arte concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social (BRITO, 1999: 60-61).

E Daniel Bastos completou, dizendo que, ao contrário de Alexandre Wollner, que havia estudado em Ulm, “Não é possível dizer, por exemplo, que na atuação de Amilcar de Castro no *JB* esse grau de engajamento. Ao contrário, longe de idealismos, Amilcar estava ali com o pragmático objetivo “de ganhar a vida”. Castro não tinha como o paulista pretensão de estar fundando o desenho de comunicação visual brasileiro.

[...] Nenhum dos protagonistas da reforma passou por um estudo formal em design. Tinham todos um conhecimento prático, adquirido nas redações por que passaram (BASTOS, 2008: 100).

2.11.6.4. O Estado de São Paulo

O jornal *O Estado de São Paulo* também possuía um “Suplemento Literário” lançado em 6 de outubro de 1956, sob a responsabilidade de Antonio Candido e com a aprovação de seu conceito pela direção do jornal. Em sua base, esse Suplemento literário tem fortes vínculos com a Universidade de São Paulo, na qual Candido era professor.

O Suplemento, que aparecerá aos sábados, pretende conciliar as exigências de informações jornalísticas e as de bom nível cultural, visando ser, como ideal,

³⁷⁶ Ferreira Gullar em entrevista com Daniel Bastos. (BASTOS, 2008:110)

³⁷⁷ FERREIRA JUNIOR 2003:15 também atribui a Amilcar de Castro a condução das reformas do *SDJB*, na p. 66 cita Washington Dias Lessa *Dois estudos de comunicação visual* Rio de Janeiro:UFRJ, 1995, p. 17, que vê em Amilcar de Castro a “figura chave nesse quadro”. Alberto Dines, *O papel do Jornal São Paulo: Summus*, 1986, p.102, afirma que: “Amilcar de Castro, escultor e artista gráfico, trouxe para a imprensa brasileira o jogo de espaços e volumes (...)”

uma pequena revista de cultura. Na sua estrutura prevê-se uma porcentagem de matéria leve, curta e informativa, que permite incluir em compensação matérias de mais peso. Assim serão atendidos os interesses tanto do leitor comum quanto do leitor culto, devendo-se evitar que o Suplemento se dirija exclusivamente a um ou outro. É independente, como organização e matéria, do jornal cotidiano, pautando-se por normas próprias salvaguardados, naturalmente os princípios gerais da Empresa. [...] (CANDIDO, 1956 apud BASTOS, 2008:74).

Sobre a contribuição de São Paulo através do “Suplemento Literário”, depôs Antonio Candido: “São Paulo pode contribuir com um suplemento que seja um pouco revista, que receba aquele tom universitário que até o momento era a grande contribuição de São Paulo” (BASTOS, 2008:76).

2.12. Projeto construtivo brasileiro na arte, 1977, Aracy Amaral e Ronaldo Brito: Neoconcretismo a construção de um mito

Encerrado o ciclo histórico do Concretismo na virada da década de 1950 para a 1960, nem por isso suas realizações deixaram de repercutir no campo cultural. A prática concretista – racional e fundada em conhecimentos objetivos – abriu novas possibilidades à gráfica, à publicidade, ao design e até mesmo ao paisagismo e à dança. Nada a estranhar, já que o projeto construtivo desde seus primórdios tem como meta a construção de uma nova estética abrangente e coletiva (MILLIET, 2011).

2.12.1. Antecedentes

Aracy Amaral já havia escrito em 1973 sobre Hélio Oiticica, no texto “Hélio Oiticica, Colóquio-Artes”, e com uma opinião extremamente favorável, considerava-o “o artista de vanguarda mais respeitado no Brasil – paralelamente a Lígia Clark, junto a quem se desenvolveu artisticamente – o mais falado, sobre quem mais expectativa existe (no Rio sobretudo) [...]” (AMARAL, 1983: 188):

Hélio Oiticica? É o conjunto de uma obra, um homem, um artista uma forma de viver. Tudo conjuntamente. Estar com Oiticica é aprender um viver especificamente dele, com todos os desdobramentos emergentes de sua personalidade, com toda a riqueza de suas vivências passadas e presentes. É estar alerta-aberto, em disponibilidade de alto teor de criatividade permanente. [...] (AMARAL, 1983: 188).

Aracy Amaral, em texto de rodapé, exalta também a instalação *Tropicália*, 1967, de Hélio Oiticica, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ressaltando que, a partir desse momento, emanou da obra de Hélio a “influência no sentido ambiental-sensorial sobre toda uma geração de jovens artistas do Rio”, não apenas nas artes plásticas, mas também nas outras artes. E ainda:

[...] a união da experiência da Mangueira, como todas as criações dela oriundas (‘capas’, ‘parangolés’ etc.) [...] Não apenas no campo das artes visuais, a personalidade de Oiticica tocava também no campo da música popular a Caetano Veloso. Porém o artista considera válida, para ‘tropicália’, a definição de Haroldo de Campos, para quem ‘Tropicália é = a um museu crítico de coisas

tropicais'. E neste ponto de distinções Oiticica acrescentaria sorrindo: É preciso distinguir 'Tropicália', também de 'Tropicana' (Cadeia de motéis sofisticados da West Coast dos Estados Unidos) ' (AMARAL, 1983: 193).

Em 1976, por ocasião do Simpósio sobre Arte e Literatura Hispânica na Universidade do Texas em Austin, Aracy Amaral descreve sobre a situação da arte latino-americana, ressaltando que, mais do que “estar na moda a América Latina para a Europa, ou para os estudiosos norte-americanos, o importante é que a própria América Latina começa a se considerar com seriedade em todas as suas manifestações artísticas” (AMARAL, 1976)³⁷⁸

Damián Bayon escreveu que a América Latina está na moda. Na moda por seus problemas econômicos, políticos, por sua música popular, por sua literatura. Não pelas suas artes plásticas, que seriam uma espécie de *prima pobre* de todos esses fatores. Mas inevitavelmente chegaria o momento em que, no contexto desse interesse pelo que se passa no continente, também se abordariam as artes visuais (AMARAL, 1983: 223).

A necessidade de se pensar sobre uma arte “latino-americana”, tema muito discutido na época, implicou também que os países refletissem qual seria a “arte nacional” a ser produzida e suas especificidades que comporia esse grande conjunto. No Brasil, existia uma vontade política de que essa “arte nacional” mostrasse um país moderno, mas ancorado nas suas tradições e na diversidade de sua população e costumes. A XIII Bienal de São Paulo se preocupou com ambas as questões e como relatou Francisco Matarazzo Sobrinho na apresentação do catálogo da mostra:

A participação *hors concours* de renomados artistas latino-americanos vem evidenciar os aspectos que configuram a existência de uma unidade cultural e artística, não explicável unicamente como decorrência do parentesco de língua e colonização.

Distribuem-se pelos restantes setores as exposições de joias, as pinacotecas do MOBREAL, arte do Alto Xingu, arte experimental, fotografia, teatro e cinema. Esta última apresenta a retrospectiva da produção brasileira num período que, além de ser marcado por outras características relevantes, corresponde a gestação do *cinema novo*³⁷⁹ (MATARAZZO 1975)

Nessa Bienal foi criada uma sala especial, fora da premiação geral, que mostrava obras “dos mais consagrados nomes do cenário artístico brasileiro”³⁸⁰ com a proposta de se iniciar o acervo do Museu do Artista Brasileiro, na nova capital federal, Brasília. A mostra na Sala Brasília apresentava obras de artistas brasileiros de várias gerações e estilos, figurativos e abstratos. Na ocasião dessa Bienal, o crítico Olney Kruse, em sua apresentação sobre a produção artística brasileira, questionou sobre a validade da reflexão

³⁷⁸ Do simpósio de Austin Vida das Artes, Rio de Janeiro, janeiro-fevereiro, 1976.

³⁷⁹ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/publicacoes/paginas/XIII-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%3%A1logo---1975.aspx> . (Visitado em: 23.09.2015).

³⁸⁰ Catálogo disponível em <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/XIII-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Sala-Brasilia---1976.aspx> (Visitado em: 23.09.2015).

acerca da arte nacional em um texto retrospectivo sobre a história da Bienal de São Paulo e escrito como se fosse um diálogo com seu irmão, citando o nome de vários artistas e personalidades brasileiras:

- Quem chegou primeiro: Hartung ou Maria Bonomi? A revista *Veja* ou o *Time*? Emerson Fittipaldi ou o *Sputnik*? Tereza D'Amico ou Robert Rauschenberg? Walter Lewy ou Magritte? Cartier-Bresson ou Stefania Brill? Albers ou Arcângelo Ianelli e Paulo Roberto Leal? Antes foi o fascínio. Hoje, a realidade. Sem humildade ninguém descobre nada. Nem mesmo a identidade nacional da arte. E hoje, vale a pena que cada país tenha a sua marca registrada na sua arte? Vale.

[...] É preciso esquecer o fascínio. O delírio também. É preciso ter a coragem da humildade e ver o que somos. É preciso que a nossa arte reflita a nossa verdade cultural. É preciso assumir o que somos. A Arte Brasileira só será respeitada e admirada lá fora e por nós mesmos quando ela for uma extensão natural do que somos. Caso contrário, ainda vão continuar sorrindo de nossos trabalhos, do nosso número sempre maior de artistas expondo o arremedo (subproduto) da arte do mundo. Mas hoje, vale a pena ter preocupações com uma arte nacional? Com uma *Arte Brasileira*? Vale.³⁸¹ (KRUSE 1975)

A reportagem “A XIII Bienal está reaberta. E expõe um grande debate: O que é arte nacional?”³⁸², publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em 19 de fevereiro de 1976, criticou a apresentação da produção nacional escrita por Olney Krüse, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e do Conselho de Arte da Bienal, em que ele “colocava em dúvida a realidade da arte brasileira ligada ou muito influenciada pela arte feita no resto do mundo”. Para Krüse, como para muitos, a arte brasileira era “apenas o trabalho que se produzisse, sem ufanismo, a partir do nosso folclore ou realidade cultural [...]”. A matéria do jornal também destacou que, em uma dissidência contra a posição da organização, “117 dos artistas mais considerados do Brasil assinaram então um manifesto contra a Bienal”, que havia publicado no catálogo esse texto de Krüse e cuja representação brasileira, fora da Sala Brasília, era composta por artistas como o grupo Etsedron³⁸³ da Bahia, considerados por muitos, como os artistas que assinaram o abaixo

³⁸¹ Krüse, Olney. Brasil, catálogo XIII Bienal Internacional de São Paulo, p. 56.

³⁸² Reportagem disponível no arquivo do pintor Fiamingui no MAM-SP, pasta: Bienal.

³⁸³ “Etsedron” trata-se de um anagrama da palavra “Nordeste”, escrita ao contrário. Vanguarda nos anos 1960 e 1970 do século XX, o Etsedron foi um coletivo de artistas visuais que apresentou ao mundo uma visão particular e radical da realidade nordestina. Em tempos de contracultura, Cinema Novo e Tropicalismo, criticando de maneira veemente a Arte Pop, o grupo participou de três edições da Bienal Internacional de São Paulo, em 1973, 1975 e 1977. Tendo sido também tematizado durante a XXXIII Bienal em 2014. Fortemente marcado por vivências comunitárias, que dialogavam com os procedimentos da etnografia, o coletivo possuía uma formação multidisciplinar, trabalhando com cinema, literatura, dança, artes visuais, teatro e música. Em suas ambientações, o grupo apresentava um Nordeste sofrido, seco, inscrito na natureza e em determinada geografia/topografia. Eram personagens/espantalhos geralmente construídos com fibras vegetais, tendo ao fundo ambientes compostos, por exemplo, por casas de taipa ou paisagens que remetiam a um contexto de natureza hostil. Curiosamente, o coletivo nunca teve sua obra exposta na Bahia. O cenário cultural local, de certa maneira conservador, não soube lidar com o experimentalismo do grupo Etsedron, que se dissolveu em 1978-79 incinerando as peças remanescentes de seus trabalhos numa performance-ritual

assinado, como “folclorista” na sua apresentação da realidade social brasileira. A Fundação Bienal respondeu que, apesar de não concordar com o teor do texto, não se sentia no direito de censurar uma matéria assinada por um especialista no assunto.

Como resposta a essa polêmica, em 1977, Aracy Amaral, numa palestra proferida no MAC de Campinas, afirmou que a arte brasileira deveria “permanecer fiél a uma realidade como a nossa, de país em desenvolvimento, terceiro mundista, de profundas contradições socioeconômicas e de grandes desníveis educacionais [...]” (AMARAL, 1983:262). Aracy Amaral destacou também o papel da educação pela arte, efetivada pelos museus e instituições como formadores do público brasileiro. Essa concepção rege a curadoria da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*.

Considero de maior importância para um país sem memória cultural (pois a história como a arte deste povo ainda não foram totalmente registrados, estudados e revelados para a conscientização da população em seus valores expressivos) que as entidades museológicas se dirijam em caráter prioritário ao público que elas devem conquistar, assistir, orientar e informar (AMARAL, 1983:262).

2.12.2. Exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte

Em 1977 foram realizadas a VI Documenta de Kassel na Alemanha e a X Bienal de Paris. Nesse mesmo ano, a exposição *Projeto Construtivo Brasileiro* foi apresentada de 14 de junho a 3 de julho na Pinacoteca de São Paulo, na qual a organizadora Aracy Amaral era diretora e, em julho de 1977, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A organização dessa exposição foi realizada em conjunto por ambas as instituições³⁸⁴.

Na apresentação do catálogo, escrita por Aracy Amaral em fevereiro de 1977, a crítica explica que a origem dessa exposição foi o ensaio escrito pelo crítico Ronaldo Brito sobre o neoconcretismo, o que evidencia o enfoque adotado por Amaral, privilegiando esse movimento assim como Brito: “Desde o início, contudo, a antologia/catálogo desta exposição objetivou ter um caráter revisivo na medida de suas possibilidades e não apenas apresentar ‘à plat’ todos os participantes usualmente catalogados como pertencentes a esses movimentos” (AMARAL, 1977:9).

O foco inicial da exposição foi todo o movimento surgido com o concretismo a partir de 1950, mas devido às dificuldades inerentes “a toda a exposição retrospectiva” a

intitulada “A Morte do Mito”. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/644> (Visitado em: 09.01.2017).

³⁸⁴ A data exata da exposição do Rio de Janeiro não consta nem na Enciclopédia de Artes do Itaú Cultural, nem do livro que acompanhou o fac-símile do catálogo da mostra lançado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2015. Segundo Aracy Amaral (2015:11), a mostra no Rio não teve catálogo, só um folheto com as listas de obras e poucas informações, sonhando a importante participação da Pinacoteca do Estado de São Paulo na organização da exposição.

pesquisa ficou delimitada aos grupos concreto e neoconcreto, com o propósito de tornar “mais clara a distinção entre a contribuição dos concretos e a dos neoconcretos” para a arte brasileira (AMARAL, 1977:9-10).

Evidentemente, os ‘Textos de época’ refletem obrigatoriamente a turbulência do momento, no aspecto polêmico de alguns destes artigos, alguns fundamentais para a compreensão do espírito da década [...] Ao mesmo tempo, possibilitam o confronto de posições aos quais desejamos que os leitores possam acompanhar. Os artistas de São Paulo e Rio que participaram dos movimentos concretista e neoconcretista são relacionados em três núcleos diferenciados, quais sejam: os pioneiros do abstracionismo-geométrico entre nós (os primeiros), a ideologia desenvolvimentista e o modelo cultural concretista (arte e produção); e o rompimento do espaço representativo pelos neoconcretos (o novo espaço) (AMARAL, 1977:11).

Os textos do catálogo da exposição tinham também o objetivo de mostrar a tendência da época, marcada pela emergência de abstratos em São Paulo e no Rio de Janeiro, mesmo que alguns artistas fossem “abstratos de um momento ou a partir de então” (AMARAL, 1977:10):

Foi nossa intenção o debate e estudo do projeto construtivo na arte, e particularmente, as condições de sua inserção nas circunstâncias históricas brasileiras dos meados da década de 50 e inícios de 60. Sem pretender restringir o pensamento ‘construtivo’ ao domínio estrito da arte, coube-nos examiná-lo neste setor (AMARAL, 1977:9).

Com a intenção declarada de posicionar-se em relação à contribuição do construtivismo brasileiro no contexto mundial, esse catálogo/antologia favoreceu, em seu recorte, a arte neoconcreta ao “reunir os textos mais significativos que constituíram a ideia construtiva em arte em nosso tempo, incluindo, ao lado daqueles de procedência estrangeira, a globalizante e cristal na exposição de Ferreira Gullar sobre o assunto” (AMARAL, 1977:10-11).

Devido ao “caráter tanto didático quanto informativo” (AMARAL, 1977:10), o catálogo da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro* é constituído por textos dos expoentes do concretismo e do neoconcretismo, uma sinopse de acontecimentos artísticos e históricos que ocorreram entre 1915 e 1963 no Brasil e no exterior, sendo uma seção diretamente dedicada à América Latina. Parte da documentação histórica reuniu artigos e manifestos de movimentos artísticos que tinham relação com o concretismo e neoconcretismo, e outra parte textos da época em que houve a exposição. Além desses textos, constam ensaios sobre outras áreas como a poesia concreta, a música e o balé, embora elas não tenham sido objeto de estudo foram mencionados pela curadoria: “Não pudemos deixar de incluir textos fundamentais de Décio Pignatari, Haroldo e

Augusto de Campos sobre a poesia concreta, estreitamente vinculados à época [...]”(AMARAL, 1977:11).

A parte histórica tinha como objetivo “evitar as frequentes confusões resultantes da identificação pura e simples entre arte construtiva e arte concreta, ou mesmo para evitar a diferenciação sumária entre dois movimentos” (AMARAL, 1977:9). Aracy menciona o catálogo da exposição de Max Bill, “Konkrete Kunst 50 Jahre Entwicklung”, tendo em comum com este, os seguintes manifestos: Kasimir Malevitch: *Suprematismo* (1913); N. Gabo e N. Pevsner: *Manifesto Realista* (1920); Piet Mondrian: “*De Stijl*” (1918); Theo Van Doesburg: *Arte Concreta* (1930); Naum Gabo: *Construtivismo* (1937).

Aracy Amaral ressaltou também a importância do papel da arquitetura e o desejo de “arte total” – integração arquitetura-pintura-mobiliário e paisagismo, que já havia no Brasil desde os anos 1920, com a atuação de Warchavchik e outros arquitetos ou artistas modernistas. Como embasamento de sua argumentação, Amaral citou a afirmação de Mário Pedrosa que assinalou “que entre nós [brasileiros] a arquitetura precedeu a pintura na absorção da informação construtiva” (AMARAL, 1977:10).

Ademais, registrou a importância do relacionamento com os grupos concretistas argentinos para a arte de tendência construtista no Brasil, assim como destacou “a importância do papel desempenhado pela *crítica* da época, pois como agente, imprimiu direções ao movimento artístico, particularmente Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro e outros que estão presentes nos textos de época” (AMARAL, 1977:11).

Esse catálogo vem sendo considerado nas últimas décadas como um dos grandes documentos do concretismo e neoconcretismo brasileiro. Conforme argumentado a partir da análise da apresentação do catálogo da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, a organizadora Aracy Amaral teve um claro objetivo programático de:

- Destacar as diferenças entre os concretos e neoconcretos, mostrando o movimento paulista “impregnado da tecnologia industrialista”, contrapondo-o “a liberação sensorial” carioca (AMARAL, 1977:9).
- Mostrar a arte e a produção concretista como um modelo cultural ligado à ideologia desenvolvimentista
- Privilegiar o neoconcretismo carioca que “especula o espaço de maneira inédita entre nós” (AMARAL, 1977:9).
- Frisar a importância do papel da crítica brasileira como agente direcionador da produção desse movimento.

- Mostrar as relações entre o concretismo e neoconcretismo e as outras formas de abstração geométrica surgidas no país na mesma época.
- Situar o Brasil no panorama da arte construtiva mundial, com destaque para o contexto latino-americano.

2.12.2.1. Recepção da exposição

Apesar da intenção didática e de revisão que a exposição *Projeto Construtivo Brasileiro* continha em sua concepção, ela não teve o alcance que a curadora pretendia. Em novembro de 1977, em uma retrospectiva do alcance de público da exposição, numa palestra sobre exposições de êxito, Aracy Amaral afirmou:

Embora alvo de pesquisa, e tendo desejado que a exposição ‘Projeto Construtivo Brasileiro na arte’ estivesse suficientemente munida de introduções didáticas para um público curioso, pela própria tendência da exposição, a Pinacoteca do Estado não conseguiu nenhum aumento de sua visitação no mês em que essa mostra esteve aberta³⁸⁵ (AMARAL, 1983:264).

O fato é que essa exposição foi recebida de forma contraditória, agradando a uns e desagradando a outros como vemos pelo modo como o poeta concreto Décio Pignatari (2006:89-92) a crítica duramente no texto “A vingança de Aracy Pape”:

É claro que vocês não vão querer que eu fale, hoje, da arte concreta, sem levar em conta o revisionismo que ora se processa, sob as formas de uma exposição e de um catálogo, com a denominação tamanho-único e oportunista de *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (PIGNATARI, 2006:89).

Em 1992, já passado o calor da refrega, Haroldo de Campos, outra parte do “triuvirato da poesia concreta”, discorda de Pignatari no texto em que realiza uma retrospectiva do movimento concreto e neoconcreto, “Construtivismo no Brasil – Concretismo e Neoconcretismo” (CAMPOS, 2006:115-126), ele elogia a exposição organizada por Amaral³⁸⁶:

Hoje, passados 40 anos da *Exposição Nacional de Arte Concreta* (quando eu próprio, já há mais de duas décadas, não faço ‘poesia concreta’ no senso estrito do conceito [...]), parece-me que ambas as orientações artísticas daquele período fecundo e polêmico, com as naturais diferenças de temperamento e realização, podem ser vistas como variantes – até complementares – de um ‘Projeto Construtivo Brasileiro’, título, aliás, da grande exposição retrospectiva apresentada, em 1977, no MAM do Rio e na Pinacoteca do Estado de São Paulo sob a curadoria da crítica e historiadora de arte Aracy Amaral (CAMPOS, 2006:117).

Pignatari fez uma crítica pessoal à Aracy Amaral e Frederico Morais, a quem acusou de classificar movimentos artísticos sem o terem vivenciado, tendo dado assim

³⁸⁵ Amaral “*Função do Museu*, comunicação ao simpósio no MAC Campinas, novembro de 1977.

³⁸⁶ Texto reproduzido com “retoques e acréscimos” a partir do texto *Die Konkreten und die Neo-Konkreten*, no volume *Brasilien/Entdeckung und Selbstentdeckung*, catálogo da exposição levada a efeito no Kunsthaus Zürich, em 22 de maio a 16 de agosto de 1992, Benteli Verlag, Bern, 1992.

“suporte teórico a vários pingentes e penetras” (PIGNATARI, 2006:89). Pignatari também reclamou que o catálogo da exposição virou “uma antologia de textos crítico-teóricos de Ferreira Gullar” (PIGNATARI, 2006:89). O trabalho de curadoria de Amaral, em sua opinião, não valorou os textos dos poetas concretos e de Waldemar Cordeiro, abordando de modo parcial o concretismo, apesar de Aracy Amaral declarar na apresentação “que se trata de uma globalizante e cristalina exposição sobre o assunto” (PIGNATARI, 2006:90). Outro fato que incomodou Pignatari foi o manifesto de Ferreira Gullar estar na parte de “documentos” e já começar o catálogo, com uma epígrafe tirada de um texto do Gullar e de publicar a resposta de Gullar a um texto de Cordeiro que ela não publicou. Pignatari não criticou os artistas neoconcretos, mas sim a parcialidade da constituição do catálogo, sendo que os textos sobre esse movimento são extensivamente de Ferreira Gullar, catorze de um total de quarenta e quatro textos. Dos escritos de Mário Pedrosa, a título de exemplo em sua argumentação, crítico em torno do qual o grupo neoconcreto se reunia, publicou-se apenas dois textos.

Pignatari ressaltou o caráter de “reação”, devido as brigas pessoais e a rivalidade histórica entre São Paulo e Rio de Janeiro, que Gullar vai imprimir ao neoconcretismo:

Em face da realidade brasileira, a reação dos cariocas foi uma reação reflexa – o que não lhe diminui a significação. Senão vejamos: ao Concretismo dos paulistas, os do Rio replicaram com o Neoconcretismo. À teoria do Objeto de Cordeiro, os cariocas responderam com a teoria do *Não-Objeto*. Como se vê, os conteúdos verbalistas invadiram a arte – e isso era justamente o que os concretos combatiam [...] A bipolaridade tornou-se então inevitável [...] Claro que nem os concretos eram puramente ‘racionais’, nem os neoconcretos puramente ‘intuitivos’ (PIGNATARI, 2006:90- 91).

Pignatari terminou sua crítica comparando Gullar a uma “aranha” por “manter todos as mãos e pés em todas as oportuniíssimas canoas” (PIGNATARI 2006:91)³⁸⁷. Gullar (2006:93) respondeu a acusação de Décio Pignatari com o texto “A razão de uma zanga” (2006), no qual defendeu a imparcialidade de Aracy Amaral, afirmando “que ele [Gullar] era o único do grupo metido a teórico” (GULLAR, 2006:93) e, por essa razão, os textos sobre o neoconcretismo são de sua autoria. Em sua argumentação, Gullar também realizou a seguinte afirmação: “Ora, Aracy Amaral, cuja obra crítica e historiográfica lhe garante o direito de opinar sobre a arte brasileira, inseriu no catálogo os textos que lhe pareceram mais significativos” (GULLAR, 2006:93).

Gullar atribuiu a “zanga” de Pignatari a uma redução da importância dos poetas concretos dentro do catálogo do *Projeto Construtivo Brasileiro*, afirmando que essa

³⁸⁷ Em conversa com a autora durante a Berlinale de 2013, Cesar Oiticica Filho também mencionou o fato de Gullar ser considerado por muitos como oportunista.

exposição “reduz a importância que os poetas concretos atribuíram e alardearam, por todos os meios e por anos a fio a eles próprios” e que “uma visão panorâmica da arte construtiva no Brasil, permite uma reavaliação do papel desempenhado pelo grupo de poetas concretos de São Paulo” (GULLAR, 2006:93).

2.13. Ronaldo Brito: Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro

O ensaio “Neoconcretismo - vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro”, escrito por Ronaldo Brito em 1975, por encomenda de Marcos Marcondes e Luiz Buarque de Holanda, nesse livro Brito faz uma retrospectiva histórica do concretismo, e lança a posição de que o neoconcretismo foi o vértice do concretismo brasileiro. No entanto, esse texto foi publicado só dez anos depois, por iniciativa de Paulo Sergio Duarte. No entanto, em agosto de 1975, mesmo ano do original do ensaio, Brito escreveu no artigo “Com o espaço construído”, publicado na revista *Opinião*, por ocasião da mostra das gravuras neoconcretas de Lygia Pape, sua perspectiva crítica em relação ao neoconcretismo brasileiro:

Será sempre mais fácil falar de algo ocorrido há quinze anos, ainda quando seja o tão rico, controvertido e importante neoconcretismo. Daí a necessidade de rigor e de cuidado. Para que a movimentação intelectual que parece estar se iniciando em torno do neoconcretismo (está anunciado inclusive um debate sobre o tema) seja uma retomada de perspectiva crítica da arte brasileira, e não uma hábil forma de mascarar as suas atuais contradições (BRITO, 2005:46-47).

Já em 1985, ao publicar pela FUNARTE, seu livro *Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Ronaldo Brito escreveu em uma nota introdutória, uma avaliação sobre seu posicionamento frente ao movimento neoconcreto:

Escrito há quase uma década, por um jovem e inexperiente crítico, o presente estudo não consente agora uma revisão – provavelmente se transformaria em um outro texto ou numa discussão consigo mesmo. Ai vai, pois, exatamente como foi produzido, com sua ingenuidade e as eventuais falhas e incorreções. [...] (o movimento neoconcreto) de 1975 para cá, tornou-se mais e mais conhecido ou, senão, mais e mais mencionado aceito e admirado. Oportunismos e saudosismos à parte, o fato me parece positivo. Na história da cultura brasileira, o Neoconcretismo foi com certeza um dos poucos momentos em que decidimos enfrentar o desafio de Rimbaud para ser *absolutamente modernos* (BRITO, 1999:6).

Na nota à segunda edição de 1999, Brito reiterou a sua preocupação com a recepção do livro, alertando para a necessidade de que as obras particulares deveriam ser analisadas mais criticamente do que ele havia feito. E acrescentou:

O único mérito indiscutível deste livro terá sido, com certeza, sua pequena participação no esforço de difusão pública do movimento neoconcreto. Uma vez institucionalizado, embora ainda (como, de resto, toda a arte moderna brasileira)

precariamente teorizado, a questão se desloca para o modo de sua recepção, sua incorporação ao nosso laboratório cultural cotidiano. Meu receio é que lhe esteja sendo reservado, se não já efetivamente preparado, o mesmo destino ingrato que costuma perseguir nossas obras modernas tornadas célebres: de pronto, transformaram-se em Imagens Cívicas, como a compensar nossa cidadania incipiente. [...] (BRITO, 1999:7).

Nota-se nas notas introdutórias das edições do livro, a preocupação de Brito em relação ao caráter passível de seus argumentos a uma revisão e discussão. Esse alerta, no entanto, ignorado pelos estudiosos que o seguiram, não foi efetivado com propriedade e contribuiu significativamente para a mitificação do neoconcretismo depois da década de 1990 e seu uso ideológico pelo governo brasileiro e pelo mercado de arte.

Apesar dessas advertências, o livro de Brito é um dos mais citados na história da arte brasileira, tendo sido reeditado pela editora Cosac & Naif em 1999. O livro se tornou um dos mais importantes documentos sobre o neoconcretismo, e uma das pedras fundamentais da construção desse movimento, como um dos principais fenômenos artísticos brasileiros. Essa constatação parte do argumento de que a partir do neoconcretismo a arte brasileira se tornou “absolutamente moderna” (BRITO, 1999:6), essa necessidade de comprovar que o Brasil alcançou a modernidade que como vemos nesse trabalho parece estar a muito presente na arte e na sociedade brasileira.

Brito inicia o seu livro analisando o *Manifesto Neoconcreto* (1961) como “uma tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta” (BRITO, 1999:8), além de ressaltar a importância de Mondrian, Pevsner e Malevich³⁸⁸ como pontos de referência básica. Como o neoconcretismo permaneceu interessado na função da arte como instrumento de construção da sociedade, o autor não nega a origem construtiva do movimento, mas crê que a especificidade neoconcreta, em relação a esse aspecto, é o seu caráter contraditório, por ele caracterizado como a “verdade neoconcreta”:

Ter sido o vértice da consciência construtiva brasileira – produtor das formulações talvez mais sofisticadas nesse sentido – e simultaneamente o agente de sua crise, abrindo caminho para sua superação no processo de produção de arte local (BRITO, 1999: 9).

Em defesa de sua argumentação, Brito realizou um levantamento das bases do projeto construtivo: a criação do grupo Frente e a situação da arte moderna no Brasil em sua vigência, a busca por uma identidade nacional e a constituição do projeto da *brasilidade*, além da defesa da arte abstrata como parte ativa no processo de transformação

³⁸⁸ Brito escreveu Maliévitch, mas segue-se no presente trabalho a grafia que consta na Enciclopédia Itaú Cultural.

social. Ressalta-se que esses interesses permeiam as artes de viés construtivo pelo mundo todo.

Brito dedicou um subitem dentro desse levantamento às políticas construtivas (BRITO, 1999:17-18), mostrando a necessidade de colocar essas tendências em relação direta com a “política cultural dos Estados” (BRITO, 1999:17). Essa questão levantada por Brito motivou em parte o capítulo deste trabalho sobre as políticas culturais brasileiras. Ademais, Brito realizou um breve histórico dos movimentos construtivos: De Stijl, Bauhaus e o construtivismo soviético, com o objetivo de demonstrar os limites do projeto construtivo no mundo (BRITO, 1999:26-33). Um desses limites, segundo o crítico, era o “seu *desejo social* ou bem era da ordem do utópico, se não do delirante, ou aspirava a uma integração funcional no modo de produção dominante. A inscrição construtiva não era, a rigor, crítica” (BRITO, 1999:27-28).

As tendências construtivas, à exceção do construtivismo soviético, eram o próprio resultado de seu trabalho. Buscavam a delimitação de um campo operacional e o reconhecimento social para a autonomia desse campo. Nos limites em que se propunham era impossível a seus agentes se posicionarem criticamente em relação à sociedade – como trabalhadores especializados, tinham um contato distante com a política, que permanecia um ideal, muitas vezes um ideal socialista, [...] cultura era principalmente um fator de progresso da civilização, e não um espaço social onde ocorriam transformações ideológicas (BRITO, 1999:28-29).

Em análise das vanguardas construtivas no Brasil, Brito (1999:34-53) afirma que na década de 1970, encontravam-se “quase no ponto zero” (BRITO, 1999:34), pois pouco havia sido feito em relação a um estudo teórico desse movimento. Por meio da pergunta, por que uma vanguarda construtiva?, retomada no presente trabalho, o crítico ressalta, também, as pressões estruturais sofridas pelos artistas e intelectuais da década de 1950 que faziam com que esse interesse pelo concretismo, fosse muito além das exposições de Bill, Calder e Mondrian.

Pode-se dizer que o interesse dos artistas brasileiros pelas formulações construtivas significava de certo modo um primeiro contato, mais articulado e inteligente, com as transformações operadas pela arte moderna nos esquemas dominantes. Até certo ponto não havia uma arte moderna no Brasil [...] (BRITO, 1999:35).

Brito nota a opção brasileira pela arte concreta como a eleição de “uma estratégia cultural universalista e evolucionista” (BRITO, 1999:39), uma tomada de posição frente à história da arte, além da tendência neoconcreta ter uma informação teórica na qual se fundamentava sua pesquisa artística (BRITO, 1999:39). O crítico destaca como avanço do neoconcretismo rompeu com o esquema formal até então dominante na arte brasileira:

[...] essa produção se caracterizou pela sistemática exploração da forma seriada, do tempo como movimento mecânico, e se definiu por suas intenções estritamente óptico-sensoriais. [...] a arte concreta é um agenciamento estético das possibilidades ópticas e sensoriais prescritas pela teoria da *Gestalt* (BRITO, 1999:41).

A respeito da relação da arte concreta com a matemática, tão usada por Gullar para justificar a cisão do neoconcretismo paulista e carioca, Brito afirmou:

[...] Embora não seja correto imaginar uma relação mecânica entre arte concreta e matemática, é indiscutível o interesse constante da primeira pela segunda, não apenas como modelo de equacionamento das questões, mas também como ‘ideologia’ de fundo do trabalho dos artistas. O mesmo sopro característico do neoplasticismo e do grupo de *Cercle et Carré*, o mesmo movimento de aproximação à modernidade, via ciência e tecnologia, estão presentes no concretismo brasileiro; o problema era adotar um ponto de vista *moderno*, positivo, participante diante do ‘progresso’ da ‘civilização’ contemporânea (BRITO, 1999:43).

Assim como Moraes e outros críticos brasileiros, Brito vai defender a opção pelo concretismo dos brasileiros, não como mera cópia dos movimentos estrangeiros. Contudo, para o autor, apesar desse fato responder a uma necessidade estrutural do momento pelo qual o Brasil se encontrava nos anos 1950, não houve “um questionamento propriamente crítico” sobre as especificidades do movimento concreto internacional. (BRITO, 1999:49-50)

No caso dos artistas nacionais, a adesão às tendências construtivas era um projeto até certo ponto messiânico, que envolvia uma sequência de esforços no sentido da superação do subdesenvolvimento. A esse respeito, Mário Pedrosa chega a falar numa tentativa de superar a própria tendência caótica inerente ao clima tropical com o recurso de um racionalismo rigoroso, estabilizador e sobretudo planificador (BRITO, 1999:47).

Quem vai enfatizar o caráter “ordenador do caos” do concretismo são os críticos, que vão louvar esse movimento:

[...] com sua afirmação dos valores da modernidade, e com sua progressista recusa de assumir uma mítica nacionalista, essa produção nem por isso dissimulava uma defasagem cultural tipicamente subdesenvolvida: ela parecia ignorar as verdadeiras condições sociais em que emergia e dizia bem menos respeito à nossa realidade cultural mais amplas do que às afetações e pretensões de um grupo vanguardista de classe média. Apesar de lances importantes como a retomada de Oswald de Andrade e sua teoria antropofágica; apesar da proposta de um ‘barroco industrial’, atendendo às disposições específicas da realidade brasileira, o concretismo não foi capaz de pensar sistematicamente a razão política de sua prática e justificar sua inserção no nosso ambiente cultural. Repetindo até certo ponto todos os outros movimentos culturais e artísticos nacionais, cuidou apenas de importar o modelo e adaptá-lo às circunstâncias locais, sem um questionamento propriamente crítico (BRITO, 1999:49-50).

Brito viu essa opção de optar pela própria condição de “colonizado” como uma estratégia de reação que levaria o Brasil e a arte brasileira a superar essa condição.

[...] Há algo de evidentemente ‘colonizado’ em seu mimetismo do racionalismo formalista suíço. Não por acaso, é claro, escolhe-se como paradigma o rarefeito e

paradoxalmente delirante racionalismo germânico – nota-se nesse gesto o desejo de ascender à realidade social do capitalismo desenvolvido desses países e de suas teorias destinadas em última análise a preservar essa situação. As vanguardas construtivas na América Latina respondem a este ambíguo desejo: ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar (BRITO, 1999:51).

Para Brito a opção pelo nacionalismo que havia dominado a Era Vargas era uma “miopia” política a qual os concretos tentavam superar e por isso a sua necessidade de se distanciar das tendências de arte figurativa de caráter social até então vigentes na arte brasileira, e sua colocação como uma arte “apolítica”.

Apenas o combate relativamente anticolonizador promovido pelos agentes das tendências construtivas ocorria no plano de um *know-how* cultural e técnico, fora do campo propriamente político. Diante das evidentes limitações da proposta nacionalista, com sua pouca lucidez ideológica, os agentes construtivos pareciam só poder agir abdicando do político, colocando-se no terreno neutro da *cultura* e da *economia*, no caso dos concretos, ou no terreno neutro da *cultura* e da *filosofia*, no caso dos neoconcretos (BRITO, 1999:53).

Ronaldo Brito traça essa perspectiva da arte construtivista no país para em seu último capítulo intitulado “Ruptura neoconcreta”, explicitar sua tese: o neoconcretismo como vértice e ruptura da arte construtiva brasileira, um projeto que uniu produção e meio de expressão para criar uma arte de vanguarda, não como uma imitação atrasada em relação aos movimentos europeus, mas fruto de um contexto ligado à modernização nacional.

Para isso o capítulo defende o neoconcretismo como resultado de uma crise de referências locais, em que o construtivismo não mais atendia todas as necessidades das pesquisas formais que surgiam desse quadro de referências locais. Desse modo, a revitalização e libertação da linguagem geométrica do seu “caráter racionalista e mecanicista” (BRITO, 1999:64), com destaque para o aspecto experimental da prática artística, marcaria a singularidade dos neoconcretos dentro do movimento construtivo (BRITO, 1999:64).

A nossa tese é que o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disto: em seu interior estão os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira. É um fato histórico que o neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o ‘sonho construtivo’ brasileiro como estratégia cultural organizada (BRITO, 1999:55).

Esse trecho é retomado pelo próprio Brito no texto que consta no catálogo da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro* de 1977, e por Osório (2010:24) no catálogo da exposição *Desejo de Forma – Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* de

2010 em Berlin. Boa parte da literatura sobre neoconcretismo segue o argumento defendido por Brito, que localizou na linguagem o cerne da polêmica entre concretismo e neoconcretismo:

Foi sem dúvida em torno da linguagem (visual e literária) que se estabeleceram os pontos centrais da polêmica concretismo-neoconcretismo. De certo modo, o último deslocou o eixo das preocupações concretistas nesse sentido. Passou-se da semiótica saxônica (Peirce) e da teoria da informação (Norbert Wiener) para uma filosofia mais especulativa (Merleau-Ponty e Susanne Langer); [...]. Como notou Frederico Morais, o neoconcretismo fez um retorno ao humanismo ante o cientificismo concreto (BRITO, 1999:55).

Brito identifica a posição marginal do neoconcretismo como uma tendência que obedecia apenas “às prescrições do sistema acerca da atividade cultural” (BRITO, 1999:60). Seus integrantes, dependiam menos do mercado de arte ou da indústria, como os artistas paulistas que viviam dos serviços prestados a ela, fazendo assim que Brito os considerasse “amadores”, sem formação específica, em relação ao concretismo, que era parte da produção industrial. Era uma posição que possibilitou: “esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal” (BRITO, 1999:61).

Daí porque Max Bense definiu o movimento (neoconcreto) como ‘o grupo que se distingue do *noigandres* sobretudo pelo fato de que seu construtivismo admite, ao lado dos racionais, também elementos irracionais, e toma em consideração o folclorismo do país’ (BRITO, 1999:62).

Brito atribuiu ao neoconcretismo, “uma dinâmica de laboratório” que “só era possível pela ausência de confronto com um mercado” (BRITO, 1999:62):

Formado por artistas de classe media alta às vezes, desligado de pressões de mercado e, de certo modo, isolado pela defasagem cultural do ambiente onde operava, foi sobretudo uma série de experiências de laboratório: havia um passado construtivo local que lhes permitia uma segurança suficiente para que se colocassem as questões mais avançadas e produtoras de rupturas da época. [...] A grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, os choques da adaptação local (BRITO, 1999:62).

Essa independência do mercado, segundo Brito, permitiu também que alguns dos artistas neoconcretos, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, se aproximassem de uma ideia idealista do estatuto da arte, em que a troca da informação se dá pela afetividade, como atestam as cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark, e menos como um grupo organizado. Isso se dá por uma retomada de elementos “da ideologia romântica de arte”, por um “orgulho da marginalidade, a ideia de artistas como as ‘antenas’ da sociedade, a vanguarda dos processos de transformação social” (BRITO, 1977:308).

Essa defesa desse papel do artista era uma ideia de Ezra Pound, o grande ídolo dos poetas concretos, que tem desde o começo a intenção de concretizar essa ideologia e de fazer uma arte de vanguarda. No entanto, eles não tinham a mesma flexibilidade econômica que deu tanta liberdade a alguns dos neoconcretos. Os concretos brasileiros, tanto poetas como artistas, viviam do próprio trabalho e com isso tinham comprometimento com o mercado³⁸⁹. Em contrapartida, Hélio Oiticica, por exemplo, tinha uma vida que o permitia “Ser Marginal, ser Herói”³⁹⁰ aproximar-se dos sambistas do Morro da Mangueira e tantas outras liberdades com o mundo da arte, dos usos e costumes da sociedade brasileira; Lygia Clark, por sua vez, pôde se permitir fazer objetos “que não eram mais arte” e encaminhar sua produção como parte de uma análise psicanalítica, que em longo prazo tiveram um efeito “revitalizador da arte brasileira por privilegiar o momento da concepção do trabalho em detrimento da inserção social” (BRITO, 1977:308).

Na opinião do autor, o “neoconcretismo foi uma importante manobra da produção de arte brasileira no sentido de conquistar uma autonomia mais ampla em face dos modelos culturais dominantes” (BRITO, 1999:64). Em relação ao concretismo, Brito realçou “uma polêmica que sempre estava no centro das divergências: a questão do trabalho de arte como *produção* ou como meio de *expressão*” (BRITO, 1999:68), criticando a “ingênua” crença construtiva no progresso, “que o levava a pensar os *mass media* como instrumentos de penetração cultural pertinente às ‘necessidades espirituais’ do homem moderno” (BRITO, 1999:69).

Outro fator ressaltado por Brito, e retomado por todos que seguem seus argumentos, foi o da relação com o espectador que é transformado em participante e o esforço de rompimento com as categorias tradicionais das belas artes, além do caráter experimental que distancia o neoconcretismo dos concretos e da herança europeia, que vinha através da Escola de Ulm e do pragmatismo de Max Bill.

A vigência do conceito de *expressão* é índice da impregnação do idealismo clássico na ideologia do movimento neoconcreto. Mas, ao longo da polêmica com o concretismo, teve uma positividade – significou a manutenção de um espaço experimental aberto contra o reducionismo racionalista (BRITO, 1999:75).

A publicação do livro de Brito *Neoconcretismo; Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, com destaque para o último capítulo, deixou marcas indeléveis na visão dos críticos que o seguiram no que diz respeito ao neoconcretismo. Apesar de o

³⁸⁹ A respeito da profissão exercida pelos artistas concretos ver: AMARAL, 1977: 312; 317.

³⁹⁰ Um dos trabalhos de Hélio Oiticica o *Bólido* “Seja Marginal, seja Herói”, de 1965/66, era dedicado ao bandido Cara de Cavalo, morto a tiros pela polícia carioca. (imagem 25)

próprio Brito ter ressaltado que essa expressão, “vértice e ruptura da tradição construtiva brasileira”, ser “tão discutível” (BRITO, 1999:65).

2.13.1. “Conceitos básicos no neoconcretismo”

Brito analisa a trajetória do neoconcretismo para a arte contemporânea, como fruto do questionamento das categorias e os esquemas da arte, resultado da superação do projeto construtivo, o que se deu pela revitalização, tensão entre os elementos, a ativação e envolvimento do sujeito (BRITO, 1999:93).

A seguir, foram analisados os aspectos que Brito considerou junto com a questão da *expressão* exposta acima como “conceitos básicos” do neoconcretismo. Eles são importantes pois foram esses conceitos que traduzem as inovações proporcionadas pelo neoconcretismo.

2.13.1.1. A ideia de tempo.

Em relação a esse fator Brito (BRITO, 1999:77) atribuiu ao neoconcretismo o caráter de precursor do minimalismo na ruptura com o desenvolvimento construtivo, na sua preocupação com a tecnologia, na configuração do tempo como um elemento virtual e da forma e seus limites como fenômeno óptico-perceptivo. Essa relação pouco ortodoxa com o tempo, pensado como *duração*, “servia e estava associado à proposta de ‘ativar’ o relacionamento do sujeito com o trabalho e permitir múltiplas possibilidades da leitura, ‘abertas’ no tempo” (BRITO, 1999:78). Dessa forma, estabeleceu-se uma nova relação com o espectador/participante: “Foi o início, sem dúvida, de um processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizar a participação do *outro*, em direção ao que Oiticica chamou de ‘vivências’” (BRITO, 1999:80).

O tempo concreto é operacional, tem uma dimensão objetiva. O tempo neoconcreto é fenomenológico, recuperação do vivido, repotencialização do vivido. E nesse sentido ele foi um precursor das tendências dominantes nos anos 60 que representavam um esforço para abolir a distância entre arte e vida (BRITO, 1999:80).

2.13.1.2. O espaço neoconcreto.

Brito considerou mais correto considerá-lo como *campo* “dado o seu caráter ativo irradiado” (BRITO, 1999:80) com vias a “mobilização total do espaço”, “o artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava” (BRITO, 1999:80-81). Brito atribuiu a essa relação um envolvimento “quase erótico” (BRITO, 1999:81):

O que os concretos e Max Bense consideravam ser o *irracionalismo* neoconcreto era apenas e tão somente a margem em que ele escapava ao *seu* racionalismo e o colocava em xeque. Implicitamente havia nele uma recusa da integração funcionalista da arte na coletividade e a abertura para se pensar a *função arte*,

discutir os seus efeitos para além de uma história fechada da arte. Por isso, o neoconcretismo lançou as bases de uma arte contemporânea no Brasil: é possível definir *grosso modo* a arte contemporânea como aquela que se recusa a acreditar em sua nítida autonomia no conjunto do campo social e decide investigar o local material onde emerge e funciona (BRITO, 1999:82-83).

2.13.1.3. A questão da subjetividade em arte.

A objetividade concreta tinha um sentido inserido na sociedade, era voltada para a função do novo designer, em que a arte era “algo que auxiliasse a transformação do ‘ambiente’” (BRITO, 1999:84) a inventividade assim resultaria da manipulação dos elementos que compõem as obras.

No neoconcretismo, a arte envolvia o sujeito e o racionalismo era substituído pela “vivência”, ou seja, pela experimentação física e emocional do sujeito artista e do observador, que através da participação projetava também o seu desejo sobre a obra.

2.13.1.4. O rompimento das categorias tradicionais das belas-artes.

Uma das principais características do neoconcretismo foi a sua posição crítica sistemática ante os suportes, mecanismos e ideologias da arte como lhe apresentavam. [...] É aí que se pode falar numa *imaginação* neoconcreta, quem sabe em oposição à *inventividade* concreta (BRITO, 1999:89)

Brito atribuiu a isso o rompimento das categorias da arte, mas frisou que deixava de lado a fusão da palavra e imagem realizada pela poesia concreta, por “escapar aos limites deste ensaio”³⁹¹ (BRITO, 1999:89), enfatizando assim:

O que queremos deixar claro é que a vontade neoconcreta de romper as convenções da arte tem afinal uma base ideológica, é índice de uma postura crítica dentro do campo cultural. Se o concretismo, acompanhando a tradição construtiva, se caracterizava por suas posições reformistas, de tipo socialdemocrata, o neoconcretismo apolítico estava mais perto das utopias e de uma recusa anárquica do real estabelecido (BRITO, 1999:90).

³⁹¹ Assim como Brito, deixou a poesia concreta de lado, boa parte dos estudiosos e curadores que tratam do concretismo no Brasil o fazem. Mesmo uma exposição como “Aberto – fechado” caixa e livro na arte brasileira” que teve como curador, Guy Brett, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012, não expôs o livro Caixa Preta (1975) de Augusto de Campos e Julio Plaza. Como os poemas de *Poemóviles* (imagem 9), os poemas da Caixa Preta, são poemas visuais e poemas objetos manipuláveis, que se transformam e proporcionam ao “participador” diferentes interpretações. Seria realmente interessante buscar as razões que fazem com que a poesia concreta brasileira seja muitas vezes “deixada de lado” apesar de ela questionar os mesmos conceitos que tornaram os artistas neoconcretos tão inovadores. Aqui no exterior, houve uma exposição a 11. Bienal de Lyon – *A terrible beauty is born*, na França, com curadoria da argentina Victoria Noorthrop, contou com poemas de Augusto de Campos espalhados pelas paredes de 3 dos 4 dos prédios que abrigaram a exposição, num diálogo muito interessante com as obras dos artistas contemporâneos expostos. Tais como a brasileira Laura Lima, que participou com a performance *Puxador* (2011), realizada bem em frente de um dos poemas de Augusto de Campos. http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/dossiers_presse/2011/biennale_11_en.pdf (visitado em 07.02.2015) (https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24017 (visitado em 07.02.2015) http://www.l'express.fr/actualites/1/culture/une-terrible-beaute-est-nee-a-la-11e-biennale-d-art-contemporain-de-lyon_1030532.html)

Sendo assim tem-se hoje a clareza, possibilitada pela distância histórica da época em que essa importante tese foi escrita, ao imprimir relevância para a popularidade e valorização do neoconcretismo, de considerar esse movimento “como um *corte, ponto de ruptura* da arte moderna no país. Depois dele, ou melhor, com ele estavam lançadas as bases de uma produção que Mário Pedrosa chamou de arte pós-moderna [...]” (BRITO, 1999:94).

2.13.2. Recepção do livro de Ronaldo Brito, Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro

Em 2004, a professora Maria de Fátima Morethy Couto, escreveu a palestra “Entre bichos e parangolés: o neoconcretismo hoje”, para o XXIV Colóquio do CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – ocorrido na cidade de Belo Horizonte. Em uma argumentação que vai ao encontro das intenções do presente trabalho, de mostrar que a contribuição para a arte mundial não foi dada apenas pelos neoconcretos, mas também pelos artistas, principalmente os poetas concretos, Couto afirma:

A comunicação tem por objetivo refletir sobre a importância do neoconcretismo para a história mais recente da arte brasileira, discutindo a repercussão alcançada por suas propostas em diferentes momentos destes 45 anos que nos separam de sua fundação (COUTO, 2004).

Nessa comunicação, em análise ao livro de Brito, Maria de Fatima Morethy fez a seguinte consideração:

Em seu livro, Brito não se atém às contribuições de Clark e Oiticica e pouco discute obras ou trabalhos específicos. Opta, ao contrário, por apresentar uma visão geral do movimento e analisar suas principais ideias. Ele entende o movimento neoconcreto como uma experiência finda no tempo e não como um modelo, mas reconhece sua grande importância para a história das artes no Brasil, definindo-o como o ponto máximo do ideário construtivo no Brasil. Sua análise serve-se de parâmetros contemporâneos para elucidar o passado, embora retome várias das ideias divulgadas na época por Gullar. Discute a relação ambígua do neoconcretismo com o mercado de arte, mas aponta sua oposição ao sistema de arte tradicional (COUTO, 2004).

Couto defendeu uma posição bastante crítica em relação ao livro de Brito, indo contra a corrente de boa parte dos estudiosos brasileiros a respeito do concretismo e neoconcretismo, que na continuidade das teses de Gullar e Brito, destaca o neoconcretismo em detrimento do concretismo.

Construindo um forte – e a meu ver exagerado – antagonismo entre concretos (dogmáticos e racionais) e neoconcretos (intuitivos e sensíveis), ele aponta que o movimento paulista pautou-se por uma importação passiva de propostas e conceitos alheios a nossa realidade, enquanto o movimento carioca soube agir com maior liberdade em relação às matrizes internacionais e adaptar de forma eficaz os ideais construtivistas ao contexto sócio-cultural brasileiro.

Dentro desta ótica, o neoconcretismo é entendido como uma 'importante manobra da produção de arte brasileira no sentido da conquista de uma autonomia mais ampla em face dos modelos culturais dominantes' (COUTO, 2004).

Embora critique a posição de Brito, como no presente trabalho, que também mostra aspectos que relativizam o antagonismo entre o movimento concreto e neoconcreto, Couto atribui relevância ao seu estudo: “Se algumas das interpretações de Brito merecem ser aprofundadas ou mesmo revisadas, fato é que seu estudo colocou o neoconcretismo de novo em cena, dando início a um debate que até hoje encontra-se em aberto” (COUTO, 2004).

3. As relações do Brasil com a Alemanha na formação do concretismo brasileiro e o reconhecimento assim como o estranhamento internacional nos anos 1960.

3.1. Brasil, os países de língua alemã e a arte concreta.

A construção da modernidade brasileira passa por diferentes influências vindas de países de língua alemã, a partir de relações comerciais³⁹² entre a Alemanha e o Brasil, do acolhimento dos emigrados, mas principalmente da relação entre os intelectuais que atuaram nesses dois eixos.

Desde a década de 1930, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, houve um grande empenho de intercâmbio cultural e principalmente comercial³⁹³ entre o Brasil e a Alemanha³⁹⁴. Foi criado inclusive, em Berlim, um departamento que tinha a função de ampliar os intercâmbios entre os dois países. Até 1940, Vargas tinha uma postura ambígua³⁹⁵ em relação ao Nacional-Socialismo, por isso a propaganda germânica usou essa situação mobilizando uma bateria de agências oficiais e informais – embaixadas, consulados, empresas comerciais, linhas aéreas, agências distribuidoras de notícias, clubes etc. (MOURA, 1991:4) – para obter o apoio do Brasil na Segunda Guerra Mundial. No entanto, com a adesão do país ao bloco dos Aliados³⁹⁶, o empenho institucional foi

³⁹² A Alemanha sempre foi um dos principais parceiros econômicos e comerciais do Brasil. Em 1994, Luiz Alberto Moniz Bandeira escreveu que 70% dos capitais aplicados na América Latina provinham de investimentos diretos, privados, da RFA- Alemanha Ocidental (BANDEIRA, 1994:19). Além de que “a Alemanha pode constituir a principal porta para maior penetração do Brasil, não só na CEE como nos países do Leste Europeu, uma vez que, ademais dos interesses econômicos recíprocos, os partidos políticos, tanto do governo como da oposição, as Igrejas e os sindicatos dos dois países mantêm estreitas relações entre si.” (BANDEIRA, 1994:20), Essa afirmação, apesar de ser de 1994, não poderia ser mais atual principalmente no ano Alemanha + Brasil (2013 – 2014)

³⁹³ O Instituto Ibero Americano de Berlim possui um arquivo a respeito desse escritório de representação.

³⁹⁴ A partir da ascensão do Partido Nazista ao poder, passou a haver um comércio de compensação, ou seja, a troca de produtos por produtos, sem necessidade de intermediação de moedas como a libra ou o dólar. Um dos produtos trocados eram armas. Não se pode esquecer que havia também uma influência militar, pois, há muitos anos, a Alemanha vinha formando os militares latino-americanos. Em 1940, as linhas de comércio com a Alemanha caíram drasticamente devido ao bloqueio naval britânico (MOURA, 1991: 4). Entre 5 e 17 de agosto de 1942, cinco navios brasileiros foram afundados por submarinos do Eixo, o que causou grande comoção nacional e fez com que em 22 de agosto o Brasil declarasse guerra à Alemanha e à Itália (MOURA, 1991:14).

³⁹⁵ Por um lado Vargas queria a “nacionalização”, estabelecendo quotas de emigração e aulas nas escolas obrigatoriamente em língua portuguesa, por outro, teve várias atitudes políticas como o forte anti-comunismo e o autoritarismo do Estado que o aproximou do Nacional Socialismo (MÜHLEN, 1988: 189-190).

³⁹⁶ 1942 foi um ano importante para as relações Brasil - EUA, o governo brasileiro se aproximou do americano através de um processo de negociações, onde o Brasil colocou como preço reivindicações econômicas e políticas a serem atendidas. (MOURA, 1991:43). Em 1940, os americanos concordaram em fornecer capital e técnica para a construção da siderurgia brasileira; em 1941, comprometeram-se a adquirir a produção total de diversas matérias-primas brasileiras além da promessa de fornecimento de equipamentos

substituído pelos esforços individuais³⁹⁷, de forma que o Brasil foi um dos países da América Latina que mais recebeu judeus³⁹⁸ durante aquele período vindos da Alemanha, entre eles artistas e escritores, que criaram no país latino associações culturais.

Segundo Moniz Bandeira, o Brasil foi o primeiro país sul-americano a reconhecer oficialmente a Alemanha Ocidental como Estado independente (BANDEIRA, 1996 apud MERKLINGER, 2013:36). Já no final da década de 1940, foram retomadas as relações comerciais e de exportação do Brasil com a Alemanha Ocidental, que passou também a investir capital e vender tecnologia ao país, tão necessários ao projeto de industrialização e modernização brasileiros. Desde 1948, havia em São Paulo uma representação comercial da Alemanha Ocidental, que, vale destacar, foi a segunda a ser fundada depois da que se estabeleceu em Nova York. Para atestar a importância dessa representação nas relações comerciais entre os dois países durante aquele período, é importante lembrar que a primeira Embaixada da Alemanha Ocidental foi criada no Rio de Janeiro em 1951.

Foram criadas, também nos anos 1950, uma montadora da Volkswagen em São Bernardo do Campo, perto de São Paulo; a Mercedes Benz do Brasil; e uma fábrica da Bosch. Além disso, desde a época da II Guerra Mundial, a Alemanha já investia junto aos Estados Unidos da América na construção da siderúrgica de Volta Redonda bem como em diferentes projetos agropecuários e de logística. Esse investimento fez com que, em 1952, a Alemanha Ocidental se tornasse o segundo maior parceiro comercial do Brasil, tendo os Estados Unidos como primeiro.

O Brasil, no pós-guerra, era visto cada vez mais como “País do Futuro”³⁹⁹, pois sua economia era foco das grandes potências. Em consequência disso, o país era particularmente interessante para a Alemanha, principalmente devido ao fato do passado comum, referente à imigração que havia ocorrido desde o século XIX (MERKLINGER, 2013:7).

A partir dessa proximidade político-econômica entre os países, se desenvolveu também uma relação artística e cultural. Sendo assim, o Embaixador Oeller integrou, a pedido do governador de São Paulo, como voluntário, a comissão de organização das

navais e militares. Ao mesmo tempo, estabeleceram um amplo programa de informação, intercâmbio cultural técnico e científico como propaganda do modo de vida e dos produtos americanos. (MOURA, 1991:79).

³⁹⁷ Sobre o exílio de vários intelectuais no Brasil, ver HONSCHOPP, 1994: 173 ; ECKL, 2005: 364.

³⁹⁸ Brasil foi o segundo país da América Latina em número de imigrantes entre 1933 e 1942 (MÜHLEN 1988:187). Mas não apenas judeus, como também católicos que fugiram da secularização imposta pelo Estado nazista (MÜHLEN, 1988: 194-197). No Brasil, uma parte dos imigrantes alemães no Rio de Janeiro se uniu na organização *Notgemeinschaft Deutscher Antifascisten* ou *Alemães antifascistas do Brasil* (MÜHLEN, 1988: 201).

³⁹⁹ Expressão criada pelo escritor judeu austríaco Zweig.

festividades do IV Centenário de São Paulo, que aconteceu em 1953, e que teve, como ponto alto de suas comemorações, a II Bienal de São Paulo, da qual participou o quadro *Guernica* (1937) do pintor espanhol Pablo Picasso, um forte emblema contra as atrocidades da guerra, que hoje em dia se encontra no MoMA. A Alemanha foi representada por uma exposição de Paul Klee. Em paralelo, houve também uma grande mostra internacional voltada à indústria, na qual a Alemanha Ocidental teve importante participação ao lado das outras nações importantes do Ocidente.

Em 1962, a Alemanha Oriental esteve na Feira Industrial, em São Paulo, simbolizando sua primeira participação em um evento na América do Sul pós-guerra. Um ano depois, foi criada a Deutsch-Lateinamerikanischen Gesellschaft na Alemanha Oriental para implementar e intensificar os contatos culturais entre esse país e o Brasil.

Em 1994, assim como no ano de 2013, o Brasil foi escolhido como país tema da Feira de Livros de Frankfurt, e em ambos os anos foram organizados vários eventos culturais, dando ao Brasil a possibilidade de apresentar a sua cultura ao público alemão. Sobre a representação do país em 1994, depôs Anke Brunn, que na época era ministra de Ciência e Pesquisa do Estado da Renânia do Norte- Westfália, numa palestra que fez parte de um simpósio em São Paulo, que tinha o sugestivo título “Brasil e Alemanha: A Construção do Futuro”:

O Brasil teve, sem dúvida, a chance de apresentar-se como uma nação de cultura na Europa, obtendo excelentes resultados. As relações entre a Europa e a América Latina receberam impulso significativo nessa ocasião. As instituições de cultura contribuem imensamente para um bom relacionamento entre os dois povos. [...] Um fator importante para o intercâmbio cultural entre os dois países são as palestras, as exposições, e as apresentações de música e dança (BRUNN, 1995:576).

Entre 24 e 25 de novembro de 2008, no instituto Goethe, em São Paulo, ocorreu o Simpósio “Die Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen – Bestandsaufnahme, Probleme, Perspektiven”⁴⁰⁰, que foi financiado com verbas do Ministério de Relações Exteriores alemão. Nessa oportunidade, o então diretor do Setor Cultural do Ministério de Relações Exteriores brasileiro, José Mário Ferreira Filho, refez a trajetória da participação alemã na cultura brasileira do século XIX até aquele momento, destacando, entre outros, o fato de o alemão Alfons Hug ter sido o curador geral das edições de 2002 e de 2004 da Bienal de Arte de São Paulo. E seguiu afirmando, o que é relevante para este trabalho, o permanente interesse institucional do Ministério das Relações Exteriores de financiar e apoiar eventos que divulguem a cultura brasileira na Alemanha.

⁴⁰⁰ O relacionamento cultural alemão-brasileiro – inventário, problemas e perspectivas.

Für das brasilianische Außenministerium zählt Deutschland zu den wichtigsten Ländern, wenn es darum geht, für die brasilianische Kultur im Ausland zu werben; dies wird deutlich durch die Vielzahl von Veranstaltungen, die wir über unsere Botschaft in Berlin oder unsere Konsulate in andere Städten organisieren oder unterstützen (FERREIRA FILHO, 2010:21)⁴⁰¹.

E essa parceria tem sido mantida em maior ou menor grau por todos esses anos até o presente, sendo que o ano de 2013 foi um ano especial, pois, entre 2013/2014, ocorreram as atividades culturais do ano do Brasil na Alemanha.

3.1.1. A cultura germânica e a cultura brasileira

A influência da cultura germânica sobre o concretismo brasileiro teve muito mais facetas do que a incontestável importância do suíço Max Bill, como veremos nesse capítulo. Outras exposições menos comentadas, como a de Paul Klee também tiveram a sua importância.

Infelizmente, há poucas informações sobre os anos que Mário Pedrosa passou em Berlim, mas, com certeza essa estadia deixou marcas, naquele que seria um dos maiores teóricos do concretismo, para não dizer, da arte brasileira.

Uma das colaborações para o conceito de arte de Mário Pedrosa foi o “caráter universal da arte” desenvolvido no artigo “Arte, Forma e personalidade” de 1951⁴⁰², inspirado nas ideias do médico alemão Hans Prinzhorn, que foi assistente na Clínica Psiquiátrica da Universidade de Heildberg entre 1919 e 1921. Durante essa experiência, Prinzhorn reuniu um grande acervo com obras dos internos dessa instituição psiquiátrica e de outras espalhadas pela Alemanha, Áustria e Suíça (VILLAS BÔAS, 2008: 154-156). Em 1922, Prinzhorn publicou o livro *Bildneri des Geisteskranken* (Construção de imagens dos doentes mentais), ilustrado com reproduções dos trabalhos dos pacientes. Suas ideias receberam apoio de vários artistas, entre eles Paul Klee.

Segundo Glauca Villas Bôas, o fato de Prinzhorn ter estudado história da arte em Munique fundamentava a relação entre seu trabalho psiquiátrico e a arte:

[...] lhe conferia legitimidade para defender um ponto de vista renovador quanto à arte dos internos. Afirmava que havia uma necessidade de expressão inata que somente se satisfazia na configuração de formas. Uma teoria da arte de caráter universal foi esboçada assim pelo médico que admitia que a arte dos loucos só poderia ser compreendida pela identificação das pulsões em jogo, para o ornamento, para a ordem, a imitação e a simbolização. Não havia razão para discriminar a arte dos esquizofrênicos das belas-artes, exceto por uma atitude dogmática e obsoleta (VILLAS BÔAS, 2008:155).

⁴⁰¹ Para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil a Alemanha é um dos países mais importantes quando se trata de anunciar a cultura brasileira no exterior. Isto fica evidente através do número de eventos que organizamos ou apoiamos através de nossa Embaixada em Berlim ou de nossos consulados em outras cidades. (tradução: Sílvia Naurosky)

⁴⁰² PEDROSA, M. (1979). *Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, in: VILLAS BÔAS. 2008: 155.

Outra troca artística entre Brasil e Alemanha se deu em 1929, quando aconteceu a *Exposição de Arte Decorativa Alemã* realizada pela Deutscher Werkbund – Associação de Artes Decorativas da Alemanha – primeiro no Rio de Janeiro, e depois em São Paulo. Segundo Aracy Amaral, esta exposição antecipava as preocupações da Bauhaus no Brasil (AMARAL, 1983:99)⁴⁰³: “Constituiu-se entre nós na primeira apresentação de mostra em que os objetos úteis tinham sua beleza visual ligada à funcionalidade de sua forma” (AMARAL 1983:98).

Em 1932⁴⁰⁴, Theodor Heuberger (1898- 1977), um galerista de Munique, fundou a Sociedade Pró-Arte no Rio de Janeiro. Heuberger, já estava atuando no cenário artístico brasileiro desde 1924, primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo. Com o intuito de promover o intercâmbio musical e artístico com a Alemanha, organizou diversas exposições e escolas de música. Em 1935, ele criou a revista *Intercâmbio*⁴⁰⁵, a esse respeito escreveu, Aracy Amaral:

[...] hoje com 38 anos de existência, e que não deixa de ser algo de excepcional entre publicações culturais entre nós, posto que sofreu um espaço de tempo de interrupção, por ocasião da Segunda Guerra Mundial e sempre veiculando artigos e informações, não apenas sobre as atividades da Pró-Arte, como sobre Antropologia, História, Música, Arquitetura, Artes Plásticas e Literatura (AMARAL, 1983:100).

O escritor, judeu austríaco, Stefan Zweig também trouxe contribuições germânicas à arte brasileira. Fez três viagens ao Brasil, a primeira, em 1936, quando se encantou com o país; a segunda, em 1940, em um retorno de estudos para coletar dados para escrever seu livro: *Brasil, um país do futuro*; e a terceira, quando se exilou no país, onde acabaria por cometer suicídio, em Petrópolis, em 1942.

Entre as idas e vindas ao Brasil, Zweig fez uma conferência na Academia Brasileira de Letras a convite do governo Vargas. Lá mostrou a sua visão idealizada sobre o país, ignorando que neste mesmo momento havia toda a sorte de perseguições políticas

⁴⁰³ *Theodor Heuberger: a presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro*, publicado originalmente no *O Estado de S. Paulo*, suplemento “Cultura”, 15 de março de 1981.

⁴⁰⁴ Martina Merklinger (2013:82) localiza essa fundação em 1932, enquanto que Aracy Amaral, coloca a data de 1930 (AMARAL, 1983:100).

⁴⁰⁵ A revista *Intercâmbio* foi editada no Brasil de 1935 a 1942. Como recebia auxílio financeiro da embaixada alemã no Brasil, houve pressão da imprensa nacional na figura do jornal carioca *Diário de Notícias* para que a revista fosse fechada. Em 1947, ela voltou a ser publicada, novamente contando com apoio oficial do governo alemão e circulou até a década de 1980. Enquanto na sua primeira fase de existência a revista dedicou-se à divulgação da arte moderna, na sua segunda fase, o foco era direcionado para o campo musical. Para mais informações sobre Heuberger, Pró-arte e Revista Intercâmbio, ver: <http://www.raulmendesilva.com.br/brasilarte/temas/pro-arte.html> (Visitado em: 08.09.2015).

no Brasil⁴⁰⁶. O seu livro, como bem define o título, mostra uma visão voltada para o futuro do país, e não para o presente, que sofria as tensões e a violência de uma política repressora.

Por sua boa recepção por parte do governo, os intelectuais brasileiros da época o tacharam de apoiador do regime. Essa rejeição foi talvez um dos motivos do desencanto que o levaram ao suicídio. Apesar dessa recepção dúbia, o título do livro se tornou um *leitmotiv* brasileiro. Stephan Zweig escreveu:

Immer wieder Bin ich von neuem überrascht, welche verworrenen und unzulänglichen Vorstellungen selbst gebildete und politisch interessierte Menschen von diesem Lande haben, das doch unzweifelhaft bestimmt ist, einer der bedeutsamsten Faktoren in der künftigen Entwicklung unserer Welt zu werden (ZWEIG apud CARDOSO, 1995:16).⁴⁰⁷

Esse título foi retomado, de forma crítica, em 1995, no seminário “Brasilien: Land der Zukunft?”⁴⁰⁸ do Institut für wissenschaftliche Zusammenarbeit mit Entwicklungsländer⁴⁰⁹ que ocorreu em Tübingen. O livro que acompanhou esse seminário teve introdução do então presidente da República, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso (CARDOSO 1995:15-26).

Outra intervenção germânica à arte brasileira ocorreu em setembro de 1941, no número 4 da revista *Clima*, quando o suíço Jacob Rutchi (1917-1974) escreveu o artigo “Construtivismo”, que o poeta concreto Haroldo de Campos considerou “uma curiosa e pouco assinalada contribuição, precursora da orientação estética que culminou na *arte concreta* dos anos 50” (CAMPOS, 2006:119).

O artigo vem ilustrado por um trabalho de Rutchi intitulado *Espaços*. Nesse texto, o construtivismo é, de início, assimilado pura e simplesmente à *arte abstrata*, embora no remate de sua exposição o autor especifique: ‘A palavra ‘abstrata’ não tem sentido, desde que uma forma materializada é sempre concreta’ (CAMPOS, 2006:119)

Em 1944, houve a *Exposição de Pintura Austríaca Contemporânea*. E, em 1945, a galeria *Askanazy* no Rio de Janeiro sediou a *Exposição de Arte Degenerada Condenada pelo III Reich*. Em 1947, foi criado o Instituto Hans Staden em São Paulo, baseado na Sociedade Hans Staden que foi criada em janeiro de 1945. Tendo biblioteca e arquivo

⁴⁰⁶ Para listar algumas: o escritor Graciliano Ramos estava preso assim como a psiquiatra Nilse da Silveira e a militante judia Olga Benário tinha sido entregue a Gestapo por Vargas, o que resultaria em sua morte em um campo de concentração.

⁴⁰⁷ Eu sempre me surpreendo novamente com o tipo de idéias confusas e inadequadas que até mesmo pessoas deste país formadas e politicamente interessadas têm, país este que indubitavelmente está marcado para se tornar um dos fatores mais significativos no desenvolvimento futuro do nosso mundo (tradução: Sílvia Naurosky)

⁴⁰⁸ *Brasil: País do futuro?*

⁴⁰⁹ Instituto para o trabalho científico conjunto com países em desenvolvimento.

próprios, esse instituto tinha o propósito de promover cursos de alemão, organizar palestras e eventos culturais. Posteriormente, ele se fundiu com a Fundação Martius de Ciências, Letras e Artes, e vem, com algumas interrupções, investigando a relação dos países de língua alemã no Brasil, principalmente nos temas ligados à emigração e à decorrente influência dos países de língua alemã sobre o Brasil e as trocas culturais advindas dessa relação⁴¹⁰.

Em 1949, foi criada a Sociedade Goethe, nessa criação estavam envolvidos importantes intelectuais, não apenas de origem alemã, como Wolfgang Pfeiffer, Karl Fouquet, Karl Oberacker e Egon Schaden, mas também o crítico literário Antonio Candido. Essa sociedade tinha como objetivo, a troca científica entre os países como, por exemplo, levando professores alemães para atuarem no Brasil. Essa instituição foi apoiada pelo Ministério de Relações Exteriores alemão e patrocinou não apenas a preparação de estudantes brasileiros que quisessem estudar na Alemanha, mas também ajudou a organizar exposições de artistas alemães e austríacos que aconteceram no MASP, onde Pfeiffer trabalhava.

Cicillo Matarazzo, criador do Museu de Arte Moderna (MAM – SP) e da Bienal de São Paulo, instituições que deram contribuições fundamentais para o desenvolvimento da arte brasileira, também foi influenciado por um ex-colaborador da Bauhaus, o alemão Karl Nierendorf⁴¹¹, que ampliou uma de suas viagens para encontrar-se com Matarazzo que foi descrito para ele como “one of the most prominent and richest man in Brazil” e que fazia planos para a criação de um novo museu no Brasil⁴¹² (Nierendorf apud MERKLINGER, 2013:115).

Nierendorf, nascido na área do Rio Reno na Alemanha, era antes da Segunda Guerra Mundial um dos principais comerciantes de arte do país. Sua primeira galeria foi fundada em Colônia em 1920. Em 1923, ele se tornou o diretor da renomada galeria de arte moderna, o Gabinete Gráfico de J.B. Neumann, que foi transferida para os Estados Unidos, para onde ele também emigrou. Em 1936, atuou como marchand na Nierendorf Gallery em Nova York e ocupou o cargo de diretor da Fundação Solomon R. Guggenheim. Nierendorf

⁴¹⁰ Em 1997 a Fundação Visconde de Porto Seguro começou a cuidar das duas instituições que passou a se chamar Martius-Staden-Institut (MERKLINGER, 2013:81).

⁴¹¹ Para mais informações entre a relação de Francisco Matarazzo Sobrinho e Nierendorf, ver: MERKLINGER, 2013:114-115; bem como sobre a fundação do MAM-SP, ver: BARROS, 2002:102-104.

⁴¹² Walter-Ris, Anja *Die Geschichte der Galerie Nierendorf, Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne, Berlin/New York 1920-1995*, In.: MERKLINGER 2013:115.

comercializava em sua galeria quadros “não americanos” e se “interessa muito por arte moderna” (BARROS, 2002:102)⁴¹³.

Cicillo conheceu Nierendorf no Sanatório em Schatzalp, e os dois mantiveram discussões diárias sobre o novo Museu de Arte Moderna de São Paulo e sobre uma possível exposição inaugural, de arte abstrata. Nierendorf deu várias sugestões para a fundação do museu.

Mit Nierendorf in Davos sprach Matarazzo Sobrinho die erste Ausstellung im MAM ab, “eine moderne Ausstellung, international” deren Leitung er übernehmen sollte.⁴¹⁴ Zudem gedachte Nierendorf, “bei Sobrinho, der sich immer auch über die brasilianischen Landesgrenzen hinaus orientierte, festigte damit seine Beziehungen zu den Kulturschaffenden in New York (MERKLINGER, 2013:115)⁴¹⁵.

Várias das sugestões foram utilizadas por Cicillo. Nierendorf teria sido o primeiro Diretor Artístico do museu, se não houvesse falecido em 25 de outubro de 1947.

Finalizando a lista cronológica de cooperações entre os dois países, em 1954, foram iniciados os cursos regulares na Escola Superior da Forma, em Ulm. Os poetas concretos de São Paulo se reuniam com o compositor Hans- Joachim Kroellreutter (1915-2005) que os introduziu e os ajudou a se aprofundarem na teoria de Schönhauser e sua “Klangfarbemelodie”. Em 1957, foi fundado em São Paulo o Instituto Goethe⁴¹⁶, primeiro ligado ao Instituto Hans Staden e a partir de 1962 ganhou a sua autonomia, colaborando de diversas formas nas relações culturais entre a Alemanha e o Brasil.

Como se pode perceber, houve uma mistura de agentes de várias áreas artísticas: artes plásticas, música, literatura. Essa troca entre as artes fez com que as ideias fluíssem intensamente entre um campo e outro, enriquecendo-se no intercâmbio. Havia também um grande contato pessoal entre os diferentes artistas, críticos, teóricos etc.

3.1.2. A Alemanha e a Bienal de São Paulo

Por ocasião da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, o próprio criador da Bienal Cicilio Matarazzo escreveu pessoalmente ao chanceler federal alemão, Konrad Adenauer, convidando-o para a participação desse evento artístico no país. Isso se deu

⁴¹³ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Carlos Pinto Alves. Sd. In.: BARROS, 2002:102.

⁴¹⁴ Carta de Karl Nierendorf para Johannes Bredt, começo de setembro de 1947. In.: MERKLINGER, 2013:115.

⁴¹⁵ Matarazzo Sobrinho combinou com Nierendorf em Davos a primeira exposição no MAM, “uma exposição moderna, internacional”, cuja direção ele deveria assumir. Além disso, Nierendorf acreditava que Sobrinho, que sempre se orientava a partir das fronteiras brasileiras, reforçaria suas relações com o setor cultural em Nova York. . (tradução Sílvia Naurosky)

⁴¹⁶ Para mais informações sobre a fundação desse instituto, ver: MERKLINGER, 2013:84-85.

mesmo ainda não havendo, na Alemanha do pós-guerra⁴¹⁷, um setor oficial responsável por esse tipo de evento. A resposta foi de que, apesar do pouco tempo e das circunstâncias, haveria um grande esforço para promover essa participação (MERKLINGER, 2013,2:22). Esse interesse foi visto como um importante passo dentro das medidas da retomada dos relacionamentos bilaterais entre os dois países (MERKLINGER, 2013:16). Fato foi que a Alemanha Ocidental participou e desde então “A Bienal de São Paulo era um projeto de renome da política internacional para a cultura, o governo da Alemanha, ao longo dos anos, gastou um bom dinheiro com a participação nesse evento⁴¹⁸ (GROOS/ PREUSS 2013,1:15).

Nesse primeiro momento, a Alemanha Oriental não foi convidada para o evento, provavelmente porque o Brasil não queria perder o importante parceiro comercial que vinha do lado ocidental, e que não reconhecia a Alemanha Oriental como um país com os mesmos direitos. Através da doutrina Hallstein, criada por Walter Hallstein, secretário de Estado e conselheiro de Relações Internacionais de Adenauer, a Alemanha Ocidental queria evitar que outros países contatassem a Alemanha Oriental, que só foi participar da Bienal de São Paulo a partir de 1977⁴¹⁹ e não teve grande repercussão nos rumos da arte brasileira.

A Alemanha Ocidental foi um dos países que colaborou muito para a criação e o desenvolvimento das Bienais de São Paulo, segundo o diretor geral do Institut für Auslandbeziehungen (ifa)⁴²⁰, Ronald Grätz, no prefácio do livro da historiadora de arte Martina Merklinger, *Die Biennale São Paulo – Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949-1954)*⁴²¹ de 2013, essa colaboração foi frutífera para ambos os países:

Die Bundesrepublik Deutschland war 1951 gerade zwei Jahre alt und ihre auswärtige Kulturpolitik steckte in den Kinderschuhen. Die Verantwortlichen Politiker und Kulturakteure waren aber weise und vorausschauend genug, in der Förderung der Teilnahme Deutschlands an der Biennale in São Paulo nach dem Hitler-Fachismus auch den Signal der Wiedergliederung in die zivilisierte Welt und Aufarbeitung der braunen Geschichte zu sehen. Man wollte an die Wertewelt vor 1933 anknüpfen und, unterstützt durch eine herausragende

⁴¹⁷ As estruturas oficiais nas duas Alemanhas ainda estavam sendo reestruturadas, sua fundação enquanto países separados ainda era muito recente, havia acontecido em 1949, assim como também os seus departamentos de Relações estrangeiras.

⁴¹⁸ “Die Biennale von São Paulo war ein Renommierprojekt der internationalen Kulturpolitik, und die Bundesregierung ließ sich die Teilnahme dort über lange Jahre etwas kosten”.

⁴¹⁹ Também em 1977, houve pela primeira vez a participação de artistas da Alemanha Oriental na Documenta de Kassel. Essa participação causou protestos de artistas como Georg Baselitz ou do antigo cidadão da Alemanha Oriental, que havia fugido para o ocidente nos anos 1960 (MERKLINGER, 2013:33).

⁴²⁰ Instituto para relações internacionais.

⁴²¹ *A Bienal de São Paulo – trocas culturais entre o Brasil e a jovem Alemanha Ocidental (1949-1954)*.

Kunstproduktion in den folgenden Jahrzehnten, auch das Bild eines neuen, innovativen Deutschland fördern (GRÄTZ, 2013:7)⁴²².

A Embaixada, criada três meses antes, através do embaixador Fritz Oellers, reconheceu de imediato a importância da Bienal de São Paulo e a importância cultural e política da participação da Alemanha Ocidental, como comprovou um relatório escrito para o Ministério das Relações Exteriores, escrito onze dias antes da abertura na qual pedia recursos para a ida de uma boa parte do corpo diplomático para a inauguração da mostra. Na opinião de Martina Merklinger, (MERKLINGER, 2013:2:26) a intenção de Oellers era utilizar a Bienal como uma plataforma política.

Sendo assim, foi chamado o historiador de arte, Ludwig Grote (1893-1974), que morava em Munique, a elaborar a contribuição alemã para a Bienal. Como havia pouco tempo para a exposição, a Bienal de São Paulo sugeriu que Grote escolhesse uma coleção privada de obras de Paul Klee que já se encontrava em São Paulo. Grote optou por uma concepção própria.

Seine Auswahl bezog jüngere Positionen ein, aber auch Werke von Künstlern der 'Inneren Emigration', die unter den Nationalsozialisten verfolgt, diffamiert oder mit Arbeitsverbot belegt worden waren (MERKLINGER, 2013:2:22)⁴²³.

Como Grote estava impossibilitado de ir ao Brasil, devido ao cargo de diretor do Germanischen Nationalmuseums que ia assumir em Nurembergue, chamou à tarefa Wolfgang Pfeiffer, que provinha de família alemã-brasileira, e que havia feito o seu doutorado em Munique, mas que depois da guerra, havia deixado a Alemanha e morava em São Paulo, onde trabalhava no Museu de Arte de São Paulo – MASP. Pfeiffer havia auxiliado Pietro Maria Bardi a organizar a exposição retrospectiva do suíço Max Bill. Não apenas ele continuava acompanhando a participação alemã na Bienal, como escreveu o texto do Catálogo para a “Sala Especial” de Lasar Segall. Em 1960, foi contratado oficialmente pelo Consulado Alemão em São Paulo e depois foi professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A partir de 1978, assumiu a direção do Museu de Arte Contemporânea MAC-USP, para onde foram as obras do Museu de Arte

⁴²² A República Federal da Alemanha tinha em 1951 apenas dois anos de idade e sua política cultural externa estava engatinhando. Os responsáveis políticos e agentes culturais, porém, foram sábios e previdentes o suficiente para ver também na promoção da participação da Alemanha na Bienal de São Paulo, após o fascismo de Hitler, o sinal da reintegração no mundo civilizado e o processamento da história sombria. Pretendia-se uma conexão com o mundo dos valores anterior a 1933 e, apoiado por uma produção artística notável ao longo das décadas seguintes, promover também a imagem de uma nova e inovadora Alemanha (tradução: Sílvia Naurosky).

⁴²³Sua seleção se referia a posições recentes, mas também obras de artistas de "emigração interna" que haviam sido perseguidos pelos nazistas, difamados ou obtido proibição de trabalho (tradução: Sílvia Naurosky).

Moderna, que em um primeiro momento era o organizador da Bienal. Por isso, Pfeiffer tem um papel considerável para o cenário artístico brasileiro.

Zweifellos prägte Ludwig Grote die deutschen Beiträge der Fünfzigerjahre in hohem Maße, da er allein vier von fünf Beiträgen verantwortete. Aber auch andere wie der eingewanderte Wolfgang Pfeiffer oder Eberhard Hanfstaengl, der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der 1953 mit Max Bill in die Jury berufen wurde, waren wichtige Vermittler der deutschen Kunst. Gerade die Geschichte der HfG in Verbindung mit ihrer Bauhaus-Tradition ist dabei hervorzuheben. Beide Schulen leben in einer Lehrstätte in Rio de Janeiro weiter, deren Gründung mit der Biennale zusammenhängt: Die Escola de Desenho Industrial (ESDI) (MERKLINGER, 2013: 2;29)⁴²⁴.

No que se refere a contribuição alemã à II Bienal, que ocorreu entre 13 de dezembro de 1953 e 26 de fevereiro de 1954, foi convidado o fundador da Bauhaus, Walter Gropius, que estava morando nos Estados Unidos, para fazer parte do júri de arquitetura. Gropius aceitou o convite e, em janeiro de 1954, foi pessoalmente receber um prêmio. Sua passagem foi polêmica pelo Brasil, principalmente quando encontrou vários arquitetos. Ainda assim, sua participação foi importante para o desenvolvimento da arquitetura nacional. Como atestado dessa polêmica, há, por exemplo, esse depoimento de Oscar Niemeyer (imagem 41: Casa das Canoas):

O Gropius teve aqui. Um arquiteto medíocre, mas ele era professor, era inteligente e tal, conversava, era instruído, falava bem. Mas ele foi lá ver a minha casa das Canoas, e quando saiu, disse para mim: 'Olha, a sua casa é muito bonita, mas não é multiplicável'. Mas que burrice fantástica! Era um terreno sinuoso, eu não podia procurar um terreno igual. Então você vê como eles pensavam errado, esse pessoal da Bauhaus. O Corbusier é que teve coragem de dizer: 'é mediocridade ativa, não sabem nada, só querem criar regras'. Depois todo mundo tem que seguir... Eu sou o único a esculhambar a Bauhaus, ficam com medo de dizer que é uma merda (NIEMEYER apud WISNIK, 2003:120).

Houve, então, uma intensa cooperação entre a Alemanha e a Bienal de São Paulo, até hoje, mesmo depois do cancelamento das Representações Nacionais, a Alemanha continua oficialmente apoiando o envio de artistas para a participação nesse evento.

Die Bundesrepublik ließ bis heute keine der Biennalen in São Paulo aus: Sie war von Anfang an ein verlässlicher Partner und organisierte bisweilen sogar Sonderausstellungen wie die Bauhaus-Schau. [...] Die Biennale in São Paulo hat bei diesen und ähnlichen Beispielen deutsch-brasilianischer Beziehungen immer eine entscheidende Rolle gespielt: abgesehen von der diplomatischen und wirtschaftspolitischen Plattform, die sie bot, vor allem als prominentestes Kunstforum in Lateinamerika, als internationaler Ideenmarkt, als Bühne des

⁴²⁴ Sem dúvida, Ludwig Grote marcou as contribuições alemãs dos anos cinquenta em grande medida por ter sido responsável por nada menos que quatro das cinco participações. Mesmo outros, como o imigrante Wolfgang Pfeiffer ou Eberhard Hanfstaengl, Director-Geral do acervo de pintura do Estado da Baviera, que foi nomeado júri em 1953 juntamente com Max Bill, foram importantes mediadores da arte alemã. Principalmente a história da HfG em conjunto com sua tradição Bauhaus deve ser enfatizada aqui. Ambas escolas continuam a viver em uma instituição de ensino no Rio de Janeiro cuja sua criação está relacionada à Bienal: a Escola de Desenho Industrial (ESDI). (tradução Sílvia Naurosky)

3.1.3. Arte concreta internacional

Não se pode falar em homogeneidade no que diz respeito aos termos arte concreta ou construtiva⁴²⁶, que surgiram como uma forma de distanciamento da abstração, com o desejo de transformar a sociedade através de uma arte racional e participativa desde os seus primórdios. Com essa proposta artística, diferentes movimentos europeus tais como a vanguarda russa, a Bauhaus ou o grupo De Stijl deram impulsos através de questões como a organização das formas no quadro.

Esse movimento foi interrompido pelo fascismo e pelo stalinismo russo e retomado após o fim da Segunda Guerra Mundial em diversos países, principalmente na Alemanha, Itália, Suíça e Holanda. Essa retomada foi marcada por uma “matematização” da estética e por uma redução das formas, sendo caracterizada pelas considerações teóricas de Max Bill. Formas “lógicas” se compõem em uma dimensão estética, marcada pela serialidade, módulos, simetria, construções matemáticas, tais como a fita de Moebius.

Segundo Hans-Peter Riese, “todo o debate teórico se reduz à questão da estrutura, que por sua vez de preferência devem ser fundados e resolvidos matematicamente” (RIESE, 2010:27). Para Helouise Costa, as ideias de Max Bill, que tentavam adequar o construtivismo às condições sociais do pós-Segunda Guerra, serviram para atualizar o que pregava a referência histórica: Mondrian. (COSTA, 2002b:11 apud SCHAFFNER, 2008:104)

Convencionou-se dividir os artistas construtivos concretos em três gerações: a primeira geração começou segundo a classificação de Max Bill com Wasily Kandinsky e sua obra plástica e teórica de 1910; em 1918 Piet Mondrian escreveu *Ausdrucksmittel und Komposition*; e em 1922 Kasimir Malewitsch escreveu *Suprematismus als Gegenstandslosigkeit*. A segunda geração, espalhada pelo mundo, inclusive o Brasil, teorizou sobre o movimento, de modo que uma das principais analistas do concretismo, Margit Staber, reuniu os principais textos e manifestos em um livro dedicado aos estudos

⁴²⁵ A República Federal até agora nunca cancelou uma Bienal de São Paulo. Ela foi desde o início um parceiro confiável e algumas vezes organizou até mesmo eventos especiais como a Exposição-Bauhaus. [...] A Bienal de São Paulo sempre desempenhou um papel crucial neste e em outros exemplos semelhantes das relações teuto-brasileiras: à parte a plataforma diplomática e econômico-política que ela ofereceu, principalmente como o mais proeminente fórum de arte na América Latina, como mercado internacional de idéias, como palco de intercâmbio entre artistas e criadores de arte de todo o mundo (tradução: Sílvia Naurosky).

⁴²⁶ A respeito da dificuldade dessa definição, Margit Staber escreveu: *Konstruktivismus, konkrete, konstruktiv Kunst? - Die Schwierigkeit der Begriffe*, Kunstmuseum Winterthur, 1981.

da Fundação para Arte Construtiva e Concreta de Zurique (STABER, 2001: 25-109).

Seguem os textos:

- Theo van Doesburg: *Die Grundlage der konkreten Malerei und Kommentare zur Grundlage der konkreten* (1930);
- Max Bill: *konkrete gestaltung: 1936, ein standpunkt: 1944, konkrete kunst:* (1949);
- Wassily Kandinsky: *abstrakt oder konkrete:* (1938);
- Richard Paul Lohse: *Der Bildraum und seine Elemente:* (1942);
- Asociación Arte Concreto Invención: *Invencionistisches Manifest* (1946);
- Asociación Arte Concreto Invención: *Erläuterungen* (1946);
- Friedrich Vordemberge-Gildewart: *abstrakt – konkret – absolut* (1946);
- Richard Paul Lohse: *Die Entwicklung der Gestaltungsgrundlagen der konkreten Kunst* (1947);
- Ettore Sottsass Junior: *was dem einen der raum ...* (1947);
- Max Bill: *Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit.* (1949);
- Gillo Dorfles: *Manifest des MAC (Movimento Arte Concreta).* (1951);
- Grupo Ruptura: *Ruptura* (1952);
- Eugen Gomringer: *konkrete Dichtung.* (1956);
- Augusto de Campos (et al.): *Programa da Poesia Concreta.* (1958);
- Max Bill: *Struktur als Kunst? Kunst als Struktur?* (1965);
- Richard Paul Lohse: *Entwicklungslinien 1940-1970.* (1970);
- Richard Paul Lohse: *Kunst im technologischen Raum.* (1982).

É interessante observar que, nesta lista, Staber inclui não só os autores brasileiros, mas também os manifestos ligados à poesia concreta, como os de Gomringer e do grupo Noigandres, numa clara manifestação da união de artes plásticas e poesia. Finalmente, a terceira geração começou por volta da década de 1960 e se dedicou à pesquisa voltada ao elementar e o conceitual. Uma questão importante dessa terceira geração, muitas vezes não filiada declaradamente à arte concreta, é a sua ocupação com a estrutura e suas implicações⁴²⁷.

Enquanto a primeira geração de concretos buscava a sua legitimação nos ideais de sociedade buscados pela Revolução Bolchevista, a segunda e a terceira geração se voltaram para o pacto com o desenvolvimento tecnológico. Todavia, no geral, o

⁴²⁷ A respeito da questão da *Estrutura*, ver o meu texto sobre a artista brasileira contemporânea Elisa Bracher em SCHOEN: 2013.

movimento sempre pregou a internacionalidade, mas foi somente no pós-Segunda Guerra que essa internacionalidade se efetivou com a propagação de suas ideias pelo mundo, principalmente na América do Sul Design, arquitetura, tipografia, por exemplo, foram outras formas artísticas que foram influenciadas profundamente pelo concretismo.

Não só na “formação” da arte brasileira a arte concreta é fundamental, para a arte alemã ela também exerceu um papel extremamente importante, por isso há hoje em dia na Alemanha mais de um museu dedicado à arte concreta, sendo que o principal deles é o Museu de Arte Concreta em Ingolstadt. Este museu tem como tarefa mostrar o desenvolvimento histórico do movimento concreto, considerando os novos fluxos artísticos ao colocá-lo em discussão e estabelecer novas relações.

A este museu pertence a coleção de arte concreta do poeta Eugen Gomringer, que foi secretário de Max Bill na Escola de Ulm, tendo assim contato com os mais importantes artistas concretos como o próprio Max Bill, Josef Albers, Richard Paul Lohse entre outros. Gomringer foi interlocutor dos poetas do grupo Noigandres, tendo com eles decidido denominar a sua poesia de poesia concreta⁴²⁸, o que homogeneizou internacionalmente o nome “poesia concreta” para similares formas poéticas visuais que vinham surgindo pelo mundo na década de 1950. Na coleção do museu de Ingolstadt, o Brasil está presente por meio de obras de artistas brasileiros, como Sérgio Camargo.

Essa importância se deve ao fato de a arte concreta e seus desenvolvimentos servirem de inspiração e de ponto de partida para as atuais gerações, como salientou Mack:

Na Alemanha, assim como no Brasil, a arte concreta com seus anseios de racionalidade, está hoje em dia, [...] mais do que nunca na cena artística atual. Sendo que os seus conceitos estratégicos e seu potencial criativo até hoje servem de fomento à cena artística (MACK, 2005:7).

3.1.4. A Bauhaus e o Brasil

Resta saber por que o estilo chegou a ser tão especial no Brasil. O surgimento desse estilo arquitetônico no Brasil coincide com a fase da industrialização do País. Esta nova etapa – parecida com a nova etapa política alemã democrática nos anos 20 – precisava ser exibida através da sua comunicação visual, indicar a mudança, demonstrar que o Brasil iria deixar o atraso econômico para trás e finalmente formaria um país moderno, industrial – o país do futuro! Este objetivo foi atingido, pois hoje, Brasília se destaca entre as mais modernas capitais do mundo e o MASP em São Paulo é sinônimo de progresso e vanguarda para brasileiros e visitantes. A escola Bauhaus sobreviveu por apenas 14 anos, no entanto, criou um novo marco de design e arquitetura⁴²⁹ (ROSE, 2007).

⁴²⁸ Pignatari, falando sobre o encontro com Gomringer em Ulm –“Decio e os concretistas”. Disponível em: <http://youtu.be/xhaqqo9yuwc> (Visitado em: 05.07.2010).

⁴²⁹ ARND ALEXANDER ROSE (Centro Alemão de Informação). *BAUHAUS: Estilo presente no Brasil* 14/Ago/2007, disponível em :

A influência da Bauhaus (1919-1933, Weimar, Dessau e Berlim) já existia no Brasil por intermédio de vários artistas europeus emigrados, como o arquiteto Gregori Warchavchik, John Graz ou Alexandre Altberg, que nos anos de 1920 e de 1930 já haviam encontrado o seu lugar no cenário artístico brasileiro. Vale lembrar que o próprio Max Bill foi aluno da Bauhaus⁴³⁰.

A importância da Bauhaus se constata, por exemplo, em Waldemar Cordeiro, no seu artigo “O objeto” publicado em São Paulo, em dezembro de 1956, na *Revista de Arquitetura e Decoração*. A influência da Bauhaus pode ser vista, inclusive, na posterior discussão que levou ao rompimento dos neoconcretos, pois na própria Bauhaus, já havia uma discussão semelhante: Paul Klee era chamado “Buda da Bauhaus” (HOPFENGART, 2008:71)⁴³¹, pela sua aproximação com a espiritualidade da arte, o desenho das crianças; Walter Gropius, por sua vez, se voltou mais para a área do design: depois da sua imigração para os Estados Unidos, foi uma das importantes figuras do design Americano, tendo feito parte do New Bauhaus ou Institute of Design em Chicago.

A Bauhaus também vai dar frutos no Brasil por meio do Instituto de Arte Contemporânea (IAC)⁴³², conhecido como escola de design do MASP, pela qual passaram algum dos concretos brasileiros tais como Alexandre Wöllner, que depois foi estudar em Ulm⁴³³.

Com essas instituições, a influência da Bauhaus, que já existia graças a interesses ou iniciativas individuais, como a de Warchavik ou da exposição de 1929, firmou-se na arte e nos artistas brasileiros, deixando assim um profundo legado.

Mas, a influência da Bauhaus no Brasil não foi vista por todos como positiva. Provavelmente como resposta às críticas e a polêmica criada em torno da Bauhaus e seus membros, para a IV Bienal em 1957, foi organizado pela Alemanha Ocidental uma retrospectiva da Bauhaus, que havia sido pedida pela direção da Bienal, com fins educativos, através de obras de pintura e escultura, mas sem os produtos de desenho industrial. Essa mostra teve Ludwig Grote como curator. Durante sua estadia em São

http://www.brasil.diplo.de/Vertretung/brasilien/pt/_pr/dzbrasilia_Artigos/Antigos/Arquitetura/140807_bauhausbrasil.html?Archive=3157400 (Visitado em: 29.1.2015).

⁴³⁰ Sobre Bill e a Bauhaus ver: (ELIAS 2003:8-11).

⁴³¹ Colagem de Ernst Kallai 1928/1929, fac-símile que participou da exposição *Das Universum Klee* Neu National Galerie Berlin, out. 2008/fev. 2009.

⁴³² O Instituto de Arte Contemporânea do MASP, não deve ser confundido com o atual IAC, ligado desde 2011 ao Centro Universitário Belas Artes, funcionando na sede da R. Dr. Alvim, 90. Vila Mariana – São Paulo, que conta com espaço expositivo, e que tem organizado mostras de alto nível. O IAC tem o objetivo de se tornar um centro de referência documental e histórico da obra de artistas de tendências construtivas.

⁴³³ Para mais informações sobre a Escola de Ulm, ver: ELIAS, 2003:13-16.

Paulo, ele proferiu entrevistas, visando divulgar a importância da Bauhaus. A escultura de Max Bill, *Unidade Tripartida* que já era propriedade do Museu de Arte Moderna, foi mostrada dentro dessa exposição (MERKLINGER, 2013:2;29).

Sobre a retrospectiva da Bauhaus, o adido cultural alemão Dankwort escreveu, em outubro de 1957, em um dos seus relatórios regulares sobre o Brasil que iam do Rio de Janeiro para Bonn, para ele os brasileiros estavam tão acostumados com a moderna arquitetura brasileira que:

Die Besucher, so der kritische Diplomat, seien trotz des erklärenden Katalogtextes vom Wesen des Bauhauses »nicht überzeugt« worden. (GROOS/PREUSS, 2013:2;66)⁴³⁴.

3.1.5. Max Bill

Max Bill (1908-1994) que nasceu na Suíça, exerceu várias atividades no campo das artes, foi escultor, pintor, professor, gráfico, publicitário, teórico e crítico de arte, além de, em 1926, sob a influência de uma exposição de Le Corbusier, decidir ser arquiteto, e também se tornar, posteriormente, um dos fundadores e reitores da Escola de Ulm – Hochschule für Gestaltung. Estudou de 1927 a 1929 na Bauhaus, em Dessau, que naquele momento era dirigida por Walter Gropius. Ele foi aluno de Joseph Albers, Paul Klee, Wasily Kandinsky, Moholy-Nagy e Schlemmer.

De 1932 a 1936, participou do grupo parisiense Abstraction-création. Nesse período, também encontrou com Hans Arp, Georges Vantongerloo e Mondrian, encontros que foram importantes para o seu desenvolvimento artístico. Além disso, em 1936, foi publicado, no catálogo da exposição *Zeitprobleme in der schweizer Malerei und Plastik*⁴³⁵ na Kunsthhaus, em Zurique, a primeira versão do texto *Konkrete Gestaltung*⁴³⁶.

konkrete gestaltung ist jene gestaltung, welche aus ihren eigenen mitteln und gesetzen entsteht, ohne diese aus äusseren naturerscheinungen ableiten oder entlehnen zu müssen, die optische gestaltung beruht somit auf farbe, form, raum, licht, bewegung [...] durch die formung nehmen die entstehenden werke konkrete formen, sie werden aus ihrer rein geistigen existenz in tatsache umgesetzt, sie werden zu gegenständen, zu optischen und geistigen gebrauchsgegenständen (MAX BILL, 1936)⁴³⁷.

⁴³⁴ Os visitantes, segundo esse diplomata crítico, não se convenceram, apesar do texto explicativo do catálogo sobre a essência da Bauhaus.

⁴³⁵ O Problema do tempo na pintura e escultura suíça

⁴³⁶ Composição Concreta

⁴³⁷ Em letras minúsculas como no original. O texto escrito só com minúsculas é um tipo de layout que Max Bill utilizava com frequência em seus catálogos. Disponível em: http://welt-der-form.net/Max_Bill/leben_und_werk.html (Visitado em: 09.09.2015). A composição concreta é a configuração, a qual surge dos seus próprios meios e leis, sem precisar que esses derivem ou plagiem sua aparência natural, a configuração óptica baseia-se em cor, forma, luz, movimento (...) através da sua configuração as obras passam a ter formas concretas, eles se tornam realidade a partir da sua existência intelectual, torna-se objetos, objetos de utilidade ótica e intelectual.

Posteriormente, em 1938, publicou *Konkrete Kunst* em Werk n. 8.

konkrete kunst nennen wir jene kunstwerke, die aufgrund ihrer ureigenen mittel und gesetzmässigkeiten – ohne äusserliche anlehnung an naturerscheinungen oder deren transformierung, also nicht durch abstraktion – entstanden sind. konkrete kunst ist in ihrer eigenart selbständig. sie ist der ausdruck des menschlichen geistes, für den menschlichen geist bestimmt, und sie sei von jener schärfe, eindeutigkeit und vollkommenheit, wie dies von werken des menschlichen geistes erwartet werden muss. [...]

konkrete kunst ist in ihrer letzten consequenz der reine ausdruck von harmonischem mass und gesetz. sie ordnet systeme und gibt mit künstlerischen mitteln diesen ordnungen das leben. sie ist real und geistig, unnaturalistisch und dennoch naturnah. sie erstrebt das universelle und pflegt dennoch das einmalige, sie drängt das individualistische zurück, zu gunsten des individuum (MAX BILL apud ausstellungskatalog zürcher konkrete kunst, 1949)⁴³⁸.

Em 1944, Max Bill organizou a primeira exposição internacional de Arte Concreta no Kunsthalle em Basel. Nesse ano, fundou também a revista *Abstrakt/Konkret*. Em 1947, tomou parte na mostra *Arte astratta e Concreta* em Milão. Um ano depois, houve a conferência “Beauty from function and as a function”, realizada no Werkbund suíço, na qual Bill começou a pregar a renovação do design, sob o conceito da “boa forma”. As reflexões de Bill sobre o produto moderno retomavam o conceito de beleza, que havia sido abolido do discurso moderno, colocando a qualidade formal junto com a sua funcionalidade.

Em 1949, a exposição *Die gute Form*⁴³⁹ concebida por Bill, foi mostrada em Basel e Colônia e depois em outras cidades da Suíça, Alemanha e Áustria. No catálogo da exibição *Pevsner, Vantongerloo, Bill* na Kunsthhaus em Zurique, Bill publicou o artigo *Die mathematische denkweise in der Kunst unserer Zeit*⁴⁴⁰, que escreveu em 1948.

Diese Kunst ist nicht mehr Abbild, sondern neues System. ‘vermittlung elementarer Kräfte auf sinnlich wahrnehmbare Weise’. Bill fährt fort: ‘Man könnte vielleicht sagen, damit sei die Kunst zu einem Zweig der Philosophie geworden, zu einem Teil der Darstellung der Existenz... und deshalb nehme ich an, dass die Kunst das Denken vermitteln könne in einer Weise, dass es direkt

⁴³⁸ Em letras minúsculas como no original. Esse texto foi traduzido para o catálogo da exposição o *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Em nota do catálogo consta que o texto foi escrito em 1936. De qualquer forma, temos a versão em alemão e português da revisão feita por Max Bill, em 1949, para o catálogo da exposição itinerante dos artistas concretos de Zürich. *Arte Concreta – Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhes são inteiramente próprias, - sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta, isto é, sem intervenção de um processo de abstração.*

A arte concreta é autônoma em sua especificidade. É a expressão do espírito humano, destinada ao espírito humano, e deve possuir essa acuidade, esta clareza e esta perfeição que é preciso esperar das obras do espírito humano.

(...)

A arte concreta, quando alcança a máxima fidelidade a si própria, é pura expressão de medida e de leis harmoniosas. Agência sistemas e dá vida a esses agenciamentos pelos meios que a arte dispõe. É real e intelectual, a-naturalista e, no entanto, próxima da natureza. Tende ao universal e cultivada, entretanto, o particular, rejeita a individualidade, mas em benefício do indivíduo. (Tradução A. A.) In.: AMARAL 1977:48.

⁴³⁹ Boa forma

⁴⁴⁰ O pensamento matemático na arte atual do nosso tempo

wahrnehmbar ist... Und je exakter der Gedankengang sich fügt, je einheitlicher die Grundidee ist, desto näher findet sich der Gedanke im Einklang mit der Methode des mathematischen Denkens; desto näher kommen wir dem Urgefüge, und desto universeller wird die Kunst werden. Universeller darin, dass sie ohne Umschweife direkt sich ausdrückt. Dass sie direkt, ohne Umschweife, empfunden werden kann’.

Der Text schliesst mit der Bemerkung: ‘Die Kunst hat Gebiete erfasst, die ihr früher verschlossen waren. Eines dieser Gebiete bedient sich einer mathematischen Denkweise, die trotz ihren rationalen Elementen viele weltanschauliche Komponenten enthält, die bis über die Grenzen des Unabgeklärten hinausführen’ (ROTZLER, 1977:146)⁴⁴¹.

Em 1950, Bill criou o termo *Produktform* que englobava em uma palavra a concepção, desenho e realização de produtos de consumo. De 1951 a 1956, foi o reitor da *Hochschule für Gestaltung* em Ulm. Em 1953, entrou em contato com Max Bense. Nesse ano também começou a construção dos prédios que abrigariam a Escola de Ulm, projetados por Bill; no mesmo ano já começaram as aulas, ainda que o local definitivo não estivesse pronto, sendo aberto oficialmente apenas dois anos depois.

Em 1955, o escritor argentino Tomas Maldonado organizou a monografia *Max Bill* pela editora Nueva Vision. Além dessa publicação, seguem outras importantes relacionadas a Max Bill e que foi descrita por Bonet:

outra publicação relevante daqueles anos, à qual esteve vinculado, foi a espetacular *spirale* (1953 – 1964), de Berna, dirigida por Marcel Wyss, contou com a participação de Eugen Gomringer (nascido na Bolívia) e secretário de Max Bill por um tempo e Dieter Roth. E, na área das artes plásticas, com colaborações originais de Albers, Arp, Max Bill, Ian Franco Bombelli (que, com o tempo, muito fez para a difusão da obra Billiana na Espanha), Camille Graeser, Leo Leuppi, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Vantongerloo, Mary Vieira e Friedrich Vordemberge-Gildewart. Um grupo sem dúvida suíço em sua maioria, mas que também inclui alguns alemães, um belga e uma brasileira (BONET, 2010:12)⁴⁴².

Em 1960, Bill organizou uma importante retrospectiva de 50 anos de arte concreta em Zurique. Nessa ocasião, fez uma revitalização da arte concreta, ligando-a ao conceito de estrutura ao mesmo tempo que a historiciza fazendo uma retrospectiva desde seus primórdios.

⁴⁴¹ Essa arte não é mais retrato, e sim um novo sistema. «Mediação de forças elementares através dos sentidos». Bill prossegue: Se pode dizer, que com isso, a arte se tornou um ramo da filosofia, uma parte da representação da existência... e por isso creio eu, que a arte media o pensamento, de um modo que ele é percebido diretamente... E, quanto mais exato o fio do pensamento se desenvolve, mais homogênea e a idéia básica, tanto mais se encontra o pensamento em harmonia com o método matemático de se pensar, quanto mais nos aproximarmos da estrutura primitiva, a arte vai se tornar mais universal. Mais universal no sentido de que ela pode expressar-se sem rodeios. E pode ser sentida, sem rodeios.» O texto acaba com a observação: A arte atingiu áreas que até então estavam fechadas para ela. Uma dessas áreas faz uso da forma de pensar matemática, que apesar de seus elementos racionais, contém vários componentes ideológicos que conduzem até além dos limites do desconhecido.

⁴⁴² Texto transcrito só com minúsculas como no original, homenagem a Max Bill, que usava minúsculas em seus catálogos.

Em 1965, escreveu o texto *Struktur als Kunst? Kunst als Struktur?*⁴⁴³.

dass kunst nur dort und nur dann und nur deshalb entstehen kann, wenn und weil ein individueller ausdruck und persönliche erfindung sich dem ordnungsprinzip der struktur unterstellen und diesem ordnungsprinzip neue gesetzmässigkeiten und gestalt-möglichkeiten abgewinnen können (Max Bill, 1965)⁴⁴⁴

Max Bill defendeu que a arte concreta não reproduz mais nenhum objeto, mas cria objetos originais dedicados ao uso intelectual. A matemática, na obra de Bill, como bem explicou Maria Amália Garcia, era uma proposta construtiva que não era definida por mera “racionalidade fria”, e sim, era uma herança de mestres da Bauhaus, como Klee e Albers, que usavam a grelha, a repetição do quadrado, a retícula, como tema de organização da estrutura para fazer as suas variações.

Na proposta plástica de Bill, a matemática aportava a previsibilidade que outorgava a um acontecimento plástico a possibilidade de repetições reguláveis. Sua proposta plástico-matemática não pretendia aludir a frieza numérica mas, sim, referir a capacidade humana de organizar um mundo de relações. Bill sustentava a possibilidade de desenvolver uma arte de base matemática na qual tal sistematização não limitava a coerência organizativa à ativação de um mecanismo ou procedimento específico mas que implicava modos construtivos plurais (GARCIA, 2008: 199).

Segundo o teólogo e escritor Kurt Marti (1958: 30-31), esse projeto de criação original do objeto pela arte implicou em algo que será fundamental para a arte e para poesia concreta/neoconcreta brasileira. O espectador é provocado pela obra a se tornar produtivo e a se tornar assim co-jogador, co-pensador, passando de consumidor para co-produtor.

konkrete bilder können nicht ‘genossen’, sie müssen ‘mitgemacht’ werden, sonst erschliessen sie sich nicht. in ähnlicher weise versucht auch die konkrete poesie (gomringer u. a.) den leser zu aktivieren (MARTI, 1958: 30-31)⁴⁴⁵.

Bill partiu das teorias da primeira fase da arte concreta, como as ideais de Theo Van Doesburg, para se tornar o grande teórico da arte concreta pós-Segunda Guerra Mundial. Suas teorias partiram das características inerentes às suas obras de arte, tais como forma e estrutura. Citando o termo criado por Osorio e Kudielka pode-se ver aqui um “desejo da forma”, a forma ditando a partir de seus meios e de suas leis internas de

⁴⁴³ A estrutura como princípio de ordenação e possibilidade formal vai abrir muitas portas para a arte moderna contemporânea pós-Max Bill.

⁴⁴⁴ Disponível em: http://welt-der-form.net/Max_Bill/leben_und_werk.html (Visitado em: 09.09.2015). A arte só pode nascer ali e somente naquele momento e por ser, uma expressão individual e uma invenção que se subordina ao princípio ordenador da estrutura e pode assim dar a esse princípio ordenador, novos princípios e possibilidades de configuração

⁴⁴⁵ Texto transcrito só com minúsculas como no original. Quadros concretos não são para serem usufruídos, eles precisam da participação do espectador, senão eles não se deixam perceber por completo. De maneira parecida a poesia concreta (gomringer entre outros) tenta ativar o leitor.

composição a sua forma de leitura e, através disso, tornando-se uma ampla estratégia para uma transformação racional e positiva do seu meio e da sociedade.

Segundo a estética de Bill, uma obra de arte concreta é criada totalmente independente de qualquer comprometimento com a representação. Ao contrário da arte abstrata, ela não é abstração da realidade, e sim constitui desde o começo um mundo estético próprio, cujas relações partem apenas de si mesma.

Embora Bill tenha se tornado a principal figura de destaque em relação ao conceito “arte concreta”, que ele retomou e ampliou, não foi aceito sem problemas pelos outros membros do grupo concreto de Zurique, do qual Bill fazia parte, tanto que Richard Paul Lohse (imagem 64) passou cada vez mais a desassociar suas obras do conceito “concreto”, relacionando-as cada vez mais a conceitos como “construtivo”, “modular” ou “em série” para a denominação de seus trabalhos. Com essas desavenças, a partir de 1969, o grupo concreto de Zurique passou a ser apenas uma referência histórica. Em 1977, Willy Rotzler retomou essa problemática em torno desses conceitos em seu importante livro *Konstruktive Konzepte: Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis Heute*.

Apesar de reduzida na Europa, a influência de Bill se espalhou pelo mundo e se fez presente, principalmente, na América Latina, não só no Brasil, mas também de forma abrangente na Argentina:

no âmbito latino-americano, cabe mencionar a presença, a distância desse suíço, na buenos aires concreta dos anos 40. seu nome e sua obra aparecem sucessivamente em importantes revistas como *arte madí universal* de gyula kosice, *ciclo* de aldo pellegrini, *ver y estimular* de jorge romero brest, *contemporánea* de juan jacobo bajarlía e *nueva vision* de tomás maldonado⁴⁴⁶ (BONET, 2010:12).

3.1.5.1. Max Bill e o Brasil

Max Bill e Pietro Maria Bardi, diretor do MASP, conheceram-se em Milão em 1945. Bardi convidou Bill para uma das exposições mais completas que houve nos primeiros anos do MASP. Como o artista suíço não pôde ir ao Brasil, mandou instruções precisas de como as obras deveriam ser montadas; entre elas estavam incluídas: pinturas, esculturas, obras gráficas, cartazes, objetos, maquetes e fotografias de edifícios.

Até bem pouco tempo, acreditava-se que a exposição de Bill no MASP tivesse ocorrido em 1950⁴⁴⁷, devido aos anúncios, desde 1949, sobre sua inauguração. No entanto,

⁴⁴⁶ Texto transcrito só com minúsculas como no original

⁴⁴⁷ Esse erro é repetido até pelo próprio Bardi, ao escrever a história do MASP. Ver: MERKLINGER, 2013:106. No catálogo da exposição *Building on a Construct* que ocorreu em Huston e Zurique, Aracy Amaral, faz uma espécie de *mea culpa* a esse respeito, dizendo que em parte a propagação da data errada se deu pelo fato dela a ter colocado errada na linha do tempo de varias publicações (ou ter sido colocado errado baseado na data

os documentos sobre a exposição, o que inclui uma interessante troca de cartas entre Bill e Bardi entre 1949 e 1951, os recibos de transporte das obras e a lista de obras disponíveis no Arquivo do MASP⁴⁴⁸, mostram que ela só foi ocorrer de março a maio de 1951. Devido a esse atraso a exposição não pôde seguir para Argentina como havia sido programada inicialmente.

A Revista *Habitat* nº 2⁴⁴⁹, exemplar de janeiro a março de 1951, trouxe uma reportagem sobre essa exposição (imagem 65). Logo no início do artigo, uma curiosidade: uma das esculturas de Max Bill é mostrada em meio a peças clássicas da coleção pertencente ao MASP (imagem 66). Essa foto ilustra uma interessante forma de valorização da peça para um público ainda não tão experiente no contato com a arte moderna. Apesar da importância dessa exposição, não houve tanta repercussão na imprensa diária. Geraldo Ferraz “foi o único crítico que dedicou uma análise minuciosa sobre as obras, destacando também o silêncio do meio” (GARCIA, 2008:198).

Em carta de Bardi a Bill em 28 de março de 1951 pode-se notar que Bardi pretendia com essa e outras exposições exercitar o olhar do público, ainda inexperiente nesse novo tipo de arte (BARDI, 1951 apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:193). A recepção da imprensa refletiu essa condição. Ao mesmo tempo, os estudiosos brasileiros falam da importância dessa exposição, pois como é possível deduzir da carta, ela atraiu arquitetos e designers de todo o Brasil que foram a São Paulo para ver essa mostra.

Francisco Matarazzo Sobrinho, por meio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, organizou, nesse mesmo ano de 1951 a I Bienal de Arte de São Paulo, e pediu que a exposição de Bill fosse apresentada inteira nessa mostra, o que não ocorreu. Bardi, (BARDI, 1951 apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO 2010:193-194) em carta a Max Bill, em 7 de maio de 1951, se queixou do amadorismo revelado por Matarazzo frente a esse convite. Em carta a Wolfgang Pfeiffer, 8 de dezembro de 1951, Bill esclareceu o porquê da negação ao convite: ao contrário dos outros artistas da delegação que tiveram o envio de suas obras pagas, queriam que Bill arcasse ele mesmo com esse custo, proposta que o artista concordou, mandando assim só uma obra. Diante desse contexto, Bill participou apenas com a escultura *Unidade Tripartida*, exposta na parte dedicada diretamente a ele, enquanto

que ela havia escrito no catálogo de 1977) (AMARAL, 2009: 41;50). Amaral foi alertada pela argentina Maria Amália Garcia, que no âmbito de sua pesquisa para a sua tese de doutorado fez um amplo levantamento dos arquivos de Bill em São Paulo e Zurique (GARCIA, 2008:198).

⁴⁴⁸ Caixa 3 pasta 13, pasta 14 correspondência Bill/Bardi, disponíveis no arquivo do MASP (consultados em janeiro de 2010) Martina Merklinger achou no arquivo Max, Binia + Jakob Bill, na suíça mais informações a esse respeito (MERKLINGER, 2013:106).

⁴⁴⁹ Em Amaral (2009: 50), há uma lista de artigos que tratam dessa exposição.

convidado especial e não junto à delegação suíça. A diretoria do evento aproveitou que suas obras já se encontravam no Brasil para essa participação exclusiva do artista, que resultou a Bill o *Grande Prêmio* de escultura na I Bienal de com *Unidade Tripartida*.

uma escultura em aço inoxidável que espacializava o contínuo da matéria, espaço, tempo e movimento, elevados ao infinito, pela representação da fita de Moebius⁴⁵⁰ –, fora marcante. Proporcionava ao olhar um ilimitado percurso pelo dentro e fora, avesso e direito, cheio e vazio. Era inovadora (FREITAS, 2007:19).

Em Zurique, Stefan Baciú celebrou no jornal *Die Tat*, de 12 de novembro de 1951, essa premiação e a recepção que ela teve no Brasil pelos críticos de arte mais importantes, destacando a *Tribuna da Imprensa*, que proclamou Bill como “der Anführer der Nicht-Figurativen Künstler der Gegenwart” (BACIU, 1951 apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:194).

Enquanto Wolfgang Pfeiffer e Jorge Romero Brest, que haviam participado do júri, também se alegraram com a vitória de Bill, o próprio artista, em carta a eles, (BILL, 1951/1952 apud KUDIELKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:194) se queixou da influência dos galeristas franceses e da falta de menção pela revista parisiense *ARTS* sobre a premiação, fato que ilustrou bem a recepção (ou a falta dela) da obra de Bill na França.

Essa premiação fazia parte da aquisição da obra premiada pelo Museu de Arte Moderna para que “o então jovem museu formasse em pouco tempo um patrimônio artístico representativo da arte contemporânea” (MILLIET, 1987:12 apud MERKLINGER, 2013:99). Essa prática não era do conhecimento de todos, como atestou a pesquisa de Martina Merklinger nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo, o Arquivo Histórico Wanda Swevo e a Max, Binia + Jakob Bill na Suíça:

Francisco Matarazzo Sobrinho teilte Max Bill am 20. Dezember 1951 mit, dass ihm der Große Preis in Höhe von 100 000 Cruzeiros zugesprochen wurde und bat ihn in einem weiteren Schreiben acht Tage später, dem Beispiel dreier anderer Prämierter zu folgen und die Skulptur als Schenkung zu überlassen beziehungsweise dieses andernfalls zu informieren über “den aktuellen Preis, mit dem Sie für den Erwerb Ihrer Skulptur einverstanden wären.”⁴⁵¹ Dieser Regelung wurde von Max Bill zunächst nicht zugestimmt, was aus dem Schreiben an Wolfgang Pfeiffer hervorgeht: “[...] ich kann sie nicht entbehren. Diese Plastik war in Europa überhaupt noch nie ausgestellt. Ihre herstellung ist so teuer, dass ich unmöglich darauf eingehen konnte, sie dem museu de arte moderno zu

⁴⁵⁰ “Essa tira está construída a partir de uma tira girada ao redor de seu eixo longitudinal unida em seus extremos; como resultante, não se pode distinguir a cara interior da exterior, não há um dentro e um fora. A tira de moebius ou fita sem fim é uma superfície com um só lado e um só contorno. Além de uma grande beleza, essas fitas se conectavam diretamente com fragmentos selecionados de uma nova ciência. As tiras são um fenômeno estudado a partir da topologia, ramo da matemática que pesquisa as propriedades invariáveis de uma figura à qual se aplicou uma deformação. [...] A topologia abordava a continuidade. Com base nessas fitas de Moebius, Bill realizou obras em granito, bronze e gesso; a primeira dessas formas foi utilizada na montagem do Pavilhão Suíço na trienal de Milão, em 1936” (GARCIA, 2008:201).

⁴⁵¹ MERKLINGER, 2013: 99 apud Francisco Matarazzo Sobrinho para Max Bill, 20.12.1951 e 28.12.1951, AHWS/FBSP.

schenken, wie man es mir nahelegte. Ich habe dann an das museum geschrieben, dass ich die herstellungskosten zurückerstattet bekommen müsste, falls die plastik in brasilien bleibe. Diese kosten sind sehr hoch, und darin ist für meine eigene monatelange arbeit gar nichts enthalten. Jeder industrielle, der auf diese weise rechnen würde, könnte innert kürzester zeit den konkurs anmelden. Es ist für mich sehr unangenehm, dass bezüglich dieser plastik einfach stillschweigen eingetreten ist, denn ich habe eine einladung des museum of modern art in new york, [...] ich gebe zu, dass die mäßene in brasilien manches tun für die moderne kunst. [...] aber die verquickung von preisverteilung und schenkung der werke ist mir äusserst umsympathisch' (MERKLINGER, 2013: 99-100).⁴⁵²

Nessa mesma carta para Wolfgang Pfeiffer de onde provém parte do trecho citado acima, Bill se queixou do atraso da publicação do livro sobre sua obra, que o MASP ia realizar. Ele vê esse atraso como “extremamente problemático” (BILL, 1952 apud MERKLINGER, 2013:100) e se sentiu tentado a desistir dessa publicação e publicar ele mesmo o livro.

Como se pode notar nesses trechos, a relação de Max Bill com o Brasil foi repleta de mal-entendidos e diferenças culturais. As dificuldades com a exposição do MASP e com a doação da escultura *Unidade Tripartida* foram apenas o começo de uma relação atribulada. No entanto, é certo que deixou marcas indeléveis na arte brasileira, principalmente no que concerne à arte concreta que estava se desenvolvendo no Brasil naquele momento. Segundo Anna Katharina Schaffner (2008:102), a influência de Bill na América do Sul pode ser considerada mais importante do que na Europa.

As indagações de Bill coincidiam com as buscas desenvolvidas por vários artistas argentinos e brasileiros. Cordeiro, de Barros, Sacilotto, Hlito, Prati, Iommi e Maldonado já vinham trabalhando em função de definir e ancorar suas buscas dentro do amplo leque da abstração. Esses artistas já haviam proposto a mudança qualitativa que implicava romper com os sistemas representativos e orientar-se em direção a um trabalho especificamente plástico. Essas indagações, no início construídas a partir de genealogias heterogêneas da arte moderna, saciaram-se nas linhas propostas pela arte concreta (GARCIA, 2008: 203).

Max Bill, apesar de ter sido convidado anteriormente inúmeras vezes para visitar o Brasil, devido ao seu trabalho na Escola Superior da Forma em Ulm, só foi ao país pela

⁴⁵² (MERKLINGER 2013: 99-100) Apud Max Bill carta para Wolfgang Pfeiffer 25.2.1952, arquivo Max Bill. Francisco Matarazzo Sobrinho comunicou a Max Bill, em 20 de dezembro de 1951, que ele havia ganhado o grande prêmio no valor de 100000 cruzeiros, oito dias depois, em uma outra carta, pediu a ele que seguisse o exemplo de outros três premiados e doasse a escultura, ou que o informasse do “preço atual”, com o qual ele concordaria para a compra da escultura. Essa regra não foi aceita por Max Bill, como percebemos pela carta a Wolfgang Pfeiffer: “[...] eu não posso ficar sem ela. Essa obra nunca foi exposta na Europa. A sua fabricação é tão cara, que é impossível concordar com isso, de doa-la ao Museu de Arte Moderna, como me pediram. Eu escrevi para o museu que eu precisava que os custos da fabricação me fossem devolvidos, caso a escultura permaneça no Brasil. Estes custos são bem altos, sem contar com os meses que eu passei trabalhando nela. Qualquer industrial que dessa forma fizer as contas, poderá em pouco tempo pedir falência. Para mim foi muito desagradável, o que aconteceu, na surdina, com essa obra, ainal eu tenho um convite do Museu de Arte Moderna de New York, [...] eu confesso, que os mecenas no Brasil, fazem algo para a arte moderna. [...] mas a confusão com a distribuição dos prêmios e doação das obras, me foi muito pouco simpático.

primeira vez em maio de 1953, a convite do Itamaraty para proferir conferências em vários estados, e para ser membro do júri da II Bienal.

Nessa ocasião, Bill proferiu a conferência “O Arquiteto, a Arquitetura e a Sociedade” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e concedeu uma entrevista à revista *Manchete* publicada no mês de junho de 1953, com texto de Flávio de Aquino e título “Max Bill crítica: a nossa moderna arquitetura”.

No catálogo da exposição *O Desejo da Forma* trechos dessa conferência foram reproduzidos⁴⁵³. Max Bill escreveu que:

a primeira intenção dele era falar sobre arte e arquitetura como forma artística, uma palestra que seria amigável e lisonjeira para aqueles que estivessem escutando, mas que depois do que ele viu no Brasil, ele pensou que as coisas sobre a qualalaria dariam origem a mal entendidos (BILL, 1953 apud KUDIENKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:196).

Diante disso, Bill (1953 apud KUDIENKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:196) decidiu falar na conferência o que realmente achava sobre a arquitetura brasileira, as questões que ele tinha anotado a partir do que ele vira e a crítica que ele considerava importante “para o futuro do país”：“A arquitetura no seu país está correndo o risco de cair na pior condição de um academicismo antissocial”,

Sobre a entrevista à revista *Manchete*, Flavio Aquino viu a crítica de Max Bill de forma positiva:

Externa, sem rodeios, seu pensamento não elogia gratuitamente, não deseja agradar hipocritamente. Suas opiniões têm, por isso, enorme interesse; talvez sejam as primeiras opiniões sinceras sobre a nossa arquitetura moderna (AQUINO, 1953 apud VARELA, 2012:521).

Boa parte dos jornalistas brasileiros, contudo, não recebeu bem a decisão de Bill de falar exatamente o que ele pensava em vez de ser gentil e destacar só os pontos bons. Por isso, em um pequeno artigo anônimo publicado em 13 de setembro de 1953 no jornal *Diário de Notícias*, houve o comentário que, antes de ir ao Brasil, o artista havia elogiado o edifício do Ministério da Educação tendo publicado, além do texto, fotos no artigo do seu álbum FORM, mas que no Brasil, Max Bill: “Achou preferível usar a tática de ‘gênio’ para espantar o público e os jornais”.

Em entrevista no ano de 1953, Max Bill fez contundentes críticas à arquitetura moderna brasileira, em especial ao edifício do Ministério da Educação, ao qual segundo ele faltam “sentido e proporção humana” e que “é construído sobre pilotis”, em vez de pátio interno. Seu comentário também era contrário ao muro de azulejos – que tem a função de excluir a parede, integrando-a ao espaço

⁴⁵³ Publicado originalmente em: *Oscar Niemeyer, Selbstdarstellung, Kritiken, Œuvre*. Editado por Alexander Fils, Berlin, 1982, S.97-100.

através do painel – e sugere, explicando seu conceito de autonomia, que seria melhor que deixassem o espaço livre para colocar quadros na parede. (FREITAS, 2007: 17).

Apesar das discordâncias ulteriores à entrevista, Bill já havia percebido a dureza de suas críticas no ato da conversa com Flavio Aquivo. Tanto que, na tentativa frustrada de evitar futuros mal-entendidos terminou a entrevista para a revista *Manchete* com o seguinte comentário:

Escreva ainda isto: Não quero que esta entrevista sirva de argumento aos acadêmicos. Para mim, em matéria de arquitetura, existe somente a moderna. Se crítico a arquitetura brasileira é porque ela me fornece matéria para tal, o que significa dizer que ela é importante. Aliás, os erros nela apontados são os mesmos em quase todos os países. Para corrigí-los seria necessário que se fizessem escolas de arquitetura dentro de um espírito inteiramente diverso do atual' (Bill apud VARELA, 2012:522).

Bill também condenou a Pampulha, concebida por Niemeyer, por seu “barroquismo excessivo, que não pertence nem à escultura nem à arquitetura” (Bill apud VARELA, 2012:521). Essa mesma associação, de forma não tão depreciativa, já havia sido feita por Le Courbusier: “Le Corbusier, al conocer la obra de Niemeyer le preguntó algo que le quedaría sonando ‘Oscar, ¿usted es un barroco?’”. (RAMÍREZ NIETO, 2000:52).

Por outro lado, Bill elogiou o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conhecido como Pedregulho, que foi projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy em 1947, para abrigar funcionários públicos do então Distrito Federal. Localizado no bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro, o Pedregulho compõe a fase social da arquitetura de Reidy. O elogio de Bill a Reidy era por ser uma habitação popular, diferente da crítica feita ao complexo erigido por Lucio Costa no Parque Guinle, um parque público em Laranjeiras na Zona Sul do Rio de Janeiro, com jardins projetados por Roberto Burle Marx, que foi projetado como o primeiro conjunto de edifícios residenciais direcionados à elite carioca. Foi construído entre 1948 e 1954, procurando integrar arquitetura e meio ambiente: “Pois acreditava ser ‘um erro construir-se somente edifícios luxuosos, quando existe o problema de habitação popular’” (Bill apud FREITAS 2007:18).

A resposta mais importante às críticas de Max Bill veio com o artigo em resposta “A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida”, redigido por Lucio Costa e também publicado na revista *Manchete*, em julho de 1953. Costa viu a reação de Bill à arquitetura brasileira como fruto dos preconceitos “que já os trazia consigo” (COSTA, 1953:20). É dessa reação de Costa que proveio a visão de Max Bill como um mero “designer”:

Deve-se ter porém presente que o conhecido artista não é, a rigor, nem arquiteto, nem pintor ou escultor, mas sim fundamentalmente um *delineador de formas* ('designer') cujo campo de ação não se limita contudo apenas às aplicações de

sentido funcional e alcance utilitário, mas se estende igualmente à procura de harmonias formais geometricamente geradas sob o patrocínio pessoal, diga-se assim, da sua inspiração (COSTA, 1953:20).

Costa continua sua resposta enaltecendo o edifício do Ministério da Educação tão duramente criticado por Bill:

O edifício do Ministério, mau grado o desamor com que é tratado pelo crítico e pelos encarregados da sua conservação, há de ser sempre considerado pela opinião profissional isenta, um dos marcos fundamentais da arquitetura contemporânea (COSTA, 1953:21).

Ademais, Costa (1953:21) tem a *Pampulha* como o marco sem o qual “a arquitetura brasileira na sua feição atual – o Pedregulho inclusive – não existiria”. Para o crítico ainda, essa construção arquitetônica foi um acontecimento que contribuiu para a formação da arquitetura moderna do Brasil: “Foi ali que as suas características se definiram” Costa também defendeu a capela, que Bill havia considerado, de forma pejorativa, de estilo “barroco”, como “obra prima de engenho e graça” e completou:

Ora, graças, pois se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendemos de relojoeiros mas de fabricantes de igrejas barrocas (COSTA, 1953:21).

O único momento em que Lucio Costa concorda com Bill é em relação o fato de no Parque Guinle não haver habitações destinadas à habitação popular (COSTA, 1953:21).

A crítica de Max Bill causou uma forte reação dos arquitetos brasileiros, talvez por tocar em um nervo exposto, que era a inviabilidade de uma arquitetura brasileira realmente de caráter social, como vê-se no comentário de Otília Beatriz Fiori Arantes:

É claro que a questão social estava no horizonte de Lucio Costa, ela era para ele uma das ‘razões da nova arquitetura’⁴⁵⁴. Mas essa era a contradição básica: ao mesmo tempo ela tinha que servir de propaganda do governo, de imagem de marca do Estado Moderno brasileiro – no caso, inclusive, um Estado autoritário. Há projetos na área da habitação social, mas não eram acessíveis à população de baixa renda, nem multiplicáveis, como o conjunto Pedregulho, do Reidy. [...] O resultado é uma arquitetura essencialmente monumental. O que não é um desvio local, mas a revelação de uma certa verdade da arquitetura internacional, cujo discurso social apenas fazia parte da reprodução do capitalismo. Sua racionalidade ‘instrumental’, sua preocupação em sujeitar-se às imposições da produção industrial, fazia dela uma arquitetura eminentemente funcional da lógica do capitalismo, muito mais do que do ponto de vista do usuário. Como eu costumava dizer, ela não era uma causa que se transformou em estilo, ela era desde o início uma aposta na evolução das forças produtivas, como se trouxesse embutida nela um poder emancipador e pudesse vir a acompanhar uma produção em massa, acessível a todos etc. O que não aconteceu. Onde isso ficou mais evidente foi justamente num país como o nosso: quando uma proposta feita para uma realidade em que a industrialização estava mais avançada foi transposta para uma outra mais atrasada, este outro lado da arquitetura ficou mais visível (ARANTES apud WISNIK, 2003: 226-227).

⁴⁵⁴ Referência ao título do texto manifesto escrito em 1934.

Na seção “Crônicas”, da revista *Habitat*, número 12, de 1953, apareceu o seguinte comentário:

Se Max Bill, em lugar de criticar a arquitetura brasileira contemporânea, tivesse feito o elogio genérico de costume, seria, *ipso facto*, o maior arquiteto – pintor – escultor do mundo.

Pelo contrário os jornais continuam a classificá-lo não arquiteto, não pintor, não escultor. Até uma pessoa séria, como Lúcio Costa, em 'Manchete' refere-se a ele como um pobrezinho.

Há até boatos pelos quais o ministro João Neves da Fontoura teria sido afastado por ter, o Itamaraty, convidado Max Bill como hóspede oficial do país.

Enfim, uma questão de estado. Queremos prevenir que, quando aqui chegarem Gropius, Aalto etc., em companhia de Bill durante a próxima II Bienal, a situação será ainda mais gozada (VARELA 2012:526).

Como consequência dessas críticas, Bill que havia sido convidado para fazer parte do júri de arquitetura da II Bienal, foi removido. Em troca de cartas com Stefan Baciú, (BILL; BACIU, 1953 apud KUDIÉLKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:194-195) os dois comentam a remoção de Bill. Baciú em 23 de setembro de 1953 disse que os “críticos comunistas comemoraram essa medida em seus jornais – e em tom [...] ordinário” (BILL; BACIU, 1953 apud KUDIÉLKA; LAMMERT; OSORIO, 2010:195). Eles citam também o artigo de Lucio Costa na Revista *Manchete*, no qual faz duras críticas a Bill, sem citá-lo pelo nome. É possível entender as queixas de Baciú quando se lê o artigo do jornal *Diário de Notícias*, de 13 de setembro de 1953, já citado acima:

Ressou muito bem, entre nossos arquitetos e artistas a decisão da II Bienal excluindo do júri da exposição de arquitetura o nome de Max Bill. Esse artista [...] não possuía a categoria necessária para participar de um julgamento internacional. Extremamente apaixonado pela tendência ‘concreta’ e superficial nos seus conhecimentos de arquitetura e história da arte, só por leviandade fora escolhido para um júri, que necessita do máximo de critério e de cultura, se não quiser arrasar de vez por todas com o conceito da Bienal paulista (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1953).

O autor do artigo chamou Bill de “ligeiro nas afirmações” e de “aventureiro”, que quer “fazer a América” baseado no episódio da palestra concedida por Bill e as críticas à arquitetura brasileira feitas por ele.

Mesmo com toda essa discussão, Bill foi considerado como uma das grandes influências para a arte concreta brasileira e um marco na evolução dessa.

3.1.6. Mira Schendel

A artista plástica Mira Schendel também é uma ponte importante entre os países de idioma alemão e o concretismo e neoconcretismo brasileiros, sendo uma significativa conexão entre os artistas e intelectuais brasileiros e os alemães. Apesar de não fazer parte diretamente de nenhum dos movimentos, sua obra conjuga características de ambas, além

de ter uma profunda relação com a poesia concreta, pelo uso das palavras e dos ideogramas.

Mira Schendel⁴⁵⁵ nasceu em 7 de junho de 1919, em Zurique, na Suíça, filha de pais judeus, mas batizada como católica. Isso, porém, não a ajudou quando começaram as perseguições aos judeus na Itália, onde morava e estudava arte e filosofia, além de já desenhar e frequentar cursos de arte desde a década de 1920.

Em 1949, Schendel e seu marido tomaram o navio para o Brasil, passando a morar em Porto Alegre. Um ano depois, a artista teve a primeira exposição individual em solo brasileiro, no Auditório do Correio de Povo em Porto Alegre, onde expôs seis retratos de naturezas mortas e paisagens, que lembram a estética do pintor italiano Giorgio Morandi, o que é interessante para o concretismo brasileiro, pois como observou o crítico alemão Robert Kudielka, “os artistas brasileiros amam Giorgio Morandi” (KUDIELKA, 2010:26), no uso das cores. No mesmo ano, Schendel participou da I Bienal de São Paulo, na qual também havia obras de Morandi. A partir desse momento, a artista expôs suas obras em várias exposições em diferentes cidades do Brasil.

Em 1953, Schendel se separou do marido e foi viver em São Paulo; e em 1954, ela conheceu o imigrante alemão Knut Schendel que era proprietário da Canuto, importante livraria de livros técnicos importados. A artista casou-se com ele em 1960, até então assinava suas obras com o primeiro nome, e passou a assinar com o nome pelo qual é conhecida atualmente: “Mira Schendel”.

Em 1955, Schendel participou da III Bienal de São Paulo, e na mesma época passou a frequentar o grupo de intelectuais, no qual se incluíam o psicanalista, poeta e crítico de arte Theon Spanudis, o crítico de arte Mário Schenberg, o filósofo Vilém Flusser e o poeta concreto Haroldo de Campos. Em 1960 a artista foi apresentada, por Sergio Camargo, ao crítico e curador inglês Guy Brett.

Em 1965, convidada por Guy Brett, Schendel participou da exposição Soundings Two, na Signals Gallery em Londres. Nesse espaço de vanguarda britânico, já haviam exposto os brasileiros Sergio Camargo, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Nesse mesmo ano, Schendel expôs na VIII Bienal de São Paulo e começou as séries tridimensionais

⁴⁵⁵ Quando ela nasceu, os seus pais a colocaram o nome de Myrrha Dagmar Dub. As informações biográficas de Mira Schendel provêm de Gutiérrez-Guimarães (2009:169-178), onde se pode obter mais informações sobre a artista.

Droguinhas⁴⁵⁶ além de ter realizado a instalação *Trenzinho*. Estas obras fazem uma delicada interação com o espaço, através do movimento.

Em 1966, houve a primeira retrospectiva da obra de Mira Schendel fora do Brasil, na galeria Signals e a primeira grande retrospectiva da artista em solo brasileiro, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Do catálogo desta exposição, consta o poema de Haroldo de Campos no qual ele descreveu a obra de Schendel como:

An art of voids/where the utmost redundancy begins to produce original information/an art of words and quasi-words/ where the graphic form veils and unveils seals and unseals/sudden semantic values/ an art of constellated alphabets/of beelike letters swarming and solitary/ all-pha-bbb-ees. (GUTIÉRREZ-GUIMARÃES, 2009:173).

Um ano depois, a artista expôs na Universidade de Stuttgart, onde encontrou Max Bense, e o filósofo Umberto Eco, ao ir a Zurique e a Milão. No mesmo ano, participou da IX Bienal de São Paulo com *Objetos Gráficos*, obras suspensas no espaço que, devido à transparência do papel e das lâminas de acrílico, podiam ser vistas de ambos os lados, como os *Relevos Espaciais* e os *Bilaterais* de Hélio Oiticica de 1959. Em 1968, representou o Brasil na Bienal de Veneza junto à Lygia Clark, Farnese de Andrade e Letycia Quadros. Em julho e agosto, visitou Max Bense em Stuttgart e o filósofo alemão Jean Gebser em Berna.

Um dos *Objetos Gráficos* que Schendel apresentou na Bienal de Veneza continha fragmentos inteiros de texto, incluindo trechos de conversação e notas feitas por Max Bense. Os outros *Objetos Gráficos* eram formados por letras espalhadas, mas todos tinham em comum o fato de serem feitos em folhas de papel arroz, prensados entre acrílicos transparentes. Em 1969, Schendel participou outra vez da Bienal de São Paulo com a instalação *Ondas paradas de probabilidade – Antigo Testamento, Livro dos Reis, I,19*. A instalação foi mostrada de novo na Bienal de 1994 e foi composta de fios de nylon que vão do teto até o chão, acompanhados pelo trecho provindo do Livro dos Reis.

Em 1973, *The Avantgarde Works by Mira Schendel* foi a sua primeira exposição nos Estados Unidos, na Gallery of the Brazilian-American Institute, Washington, D.C. No ano seguinte, a artista participou da exposição *Poesia Visual* no Museu Lasar Segall, em São Paulo e da exposição *Mira Schendel. Visuelle Konstruktionen und Transparente Texte*,

⁴⁵⁶ A melhor fonte de informações sobre as *Droguinhas* é Guy Brett, com quem a artista se correspondeu entre novembro de 1965 e abril de 1966. Mira Schendel primeiro as denominou de *Droguinhas Fenomenológicas*, que foram produzidas de 1965 a 1968 e depois houve uma outra série na década de 1980. (PÉREZ-ORAMAS 2009:45). Ver: BRETT. *Kinetic Art:the Language of Movement*. London and New York: Studio Vista/Reinholdt, 1968. p. 8ff.

que teve lugar no Schmidbank, Nuremberg e na Studiengalerie, na Universidade de Stuttgart em 1975.

Em 1980, participou da exposição em homenagem a Mário Pedrosa na Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro. Entre novembro desse ano e janeiro de 1985, participou da exposição *Tradição e ruptura: síntese da arte e cultura Brasileira*, na Fundação Bial de São Paulo. Oito anos depois, a artista esteve na exposição *Modernidade: Arte Brasileira do Século XX*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ainda em 1988, Schendel viajou pela Alemanha, quando recebeu o diagnóstico de câncer de pulmão, falecendo em 24 de julho do mesmo ano.

Além das exposições citadas aqui, as obras de Mira Schendel participaram e continuam participando de diversas exposições no Brasil e no exterior, sendo que de setembro de 2013 a janeiro houve uma grande retrospectiva de sua obra na Tate Gallery, em Londres.

3.1.7. Max Bense

Filósofo da estética, professor e crítico alemão, Max Bense (1910-1990) foi um importante interlocutor e divulgador da poesia e da arte concretas brasileiras. Ele e seu trabalho em favor de uma inteligência técnica-experimental eram “para pelo menos uma geração de intelectuais críticos sinônimo de progressividade e cosmopolitismo”⁴⁵⁷ (WALTER, 1994:1). Segundo Harry Walter, Max Bense pensava em redes, em ligações, que abrangiam diferentes áreas de conhecimento e diversos pontos do mundo: Ulm (Hochschule für Gestaltung), New York, São Paulo... (WALTER, 1994:5).

Bense foi um importante estudioso e divulgador da poesia concreta e experimental, principalmente através da sua revista *Rot*. Haroldo de Campos descreveu a estética de Max Bense da seguinte forma:

É uma estética em situação que se arma do arsenal conceitualístico e metodológico da teoria da informação e da semiótica modernas para a abordagem dos problemas da arte de invenção⁴⁵⁸ (CAMPOS, 1971:156).

Para Max Bense, o objetivo de sua nova estética é:

Dar uma explicação da realidade estética como uma realidade autônoma face à realidade física. Trata-se de fazer uma descrição da realidade estética através de meios matemáticos. A realidade estética é constituída por processos que são o

⁴⁵⁷ Traduzido do original em alemão.

⁴⁵⁸ Haroldo de Campos, segundo ele mesmo, tentou dar ao público brasileiro uma visão panorâmica da estética de Max Bense, sua posição metodológica e sua dimensão prática (verificativa ou crítica) em dois artigos publicados no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*: “A nova estética de Max Bense: I – Crítica e obra de Invenção” (21.03.1959) e “II – A categoria da criação” (4.4.1959).

contrário dos processos físicos. A finalidade dos processos estéticos é o mínimo de entropia (entropia = desordem) (BENSE, 1971:231).

Segundo Haroldo de Campos, a arte foi definida por Bense como um *processo de signos* ao qual corresponde a um *sistema-suporte físico*: “Assim no que diz respeito aos signos visuais, o *sistema suporte* seria constituído pelas cores, linhas, formas, etc...” (CAMPOS, 1971:156). Seguindo esse pensamento, para Bense, a arte concreta seria uma arte “reduzida ao essencial estético, à temática de signos, cujo tema é o próprio processo de signos que nela se desenrola” (CAMPOS, 1971:156).

Bense analisou a obra de Max Bill utilizando os conceitos de “gestalt” e “estrutura”, formulados no terceiro volume de sua obra *Aesthetik und Zivilisation* (1958). Ambos os conceitos foram fundamentais na análise que se fez sobre a arte concreta, brasileira e internacional. Para Bense, a *gestalt* é vista como totalidade, como o signo em “processo estético integrativo”, enquanto que estrutura é o “signo em processo reduplicativo” (CAMPOS, 1971:156).

De acordo com Bense (1971:159)⁴⁵⁹, a obra de arte concreta tem o problema de ter que ser “um objeto sobre todos os aspectos estéticos, uma obra de arte integral”, apresentada “como um todo, no sentido de conjugação de signo e suporte”. A “realidade da arte concreta”, analisada por Bense a partir da obra de Max Bill e Vantongerloo, envolve “levar criativamente a uma realização concreta relações de função teoricamente concebidas entre cores, formas, luz, espaço e movimento”. (BENSE, 1971:162).

Max Bense escreveu vários textos, organizou publicações e exposições sobre a poesia e arte concreta brasileira. Como se no trecho abaixo, escrito em 1965, ele viu a relação entre poesia, arte concreta e neoconcreta, e arquitetura como um projeto de “obra de arte integral”, na qual todas as artes somam as suas forças, integradas por um pensamento “matemático e funcional da arte concreta”, “estimuladas” pelo influxo dados pelo “movimento concreto” internacional:

Ademais, como é natural, a poesia concreta brasileira não deve ser encarada independentemente de outras tendências “concretas” do país. Em São Paulo existe um grupo central de “pintura concreta” (Waldemar Cordeiro). No Rio trabalha Lygia Clark em suas peculiares criações de metal, constituídas de chapas de claras formas geométricas que mediante dobradiças conjugam-se para formar figuras espaciais e móveis. [...] Parece-me supérfluo acentuar que o novo urbanismo brasileiro (Niemeyer, L. Costa, R.de Miranda), que se corporifica na nova capital, Brasília, é antes de mais nada também uma expressão do pensamento matemático e funcional da arte concreta, que como fenômeno geral, não é isolada evidentemente das tentativas europeias. Na primeira linha Mondrian, Bill e Albers tiveram influxo estimulante. Até na gráfica (A.

⁴⁵⁹ Texto de Max Bense, “Makroaesthetik und Mikroaesthetik”, in: *Aesthetische Information*, Krefeld/Baden-Baden: Agis, 1956.

Magalhães, A. Wollner) e no paisagismo (Burle Max) tem fomento os pensamentos matemáticos e os métodos construtivos do “movimento concreto”. Que se acompanharam desde o início, com muita atenção, os esforços da ‘Escola Superior da Forma’ em Ulm é algo que se faz manifesto (BENSE, 1971:193-194)⁴⁶⁰.

A relação artística entre Bense e o Brasil era tão significativa que Haroldo de Campos descreveu o local de trabalho do alemão, em Stuttgart, onde ele regia a Cadeira de Filosofia, como uma “Casa do Brasil”:

Pelas paredes, fotos de nossa arquitetura, páginas do *Jornal do Brasil*, do *Estado de São Paulo*, do *Correio Paulistano*, com publicações do grupo “Noigandres” de poesia concreta, poemas-cartazes visuais em português etc (BENSE, 1971:227-233)⁴⁶¹.

Haroldo de Campos também descreveu Bense como alguém “incansável no seu interesse pelas coisas vivas da cultura brasileira” e que “passando por cima do exótico fácil [...] Bense vai alcançar a dimensão crítica do espírito brasileiro, o cartesianismo de um lado e, de outro, o que há de orgânico, de espermático, de improvisação criativa na consciência tropical” (BENSE, 1971:228).

Bense abriu espaço em Stuttgart para a arte experimental. Ele fundou, por volta de 1957, a *Studiengalerie*, que foi a primeira galeria de arte dentro de uma universidade alemã. A galeria foi palco de mais de 100 exposições, inclusive das brasileiras Lygia Clark e Mira Schendel.

Na concepção de Bense de uma *qualitätsfreien Ästhetik*, o que importa é a sua qualidade, dentro do que ele chamou uma estética-objetiva, sem se preocupar se outros concordavam ou não, se a obra era ou não uma “obra de arte”.

3.1.8. Vilém Flusser

Vilém Flusser (1920-1991) nasceu em Praga, onde, naquela época, era normal se ter duas línguas maternas, o tcheco e o alemão, idioma em que boa parte da sua obra foi escrita. Ele começou a estudar filosofia na Universidade Carolíngia, mas como provém de família judaica, em 1939, teve que deixar a sua cidade natal devido à invasão nazista, na qual boa parte de sua família morreu. Flusser e sua esposa Edith, fugiram para o Brasil e foram morar em São Paulo.

⁴⁶⁰ Publicação original: *Konkrete Poesie, Sprache in Technischen Zeitalter (Texttheorie und Konkrete Dichtung)*, Stuttgart: Kohlhammer, 15/1965. Republicado com algumas modificações em *Brasilianische Intelligenz* Wiesbaden: Limes 1965. Tradução brasileira: *Invenção*, ano 2, n.3, junho de 1963, com base no datiloscrito de uma conferência de Max Bense pronunciada na Universidade de Freiburg, em janeiro de 1962, por ocasião da mostra *Konkrete Dichtung aus Brasilien*, organizada pelo maestro Julio Medaglia Filho.

⁴⁶¹ Haroldo de Campos entrevista Max Bense, entrevista publicada originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de maio de 1964.

A posição de Flusser como uma “terceira margem”⁴⁶² é interessante, pois sendo um intelectual europeu e tendo passado boa parte de sua vida no Brasil, soube como ninguém analisar e problematizar a complexa situação do país como produtor de conhecimento, sendo precursor do diagnóstico das “Assimetrias na percepção da produção de conhecimento entre Centro e Periferia” (KLENGEL/ SIEVER, 2009:7).

A partir dos anos 1950, Flusser passou a participar da vida intelectual brasileira. Começou a frequentar o Instituto Brasileiro de Filosofia e a colaborar com o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. Flusser foi professor de várias instituições universitárias da cidade, onde lecionou na cadeira de Filosofia na Universidade de São Paulo – USP e no Instituto Tecnológico de Aeronáutica – ITA em São José dos Campos. Na Escola de Artes Dramáticas – EAD, revelou seu profundo conhecimento no campo artístico. E no final dos anos 1960, foi professor na Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP.

Em sua casa, Flusser reunia os seus estudantes com os intelectuais paulistas. E passou a ser uma figura importante no meio cultural brasileiro, sendo inclusive nomeado, entre 1966 e 1967, como cônsul para projetos de colaboração cultural nos EUA e Europa.

A relação de Flusser com os poetas concretos, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari foi marcada, por um lado, pela aproximação de ideias e admiração mútua, mas, por outro, por desavenças filosóficas, que os levou ao distanciamento. Enquanto Flusser ligava-se a filósofos (LAGES, 2009: 207), inspirados pelas ideias de Heidegger, os poetas concretos vão à direção contrária, no que diz respeito à linguagem⁴⁶³ e à posição do poeta em relação à política (GULDIN, 2009: 215-216).

Flusser escreveu o livro *Em busca de um novo homem*, lançado apenas após a sua morte, com o título *Fenomenologia do brasileiro em busca de um novo homem*, publicado pela Editora da UERJ em 1998.

O objetivo desse ensaio é estabelecer o diálogo entre o Brasil e a Europa, comenta Flusser. A Europa, até agora, pensa o terceiro mundo apenas como um objeto propício à manipulação e aos bons conselhos. Este livro busca tirar os preconceitos do caminho entre a Europa e os países como o Brasil e traz o espelho no qual se podem reconhecer tanto os brasileiros como os europeus. O Brasil é contraponto da Europa em sua condição de ‘estar fora’. É comum entender esta condição como um mal, mas Flusser mostra outro aspecto deste

⁴⁶² Título do livro da professora Dra. Susanne Klengel e Holger Siever que nasceu de um colóquio internacional e interdisciplinar ocorrido em outubro de 2009 na Alemanha sobre o tempo que Flusser passou no Brasil de 1940-1972. Título tirado da obra de Guimarães Rosa *Primeiras histórias* (1962). Onde o personagem principal constrói uma canoa e passa a viver no meio do rio sem pisar mais em nenhuma das margens. Flusser se descreveu como alguém “Bodenlos” sem chão, dividido entre o passado europeu e a vida no Brasil, sem nunca realmente pertencer a nenhum deles, mas tendo privilegiada visão dos dois lados.

⁴⁶³ Mais a esse respeito, ler LAGES (2009: 207-213).

exílio da história. O Brasil e o terceiro mundo em geral, o autor apresenta como um espaço para a realização de novos projetos; eles são terras férteis para um novo pensamento, novos valores e novo tipo de homem. (BATLICKOVA, 2010:131).

Nesse livro, Flusser também escreveu sobre a sua imigração para o Brasil: “tornar-se um brasileiro é difícil, porque as estruturas brasileiras estão escondidas e, ninguém é brasileiro” (FLUSSER, 1998:48 apud BATLICKOVA, 2010:122).

Talvez, por “ninguém ser brasileiro”, para Flusser, existia a manifestação de três culturas no Brasil, a primeira dominada “pela negritude e se manifesta, basicamente no ritmo” (BATLICKOVA, 2010:128); na segunda, Flusser enquadra a cultura de massa e a cultura de elite, a considera “inautêntica” (BATLICKOVA, 2010:128) por tentar copiar a cultura europeia e norte-americana; e no terceiro tipo que Flusser localiza “a cultura profundamente brasileira” (BATLICKOVA, 2010:128):

Ela não se deixa seduzir com modelos europeus e, ao mesmo tempo, consegue absorver a cultura do primeiro tipo, relacionada ao ritmo e ao corpo. Esta é a verdadeira cultura do novo homem, *homem lúdico*, que rompe com unidimensionalidade do pensamento que toma a vida do mundo ocidental (BATLICKOVA, 2010:128-129).

Para Flusser, esse *homem lúdico* se manifesta em todas as artes: literatura, música, artes plásticas e arquitetura, “abrindo-se para as novas visões do mundo” (BATLICKOVA, 2010:129) e superando assim o técnico ocidental, que sofre “com a falta de valores” (BATLICKOVA, 2010:129).

O entusiasmo pelo *homem lúdico*, causado pelos movimentos culturais e políticos dos anos 1950, que já vinha sendo visto de forma crítica por ele mesmo, em relação à Brasília, vai perecer de vez com a vivência dos anos de ditadura, em um processo que Rainer Guldin chamou de “Fracasso do Projeto Brasileiro” (GULDIN, 2005: 60 apud HANKE, 2009:188)⁴⁶⁴.

Brasilien entpuppt sich als ein Land wie andere auch: Mit der Militärdiktatur wird das freiheitlich Klima in ähnlicher Weise beschnitten wie unter anderen totalitären Verhältnissen; die unerwarteten Nebenwirkungen der heilversprechenden Modernisierung wie schonungs- und zügellose Urbanisierung, Umweltverschmutzung und –zerstörung, [...] lösen bei Flusser Ernüchterung aus [...] (HANKE, 2009:188).⁴⁶⁵

Sendo assim, esse *homem lúdico* foi profundamente reprimido por meio da ditadura militar, o que causou significativas censuras à arte brasileira. Entre os

⁴⁶⁴ GULDIN, R. (2005): *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*. München: Fink. Tradução do original em alemão.

⁴⁶⁵Brasil se revela um país como qualquer outro: Com a Ditadura Militar o clima de liberdade é podado como em outros lugares totalitários; os efeitos colaterais inesperados da modernização que promete a cura como a urbanização desmedida e de fachada, a destruição e poluição ambiental [...] são como um “balde de água fria” para Flusser.

impedimentos causados pelo regime político, está boicote internacional, sofrido pela X Bienal em 1969, que se repercutiu nas bienais seguintes, em 1972 e 1973.

Francisco Matarazzo Sobrinho, que ainda era o presidente da Bienal de São Paulo, tentou melhorar a situação tematizando a Bienal de 1973 de “Arte e tecnologia”. Flusser⁴⁶⁶ foi chamado para coordenar, frente à AICA – Associação Internacional dos Críticos de Arte, a reformulação da Bienal de São Paulo. Para isso, ele escreveu o manuscrito *Proposta Inicial para uma organização das futuras Bienais em base científica* (1972), hoje disponível no arquivo Flusser:

handelte es sich bei der ‘Krise der Kunst’, wie er es nannte, in Wirklichkeit um ein Vermittlungsprobleme zwischen der Kunst und dem Publikum, das sich lösen ließe, wenn man das künstlerische Werk durch interdisziplinäre Arbeitsgruppen aus brasilianischen und ausländischen Kulturakteuren ersetzte. Flussers Vorschlag sah zudem vor, die brasilianische Biennale zu einem experimentelle Labor zu machen, die auch zum Vorbild für andere vergleichbare Ausstellungsformate werden könnte. Das Konzept zielte auf einen Perspektivwechsel: weg von Internationalismus der Nachkriegskunst, hin zu einer globalen und von den Massenmedien geprägten Auffassung der Biennalen. Doch der von Flusser geforderte grundlegende Wandel, der die Abschaffung der Länderpräsentationen und die Umkehrung der Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie vorsah, wurde von der Biennale-Leitung nicht angenommen (SPRICIGO, 2013:48)⁴⁶⁷.

A “crise da arte” apareceu, por exemplo, na discussão que começou em 1971, e que apareceu claramente no prefácio escrito por Francisco Matarazzo Sobrinho para o catálogo da Bienal de São Paulo de 1973 (MENDES, 2009:167-168), que defendia com o objetivo de atrair um grande público, a arte como comunicação deve ser incentivada, através da aproximação arte/vida. O conceito do “lúdico” é ressaltado, fazendo da obra de arte um “objeto interativo” e do artista um “proporcionador de ideias” ou um mediador entre a obra e seu público. Esse conceito vai aparecer em diversos artistas tratados neste trabalho, tais como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oitica, Waldemar Cordeiro, entre outros.

Flusser queria para ajudar a resolver a crise da Bienal, acabar com as representações nacionais, o que só aconteceu em 2006, na XXVII #Bienal, com curadoria

⁴⁶⁶ Sobre a experiência de Flusser na Bienal de São Paulo ler: MENDES, 2009: 159-174, *Die Biennale von São Paulo, 1973: Flusser als Kurator – eine unvollendete Erfahrung*.

⁴⁶⁷ Se trata da “crise da arte”, como ele a chamou, na verdade de um problema de mediação entre a arte e seu público, que é possível de resolver quando a obra de arte for substituída por grupos de trabalho interdisciplinares compostos de agentes culturais do Brasil e do exterior. A proposta de Flusser, que não foi aceita pela direção da Bienal, previa a transformação da Bienal de São Paulo em um laboratório experimental, que poderia servir de exemplo para outros eventos similares. O conceito tinha como objetivo uma mudança de perspectiva: distanciando-se do internacionalismo da arte pós Segunda Guerra Mundial, em direção a uma concepção da Bienal marcada pela globalização e pela mídia de massa. Flusser queria também a eliminação das representações nacionais e uma virada nas relações entre centro e periferia (SPRICIGO, 2013:48).

geral de Lisette Lagnado. As ideias de Flusser não foram plenamente realizadas, ficando a sua apresentação temática resumida a uma sessão dentro da mostra. Esse motivo, entre outros, faz com que Flusser se afastasse do projeto antes de seu término.

Flusser não era um crítico de arte, apesar de escrever regularmente artigos sobre o assunto; como ressaltou Ricardo Mendes (2009:160) dava prioridade para outros temas. Dois artistas importantes que Flusser tratou nos seus textos foram Mira Schendel e Samson Flexor, a quem dedicou retratos significativos na sua autobiografia *Bodenlos* (1992).

Com o transcorrer da ditadura, suas atividades intelectuais são cerceadas e sua situação na Academia piora o que fez com que Vilém Flusser volte, em 1972, definitivamente, para a Europa.

Em 1983, publicou em alemão seu livro *A filosofia da caixa preta*, que vai lhe trazer a fama internacional como grande teórico da mídia. Esse livro apresentou sua teoria das imagens técnicas como uma analogia para a análise dos mecanismos culturais; a despeito desse fato, o livro foi totalmente ignorado pelos antropólogos culturais e sociólogos, mas teve destaque em praticamente todas as revistas europeias especializadas em fotografia (BATLICKOVA, 2010:19).

Em 1991, Vilém Fusser morreu em um acidente de carro. Em 2007, seu arquivo mudou-se para a Universidade das Artes de Berlim – UDK e é composto por manuscritos de seus ensaios e livros, além de vasta correspondência.

3.2. Exposição de artistas brasileiros

O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras – vanguardas não só pela juventude como sobretudo pelas concepções estéticas – às formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e, sobretudo, à crítica internacional. Todos aqueles que não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do Brasil. Primeiro que tudo não era permitido, na situação, desdenhar o formidável peso estético e cultural da nova arquitetura no Brasil. Por sua simples existência ela colocava em cheio a questão da disciplina formal construtiva e, pela própria posição hegemônica que exercia na conjuntura, vinha de si mesmo à tona o problema estético social da integração das artes
PEDROSA, 1970.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teve, desde a sua fundação, a preocupação com o mapeamento da arte brasileira e a sua expansão, bem como com a formação e desenvolvimento dos artistas e do público em geral. Esse interesse voltado para a arte e para as pessoas pode ser notado pelo fato de o museu, já naquele momento, possuir

um setor educativo, biblioteca e ateliês abertos ao público. Um dos ateliês, comandados pelo pintor Ivan Serpa, foi o fundador do grupo Frente.

Naquela época, o museu se encontrava sob a direção de Niomar Moniz Sodré, esposa do dono do jornal carioca *Correio da Manhã*, Paulo Bittencourt, a quem ela sucedeu na direção do diário, após a sua morte em 1963. Sodré foi uma das grandes incentivadoras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Segundo a Assembleia Geral Extraordinária do Conselho Deliberativo, para eleição da comissão executiva e aprovação do projeto de reforma dos atuais estatutos e outras deliberações, ela foi eleita em 21 de março de 1951 como diretora executiva do museu, de modo a posteriormente convidar o arquiteto Affonso Reidy para a construção da nova sede no Aterro do Flamengo. Esta eleição iniciou o que a imprensa da época chamava de uma “nova fase” para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (SANT`ANNA, 2010:69).

O MAM de Niomar acabou se constituindo como um discurso de modernização, instituição ordenando-se para o futuro, chamando para os seus cursos os artistas portadores sociais da nova forma artística e da modernidade carioca (SANT`ANNA, 2010:75).

Niomar, em outra atitude visionária, buscava que o museu fosse empiricamente reconhecido por meio das várias exposições e dos inúmeros visitantes, e também por meio da sua ação artística, enquanto espaço que transgredia com as formas pré-determinadas do presente no país e no exterior:

O MAM não era um simples espaço de colecionamento, mas era uma ação no mundo que se media por seus resultados. Sucessão de rupturas contra a continuidade que se identificava com o novo, e com a qual a vanguarda por sua vez, poderia se identificar (SANT`ANNA, 2010:75).

Os museus de arte moderna brasileiros, como pode ser visto nesta pesquisa, foram criados segundo o modelo do MoMA de Nova York e, como no seu modelo americano, tinham a intenção de criar uma repercussão da arte moderna do país no exterior e, através dela, formar e promover uma imagem de modernidade do país. A esse respeito disse Sabrina Parracho Sant`Anna:

A repercussão no exterior, desejável, contribuía, em primeiro lugar, para desfazer o que o museu via como estereótipos do país mundo afora, e em segundo lugar, para desfazer o que o museu via como estereótipos no interior do próprio país, as imagens de nação que acreditava serem negativas. A repercussão no exterior vinha sempre acompanhada de uma divulgação da instituição como promotora da nação para o resto do mundo (SANT`ANNA, 2010:79).

As exposições, citadas neste capítulo e prêmios criados pelas instituições artísticas brasileiras pareciam transportar essa afirmação de Sant`anna ao Brasil e mostravam a

vontade dessas instituições por meio de seus eventos internacionais de projetar uma imagem de modernidade sobre o Brasil para o mundo.

Já em 4 de maio de 1952, em matéria ao jornal *Correio da Manhã*, Niomar, enquanto diretora executiva do MAM e organizadora da *Exposição de Artistas Brasileiros*, depôs: “Nosso objetivo não é criar simplesmente uma sala de exposição, mas um centro de difusão de cultura”⁴⁶⁸. A exposição foi inaugurada em 23 de abril de 1952, com cerca de 57 artistas, 180 telas e esculturas e 114 trabalhos não emoldurados⁴⁶⁹, na qual reuniu, segundo manchete do artigo, não assinado, do Jornal *Correio da Manhã* “todas as expressões significativas das Artes Plásticas do país inteiro” (CORREIO DA MANHÃ, 1952):

Desde a arte ingênua, feita de puro instinto, de Déa Lemos e Heitor dos Prazeres até a arte teórica e raciocinante dos abstratos Ivan Serpa e Antonio Bandeira”⁴⁷⁰ Contando com a participação dos seguintes artistas: “Bandeira, Bonadei, Bonazzola, Barral, Brecheret, Bruno Giorgi, Burle Marx, Correia de Araujo, Cravo, Da Costa, Dea Lemos, Di Cavalcanti, Di Prete, Djanira, Emidio, Flavio de Carvalho, Graciano, Guignard, Heitor dos Prazeres, Iberê, J. André Hermann, Lula Cardoso, Ayres, Marcier, Margaret, Maria Leontina, Milton Goldring, Onésimo, Oswald de Andrade Jr., Pancetti, Pedrosa, Pola, Polly Mc Donald, Portinari, Santa Rosa, Segall, Serpa, Tedeshi Suzuki, Sighetto, Tanaka, Tarsila, Vasconcelos, Volpi, Waldemar da Costa, Yolanda Mohalyi, Yllen Kerr, Zélia Salgado, Cheschiati, Inimá, J.Bragança e os gravadores: Aldemir Martins, Darel, Goeldi, Lívio Abramo Ostrower, Poti e Vera Assumpção”⁴⁷¹ (CORREIO DA MANHÃ, 1952).

Sobre a importância dessa exposição⁴⁷², comentou, nessa mesma matéria do diário carioca, o crítico Mário Pedrosa – que foi autor do prefácio do catálogo da mostra:

Será esta a ocasião para verificar-se a influência que a Bienal de São Paulo teve sobre os artistas. Embora o espaço de tempo que media entre o encerramento daquela e a atual exposição seja curto – alguns meses – já se poderá notar os primeiros efeitos. Essa influência é mais visível, naturalmente, nos mais jovens, ainda em processo de formação. Nas gerações mais moças há também uma

⁴⁶⁸ *Todas as correntes da Pintura Brasileira Contemporânea no Museu de Arte Moderna – A reação do público diante dos quadros – Opinam os críticos – transformação do Museu num centro de difusão cultural. da Manhã*, Rio de Janeiro, domingo, 4.5.1952.

⁴⁶⁹ *Inaugurada a Exposição de Artistas Brasileiros – Acontecimento cultural do maior relevo – Impressões – Compareceram intelectuais, artistas, mundo oficial e social – Um marco na história das artes plásticas do país. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Quinta-feira, 24.4.1952 .

⁴⁷⁰ *Todas as correntes da Pintura Brasileira Contemporânea no Museu de Arte Moderna – A reação do público diante dos quadros – Opinam os críticos – transformação do Museu num centro de difusão cultural. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 mai.1952.

⁴⁷¹ A Atualidade Artística do Brasil – Reabrindo suas portas hoje, o Museu de Arte Moderna do Rio apresentará ao público a Exposição de Artistas Brasileiros – Todas as expressões significativas das Artes Plásticas do país inteiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1952.

⁴⁷² Nessa exposição, foi dado um prêmio de incentivo a um jovem artista que consistia de um prêmio de mil dólares oferecido pela firma Studebaker e uma viagem à Paris, oferecida pela Panair do Brasil, para um artista que ainda não houvesse saído do país. A comissão do Júri constava dos críticos Mário Barata, Flavio de Aquino, Antonio Bento, Santa Rosa e Mário Pedrosa. No domingo, 4 de maio de 1952, foi publicado o resultado do prêmio que foi dado ao gravurista Yllen Kerr (Rio de Janeiro 1924 -). Do artigo de Jayme Maurício constava uma minuciosa descrição de como havia sido a reunião do júri, ao qual Mário Pedrosa não pode comparecer, por estar adoentado, mas enviando seu voto ao pintor Ivan Serpa, que também era o favorito de Niomar Moniz Sodré, segundo o autor da matéria (MAURICIO, 1952:11).

vontade mais definida em afirmar-se. O grave perigo que corriam os artistas plásticos no Brasil, antes da prova da Bienal, era a timidez, a falta de audácia, um certo conformismo com os valores do dia. [...] Hoje, no Brasil, o ambiente artístico está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfixiante. Os artistas começam a brigar por suas ideias, suas convicções estéticas. Excelente, não? A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica, soberba de intolerância. É disso que precisamos. Um artista sem convicção, sem uniteralismo não será jamais um grande artista (PEDROSA, 1952 apud MAURICIO, 1952:11).

Confirmando o caráter representativo dessa exposição, foram convidados para a sua inauguração, segundo essa matéria do diário carioca, não apenas personagens do cenário artístico e cultural, mas também representantes do corpo diplomático, autoridades e outras personalidades. Por meio da reportagem publicada no dia seguinte, em 24 de abril de 1952, com o título “Inaugurada a Exposição de Artistas Brasileiros – Acontecimento cultural do maior relevo – Impressões – Compareceram intelectuais, artistas, mundo oficial e social – Um marco na história das artes plásticas do país”, sabe-se quais foram as autoridades presentes na inauguração: o ministro da Educação, Gustavo Capanema; o ministro da Fazenda, Horácio Lafer; o prefeito do Rio de Janeiro, João Carlos Vital; o embaixador dos Estados Unidos, o da Finlândia e o de Portugal; o vice-presidente da República, Café Filho; e a primeira-dama, Darci Vargas etc. Era uma lista que cobria duas colunas do jornal e tinha, entre seus nomes, além das pessoas já citadas, outros grandes nomes da política, sociedade e intelectualidade brasileira. Por toda a semana, esse jornal continuou publicando fotos de autoridades presentes na exposição, além de publicar “pequenas biografias” de vários dos artistas presentes, tal como Roberto Burle Marx, que expôs três óleos sobre tela e madeira⁴⁷³.

Essa exposição, assim como a fundação do museu que a recebeu, teve também a função de “reanimar o meio artístico carioca”, segundo matéria não assinada do jornal *Correio da Manhã*, de 4 de maio de 1952,

O centro artístico do Brasil deslocara-se para São Paulo, onde os dois museus e a Bienal paulista criavam clima mais propício para as artes plásticas. Foi quando há quatro anos, surgiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma tentativa para recuperar o nosso prestígio artístico. Tomou impulso, realizou alguma coisa e parou, voltando tudo a ser como era antes. Mas, felizmente, reviveu numa nova fase e num novo entusiasmo. Na sua nova sede, em local cedido pelo Ministério da Educação, duas importantes exposições já foram inauguradas: A exposição dos quadros premiados na Bienal paulista e a Exposição de Artistas Brasileiros. E, assim começa a criar-se no Rio um novo público, antes inteiramente alheio às obras de arte, e é assim, também, que a

⁴⁷³ “Pequenas Biografias Burele Marx”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 3 de maio, 1952.

nossa crítica e os nossos artistas encontram matéria para novas reflexões⁴⁷⁴ (CORREIO DA MANHÃ, 1952).

3.3. Prêmio Leirner de arte contemporânea

Em 23 de março de 1959, foi publicada, no caderno Ilustrada do jornal *Folha de São Paulo*, uma matéria sobre o prêmio Leirner de arte contemporânea, ao qual concorreram todos os importantes artistas concretos e neoconcretos brasileiros. O catálogo contava com apresentação do crítico José Geraldo Vieira, em duas versões (inglês e português), para facilitar “a divulgação internacional”. Como se pode notar nesse exemplo, houve na época, de várias fontes, uma vontade institucional clara de promover a arte brasileira, principalmente, a concreta e a neoconcreta no exterior. Para isso, além de se publicar catálogos em inglês, também foram organizadas várias exposições de artistas brasileiros no exterior, algumas realizadas nos países de idioma alemão, que são aqui destacadas.

3.4. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como difusor da arte contemporânea brasileira no exterior

Como descrevem os trechos abaixo, retirados do artigo “Brasileiros nos museus e galerias da Europa”, publicado no jornal *Correio da manhã* (1º Caderno, p.16), de 22 de janeiro de 1959, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tem um objetivo bem claro ao enviar as exposições ao exterior, com pleno apoio e incentivo oficial do governo brasileiro: divulgar um Brasil com características e arte próprias, que merece o reconhecimento do exterior, visto pelo autor da matéria, como culto e sensível e com o qual quer reforçar seus laços de ligação cultural e política-

Dentro do seu programa de divulgação dos valores positivos da arte contemporânea brasileira no exterior, o Museu de Arte Moderna do Rio tem preparado e enviado diversas exposições aos grandes centros internacionais.[...] Agora atrai-se o Museu carioca à nova empreitada, [...] quer levar o trabalho dos nossos artistas mais representativos [...] aos mestres verdadeiros da arte contemporânea. Está preparando com maior cuidado uma ampla e selecionada exposição de pintura, escultura, gravura e desenho, com vistas acima de tudo para o lado qualitativo. Tanto quanto possível no Brasil, uma exposição de nível europeu, que mostre que não vivemos de folclore, do pitoresco, mas possuímos valores autênticos, capazes de interessar e comover as mais fundas e trabalhadas sensibilidades dos povos cultivados pelos séculos de experiência e pelas mais altas manifestações do espírito.[...] Em cada museu ou galeria, em cada cidade onde for apresentada, a exposição terá caráter oficial através da divisão cultural

⁴⁷⁴ Todas as correntes da Pintura Brasileira Contemporânea no museu de Arte Moderna – A reação do público diante dos quadros – Opinam os críticos – transformação do Museu num centro de difusão cultural. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, domingo, 4.5.1952.

do Itamarati e das representações brasileiras, com cuidado catálogo e cartaz brasileiros.⁴⁷⁵

Uma dessas empreitadas, senão a maior delas, foi a exposição itinerante *brasilianischer Künstler – brasilianische Kunst der Gegenwart*, que será tratada a seguir.

3.4.1. Ausstellung brasilianischer Künstler – brasilianische Kunst der Gegenwart, 1959

A partir de 1959, a Embaixada do Brasil na Alemanha promoveu uma série de exposições para promover a arte brasileira no país. A exposição mais importante foi *brasilianischer Künstler – brasilianische Kunst der Gegenwart*, apresentada na Haus der Kunst em Munique e em vários outros museus alemães de 1959 a 1963 como, por exemplo, o Museum Morsbroich, em Leverkusen em 1959, com estações também em outras partes da Europa, tais como Paris, Milão e Madrid⁴⁷⁶. Essa exposição foi organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e sob patronato do Ministério das Relações Exteriores e das embaixadas brasileiras nos países onde ela foi mostrada.

Em 25 de junho de 1959, (1º Caderno, p.16), na sessão “Itinerário das artes plásticas”, do *Jornal o Correio da Manhã*, Jayme Maurício escreveu que a exposição de artistas contemporâneos brasileiros, na Haus der Kunst, de Munique no dia 23 de junho, foi um “êxito social, artístico e diplomático completo”⁴⁷⁷, com mais de 2000 pessoas presentes na inauguração.

3.4.1.1. Textos dos catálogos

A apresentação do catálogo foi feita de modo diversificado a depender de quem estava apresentando e do lugar onde a exposição estava sendo mostrada. Nessa diversidade de inaugurações, pode-se notar, além das congruências de pensamentos, que algumas discordâncias também se faziam presentes. O texto foi assinado por diversas autoridades

⁴⁷⁵ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano195&pesq=arte+contemporanea+brasileira (Visitado em: 13.07.2013).).

⁴⁷⁶ Na Enciclopédia Itaú Cultural, essa exposição é relacionada sob cinco nomes diferentes: *1ª Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa* (1959: Munique, Alemanha); *Arte Contemporânea Brasileira* (1959 : Munique, Alemanha); *Arte Moderna Brasileira na Europa* (1959: Munique, Alemanha); *Arte Moderna do Brasil* (1959: Munique, Alemanha); *Ausstellung Brasilianischer Künstler* (1959: Munique, Alemanha); *Brasilianische Kunst der Gegenwart* (1959: Munique, Alemanha); *Modern Kunst Brasiliens* (1959: Munique, Alemanha). Sendo que esse verbete pouco conta desta exposição só faz uma listagem dos curadores e dos artistas participantes, sem dar nenhuma informação sobre a exposição propriamente dita ou a sua itinerância. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80996/primeira-exposicao-coletiva-de-artistas-brasileiros-na-europa-1959-munique-alemanha> (Visitado em: 13.07.2013).).

⁴⁷⁷ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=101591&Pesq=arte+contemporanea+brasileira (Visitado em: 13.07.2013)..

brasileiras, pelos diretores dos museus onde ocorreram as exposições, pelo diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e por um crítico de arte brasileiro. Todos, em suas apresentações, davam ênfase ao caráter representativo da mostra e da intenção de aproximação entre as culturas brasileira e alemã.

Na apresentação do catálogo, o presidente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na época, Maurício Nabuco escreveu:

Das Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro erfüllt mit dieser Ausstellung eine seiner wesentlichsten Aufgaben. Zum ersten Male werden die Werke der brasilianischen Künstler kollektiv dem europäischen Publikum und der europäischen Kritik vorgestellt. [...] Durch die Ausstellung "Brasilianische Kunst unserer Tage" strebt das Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro vor allem eine Festigung der kulturellen Bande, die uns mit Europa verbindet. (NABUCO, 1959:IX)⁴⁷⁸

Na apresentação feita pelo ministro das Relações Exteriores, Horácio Lafer para a exposição em Leverkusen, de 27 de novembro de 1959 a 10 de janeiro de 1960, ele destacou o caráter de atualidade e qualidade dos artistas e obras apresentados, enfatizando o fato de as tendências abstratas serem predominância, mas que permanecia, de alguma forma, uma particularidade brasileira nas obras:

Die Kritiker werden hier und dort sehr tief Spuren des europäischen Einflusses finden. Wir sind uns ihrer bewußt und stolz darauf. Jedoch, selbst in dem, was geerbt und empfangen wurde, merkt man immer die brasilianische Note, die alles verändert und zu einer Art Einheit verarbeitet, die Ihnen sicherlich nicht entgehen wird (LAFER, 1959:X)⁴⁷⁹.

O ministro terminou seu texto desejando que houvessem mais exposições como aquela, para que "as nações amigas, [...] [aprendessem] melhor a se conhecer e achar novos motivos para a antiga admiração mútua" (LAFER, 1959)⁴⁸⁰.

Nessa mesma estação da exposição em Leverkusen, Abelardo Bretanha Bueno do Prado o embaixador do Brasil, em Bonn, naquela época capital da Alemanha Ocidental, escreveu:

Die vom Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organisierte Ausstellung moderner brasilianischer Kunst, die jetzt unter der Schirmherrschaft des Außenministeriums von Brasilien und der Brasilianischen Botschaft Bonn in Leverkusen gezeigt wird, läßt klar erkennen, welche Wege in Brasilien nach dem

⁴⁷⁸ O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro cumpre com essa exposição uma de suas tarefas fundamentais. Pela primeira vez serão apresentados coletivamente as obras dos artistas brasileiros ao público e crítica europeus. [...] através da exposição Artistas brasileiros do nosso tempo o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ambiciona estreitar os laços culturais que nos ligam à Europa. (LAFER, 1959:X)

⁴⁷⁹ [apesar de os críticos] acharem aqui e lá influências europeias, que essas são uma escolha consciente da qual somos orgulhosos, mas que mesmo no que herdamos e recebemos se percebe uma nota brasileira, que tudo transforma e confere uma individualidade, que não passará despercebida (LAFER, 1959:X)

⁴⁸⁰ Mögen sich Ausstellung wie diese, die zur Zeit in Europa als Wanderausstellung gezeigt wird, oft wiederholen, damit sich die befreundeten Länder besser kennenlernen und neuen Grund für die alte gegenseitige Hochschätzung finden (LAFER, 1959:X) .

Bruch mit der akademischen und klassischen Formgebung eingeschlagen worden sind. In den ausgestellten Werken zeigt sich die Fähigkeit der brasilianischen Kunst, sich immer wieder zu erneuern und über die irdische Möglichkeiten hinauszuwachsen, um Höhen zu gewinnen, in denen der Mensch sich von seinem Träumen tragen läßt, noch ehe er weiß, wie und wann er diese Höhen erreicht haben wird.

Die in dieser Sammlung erhaltenen Werke zeigen, was die bekanntesten brasilianischen Maler und Bildhauer in ihrer Art und Weise die Dinge zu sehen, in der heutigen Zeit geschaffen haben. Ich Bin sicher, daß die Ausstellung dazu beitragen wird, die Beziehungen zwischen dem Kulturschaffen Deutschlands und Brasiliens, unserem Wunsche entsprechend, immer enger zu gestalten (PRADO, 1959:XII).⁴⁸¹

Na apresentação do catálogo da exposição *Brasilianische Künstler der Gegenwart*, que teve lugar na Kasseler Kunstverein, em Kassel, 1963, o embaixador do Brasil na época C. S. de Ouro Preto, escreveu sobre a relação do Brasil com a Alemanha, que ele acreditava serem unidas por um laço cultural antigo, reforçado pelos imigrantes que se estabeleceram no Brasil. Com relação à arte, o embaixador também viu proximidade entre os dois povos, afirmando que os brasileiros conheciam pelo menos os artistas alemães mais famosos, pois vários artistas brasileiros já tiveram oportunidade de visitar os centros de arte alemães. Nas artes plásticas, continuou Ouro Preto, a relação entre os dois países era de troca, apesar de os artistas brasileiros ainda não serem tão representados, como se desejaria: “É por essa razão que a Embaixada brasileira desde há muito tempo se esforça para tornar os artistas brasileiros conhecidos na Alemanha”. (OURO PRETO, 1963:3).

Enquanto as autoridades brasileiras expressaram seus desejos de reforçar os laços de união entre os dois países, disseminando o carácter inovador e próprio da arte brasileira, o diretor geral do Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Ludwig Grote, começou o seu prefácio destacando a força do urbanismo e o desejo de desenvolvimento que impulsionava o Brasil, por meio de Brasília, dos novos edifícios residenciais do Rio de Janeiro e do *Skyline* de São Paulo, que “continuamente se torna mais fantástico” (GROTE, 1959:XIII).

3.4.1.2. A recepção da crítica de idioma alemão e os críticos brasileiros

⁴⁸¹ A exposição organizada pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro, em exibição atualmente em Leverkusen, é patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil pela Embaixada do Brasil em Bonn. Nela reconhece-se claramente os caminhos percorridos no Brasil depois do rompimento com a representação acadêmica e clássica. Nas obras exibidas pode-se perceber a capacidade da arte brasileira de sempre se renovar e crescer além das possibilidades terrenas para alcançar alturas nas quais os homens se deixam levar por seus sonhos, mesmo antes de saber como e quando essas alturas serão alcançadas. As obras dessa coleção mostram a forma de ver próprias dos pintores e escultores mais conhecidos do Brasil hoje em dia. Eu estou seguro que esta exposição colaborará com a nossa vontade de estreitar os laços das relações entre os criadores de cultura alemães e brasileiros.

O jornal carioca *Correio da Manhã* publicou através da sessão especial, “A crítica europeia e a arte brasileira”, na coluna “Itinerário das Artes plásticas”, de Jayme Maurício, traduções de várias críticas publicadas em jornais alemães sobre a exposição. A primeira delas, extraída do jornal em 10 de julho de 1959, (1º Caderno, p. 16), foi a de Matianne Pich, que originalmente havia publicado no jornal de Munique, *Muenchner Merkur*, em 24 de junho de 1959⁴⁸². Com o título “O Brasil viaja pela Europa” (“Brasilien auf dem Weg durch Europa”), Pich começou citando a construção de Brasília e a Bienal de São Paulo como fatos que deviam colaborar para que se esperasse uma arte de vanguarda, fora dos clichês que definiam o país apenas como produtor de matéria-prima e que tem a selva Amazônica.

Que a arte moderna do Brasil não iria partir para a sua primeira tournée pela Europa com obras de arte tradicional, era de se esperar. Desde que se sabe que este país está fazendo surgir do solo, com a maior naturalidade e contra todas as convenções, uma nova capital em pleno interior do país, seu nome não traz mais à nossa mente apenas colheitas de arroz, de chá-mate e de café, o Amazonas e as selvas tropicais, mas também vanguardismo arquitetônico. Além disso, desde dez anos, tem lugar, em São Paulo, as Bienais de arte. Penetra-se com curiosidade na exposição enviada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ora na Haus der Kunst. À primeira vista, contudo, as 200 obras apresentadas não nos parecem nem sensacionalmente modernas, nem particularmente brasileiras. [...] A sala pertence aos abstratos – obras que provam, antes de tudo, um fácil intercâmbio cultural transatlântico. Em face a tal amontoado de construtivismo, estilo amplamente ultrapassado entre nós, ao qual se prende, todavia, quase a metade dos artistas aqui representados, sentimos a impressão de estar a assistir escolares a copiar passivamente como castigo a frase ditada pelo mestre. Combinam-se, em obediência às teses de Mondrian, Doesburg e, notadamente, Max Bill [...] Observa-se, antes de tudo, o esforço para solucionar problemas arquitetônicos de ordem espacial e plástica. Isto significa que justamente este estilo exprime não apenas um esforço autêntico, mas – já que a noção do Brasil de hoje de tal modo se relaciona com a arquitetura moderna – também, por esta razão, à tipicamente brasileiro. [...] Uma exposição que, embora à saída se reconheça ‘nada de novo nas artes plásticas do Brasil’, instrui e satisfaz. O assunto de discussão não será, certamente, agora, tanto esta Arte, mas seu futuro Museu, atualmente em construção no Rio com os meios mais modernos (PICH, 1959).

Apesar da tentativa inicial de compreensão, a jornalista, ao se deparar com a arte concreta brasileira, a viu como uma cópia de alunos de uma tendência europeia ultrapassada; e mesmo a sua compreensão da necessidade de os artistas brasileiros estarem pesquisando as relações espaciais e plásticas, como algo típico brasileiro, para ela, em relação com a arquitetura, não melhorou o seu veredicto de que não há “nada de novo nas artes plásticas do Brasil”.

⁴⁸² Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=101591&Pesq=arte%20contemporanea%20brasileira (Visitado em: 13.07.2013).

A próxima crítica, publicada no *Correio da manhã*, em 28 de agosto de 1959, (2º Caderno, p. 2), foi de Juergen Beckelmann, chamada “Os cidadãos do mundo da arte” (“Die Weltbürger der Kunst”), sendo publicada originalmente pelo jornal *Deutsche Woche*, de Munique, em 8 de julho de 1959⁴⁸³, e que revelou ainda mais intolerância frente ao que foi exposto e produzido pelos brasileiros, que, para ele, faziam pouca arte nacional, não se diferenciando de um padrão esperado que já vinha do exterior.

Desde alguns anos a Haus der Kunst tem um costume muito louvável. Cada verão convida um país estrangeiro a apresentar sua arte como convidado [...] Em primeiro lugar isto é bastante instrutivo e por outro a associação de arte alemã e internacional ensina o público a abrir os olhos para o que está acontecendo na arte, fora da Alemanha. O horizonte se alarga. Isto é, se alargaria, se os consulados dos países convidados, em cujas mãos costuma estar a organização de tais exposições, se esforçassem por mostrar o típico de sua terra. [...] Enfim: eles oferecem o geralmente cosmopolita, quando justamente o "nacional" seria interessante (BECKELMANN, 1959).

Beckelmann se incomodou particularmente pela quantidade de artistas abstratos que, a seu ver, nada tinham de “brasileiros”, atribuindo a “culpa” dessa propagação à Escola de Ulm e a Max Bill.

Também aqui predominam os abstratos; que são brasileiros, só se descobre pelo nome. A maneira de sua realização, no fundo, não é outra do que aquela dos nossos artistas deste setor. Os culpados são em parte a Escola de Ulm e seu antigo dirigente Max Bill. [...] Num ponto, porém, os discípulos brasileiros são mais simpáticos que nossos epígonos alemães: são mais frescos, menos gastos, embora ingênua mas mais entusiasmados. Chama a atenção na tendência abstrata brasileira, a primazia do elemento construtivista, o qual, depois da guerra, não mais havia tomado pé na Alemanha. [...] Ludwig Grote, [...] explicou a tendência construtivista da pintura brasileira, por serem os arquitetos a vanguarda nesta terra [...] As ideias da Bauhaus e da Escola de Ulm estão bem vivas no Brasil, pois são praticamente proveitosíssimas, o que naturalmente tem influência sobre a pintura (BECKELMANN, 1959).

O jornalista terminou com a seguinte observação:

Para o visitante alemão, é claro, são mais interessantes aqueles quadros que nos descrevem uma vida estranha, [...] Cândido Portinari é um representante dessa arte. [...] Assim também é Di Cavalcanti – o patriarca da pintura moderna brasileira. [...] Parece-nos ser um erro fundamental, a afirmação do erudito de arte Flexa Ribeiro, que, ‘através da dominação de influências folclóricas regionais e locais’ os traços característicos da arte brasileira irão aparecer mais nitidamente. ‘ARTE’, diz ele, ‘não mais significa uma meta fixada ou um objetivo temático. Uma maior significação alcançarão estes traços característicos (nacionais), quando penetram no terreno independente da expressão abstrata, cujos valores específicos se desenvolvem no Brasil livre e sem restrições’. Mas é o contrário! Através da ‘dominação de influências folclóricas, regionais e locais’ as características brasileiras são reprimidas; o resultado é uma arte cosmopolita que no fundo não se distingue mais daquilo que é internacionalmente comum. A exposição na Haus der Kunst é brasileira, por Cavalcanti, Portinari e seus sucessores, não pelos Mondrians e Max Bills de

⁴⁸³ Disponível em :

http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=109969&Pesq=a crítica alemã e a arte brasileira (Visitado em: 13.07.2013).

segunda mão. E, se agora ainda são mais frescos, menos gastos e mais entusiasmados do que os seus epígonos alemães – por quanto tempo ainda o serão? (BECKELMANN, 1959).

No *Correio da manhã*, de 30 de agosto de 1959, p. 2, “Itinerário das Artes plásticas”, na coluna “A crítica alemã e a arte brasileira”, Jayme Maurício publicou “Visita do Brasil Geometria como elemento de arte”, assinado por Pfeiffer-Bell do jornal *Die Welt* – Hamburgo, em 29 de julho de 1959. A crítica ao cosmopolitismo brasileiro por meio do seu abstracionismo se manteve:

A maior parte das obras apresentadas é abstrata. Muitas das pinturas, gravuras e esculturas pertencem a uma tendência construtivista, ordenada por superfícies geométricas e arquitetônicas, o que não constitui coincidência para este país que está construindo, no coração de sua terra, a mais moderna capital do mundo (HEIDENHEIMER ZEITUNG 25 de junho de 1959)⁴⁸⁴.

A exposição brasileira não é grande. Ela dá uma ideia relativa das tendências ali vigentes, fortemente influenciadas pela Europa, isto é, em sua maioria não mostram aquela característica especificamente brasileira, cheia de fantasia, o que haviam conseguido os arquitetos brasileiros, ganhando nosso respeito e admiração (PFEIFFER-BELL, 1959).

Pfeiffer-Bell atribuiu à grande quantidade de obras abstratas a sua ligação com a arquitetura brasileira, mas sem a característica “brasileira” dessa que havia conquistado a admiração dos europeus.

Os próximos artigos da série que Jayme Maurício publicou em sua coluna mostraram aos leitores brasileiros o que os críticos estrangeiros escreveram sobre a exposição dos artistas brasileiros contemporâneos, organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em sua edição de Viena, na Áustria, exibida nas salas da Academia de Belas Artes e organizada pela União Cultural Austríaca.

“Folclore e consequências abstratas” foi escrita por Jorg Lampe, no jornal *Die Presse*, em 24 de setembro de 1959 e teve a tradução publicada no *Correio da manhã* (2º Caderno, p. 2), em 29 de novembro de 1959, no “Itinerário das Artes plásticas Jayme Maurício A crítica austríaca e a arte brasileira”. Lampe foi, dos críticos estrangeiros até agora apresentados, o que melhor entendeu a proposta da arte abstrata brasileira, tentando compreender as razões da sua predominância num local ao qual não lhe parecia propício o crescimento de tal tendência:

o caráter por assim dizer candente e mágico do exotismo demonstrado pelas produções brasileiras enviadas às Bienais de Veneza de 1950 a 1958 não aparece nesta nova exposição, ou talvez apenas, em certa medida, nos quadros de Candido Portinari [...]. Mais impressionantes, mesmo para espectadores que,

⁴⁸⁴Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=109969&Pesq=a crítica alemã e a arte brasileira](http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=109969&Pesq=a_crítica_alemã_e_a_arte_brasileira) (Visitado em: 13.07.2013).

como o autor destes comentários, se afastam das construções específicas da pintura moderna, são as abstrações geométricas, cujos autores dominam esta exposição. E o visitante, diante deste fato, vê-se impelido a formular consigo mesmo a seguinte pergunta: como pode tal tendência crescer a ponto de dominar a produção artística de um povo que vive num meio subtropical, no qual a natureza ameaça a cada passo absorver a intencionalidade do habitante? A não ser que tenha sido precisamente como reação ou defesa, contra o caos borbulhante. De qualquer forma, as obras de Serpa, Costa, Décio Vieira, Lygia Clark e sobretudo Volpi são o resultado de uma vontade profunda, e não de um calculado formalismo. Esta escola, que está disposta em duas salas da exposição, e na qual também se enquadram as esculturas ‘constitutivas’ de F. Weissmann, poder-se-ia dizer que constitui o ponto mais alto da mostra, e nela se observa a coesão e o paralelismo com a arquitetura moderna brasileira, de fama internacional, e que já foi objeto de uma exposição em Viena, há alguns anos. [...] como é frequente no gênero gravura, tornam-se aparentes excepcionais qualidades que, conjuntamente com os principais aspectos de toda a exposição, confirmam a forte impressão deixada pelas criações artísticas contemporâneas do Brasil (LAMPE, 1959)⁴⁸⁵.

Na crítica de Dr. Koller, *Academia de Viena mostra Arte Brasileira*, no jornal *Salzburger Nachrichten*, em 28 de setembro de 1959 é possível ver, mais uma vez, a expectativa criada sobre a arquitetura brasileira e o “desapontamento” frente à arte abstrata.

Esta exposição de arte brasileira [...] era aguardada com grande expectativa, visto ter o Brasil a fama, aliás, justa, de um dos países mais ativos, avançados e ousados no que concerne ao urbanismo e arquitetura: Brasília, a nova capital, será erguida literalmente do nada, no meio da floresta virgem; no Rio de Janeiro surgem cada dia arranha-céus do solo, e o crescimento de S. Paulo é de tirar o fôlego. Ora a arquitetura é considerada como a mãe das artes: como se apresentam, então, os ‘filhos’ exibidos agora em Viena? A impressão final é, infelizmente, desapontadora. Não se encontra um único pintor, gravador ou escultor que se pudesse comparar nem de longe, a um arquiteto do nível de um Niemeyer. Em relação a esta exposição, é difícil fazer um julgamento que não seja coletivo. E este é que há uma boa média no nível, muita cultura, domínio seguro de todas as escolas terminadas em “ismo”, mas uma ausência quase total de elementos que se pudessem chamar de especificamente brasileiros ou que possuam as reais qualidades da espontaneidade, do criado e do elementar.⁴⁸⁶

3.4.1.3. Mário Pedrosa e as críticas alemãs

No artigo “Crítica da crítica” (1959), Mário Pedrosa comentou a crítica à exposição dos artistas brasileiros feita pelo historiador de arte alemão Fritz Nemitz⁴⁸⁷(não

⁴⁸⁵ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=112337

(Visitado em: 13.07.2013).

⁴⁸⁶ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=112337

(Visitado em: 13.07.2013).

⁴⁸⁷ Nemitz (1892-1969) trabalhou muitos anos como crítico de arte do jornal *Süddeutsche Zeitung*. Escreveu vários livros sobre arte, entre eles: *Deutsche Malerei der Gegenwart* (1948) e *Kaleidoskop der Kunst. Aufsätze zur modernen Kunst* (1963).

Nemit como foi citado por Pedrosa em seu texto⁴⁸⁸), e publicada no jornal *Süddeutsche Zeitung* em 26 de junho de 1959, com o título original “Besuch aus Brasilien – Die Kollektivausstellung im Haus der Kunst”, tendo a tradução sido publicada na coluna de Jayme Maurício com o nome “Visita do Brasil (Munich)”⁴⁸⁹, em 9 de julho de 1959. O nome errado do crítico alemão proveio da assinatura dessa matéria.

Pedrosa (2007:29)⁴⁹⁰ achou que foi muito bom que Jayme Mauricio divulgasse as críticas escritas pelos estrangeiros sobre a exposição dos artistas brasileiros (PEDROSA, 2007:29), e rejeitou a opinião do crítico Nemitz sobre os artistas em particular, pois acreditou que ela era fruto de “visitas apressadas e *blasées*”, fruto das poucas informações disponíveis no catálogo.

A crítica de Pedrosa apontou a tendência do europeu de sempre buscar algo “exótico” na arte brasileira e acreditar que se seguiu a arte europeia de forma irrefletida e pobre:

O que nos interessa, principalmente, é a impressão geral que tiveram. Caótica, contraditória e reticente, se não desfavorável. É evidente (como sói acontecer com todos eles) penoso sentimento de decepção, por tudo aquilo não corresponder ao que *queriam* que o Brasil lhes mostrasse. Cadê ‘os brasileiros’? – perguntam. Para esses críticos provincianos isso significa – mais anedotário, mais pitoresco, mais folclore (PEDROSA, 2007:29-30).

A exposição com os artistas brasileiros teve passagem por outras cidades da Alemanha e da Europa. Como foi visto acima, em Viena, Jorg Lampe⁴⁹¹ escreveu no jornal *Die Presse* uma crítica que também foi comentada por Pedrosa em “Crítica da crítica”. Pedrosa mostrou que Lampe também “estranhou, como todos os demais da confraria, a predominância do abstracionismo geométrico na mostra” (PEDROSA, 2007:29). Claro, que essa ressalva deu razão ao seguinte comentário de Pedrosa:

Esta estranheza avultava tanto mais que procedia a mostra de um país dos trópicos, indesevolvido, o qual, segundo os preconceitos cultivados nos países do hemisfério norte, deveria ter uma arte toda entregue a exuberâncias temperamentais e ao infalível exotismo (PEDROSA, 1970: 291-292).

Mário Pedrosa prosseguiu comentando que, pelo menos, “desta vez o crítico estrangeiro fez meritório esforço de reflexão no sentido de apreender as razões do

⁴⁸⁸ O nome errado tem sido repetido, como, por exemplo, na palestra, “Mário Pedrosa and the Constructivist art in the tropics”, proferida pelo prof. da Universidade Federal de Goiás, Marcelo Mari, no 54 International Congress of Americanists “Building Dialogues in the Americas”, Viena, Áustria, jul. 2012. Disponível em: http://ica2012.univie.ac.at/index.php?id=117144&no_cache=1&tx_univietablebrowser_pi1%5Bbackpid%5D=117143&tx_univietablebrowser_pi1%5Bfkey%5D=959&tx_univietablebrowser_pi1%5Buid%5D=5239 – (Visitado em: 13.07.2013).

⁴⁸⁹ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/108033 (Visitado em: 13.07.2013).

⁴⁹⁰ O artigo “Crítica da crítica” foi publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 11 de julho de 1959.

⁴⁹¹ Mário Pedrosa abrigou o nome.

‘paradoxo’” (PEDROSA, 1970). Que Lampe procurou entender as razões que moveram o seu fazer artístico, tentando se destacar do pré-concebido e colocar o artista brasileiro pelo menos no contexto do momento, em que não poderia faltar a relação com a arquitetura:

‘A não ser que tenha sido precisamente como reação ou defesa contra essa circunstância ameaçadora e contra o caos borbulhante...’. ‘De qualquer maneira, prossegue, as obras de Serpa, Dacosta, Decio Vieira, Ligia Clark e sobretudo Volpi são o resultado de uma vontade profunda e não de um calculado formalismo’. E para o crítico essa vontade profunda de construir estava em paralelo com a arquitetura moderna brasileira, então em pleno ímpeto (PEDROSA, 1970).

E Pedrosa concluiu: “Convenhamos ser bastante razoável a explicação encontrada por ele para o fenômeno da ‘anomalia brasileira’ e se aproximava da opinião dos críticos teóricos cá de casa” (PEDROSA, 1970).

3.5. Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung - Zürich 1960

A exposição *Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung*⁴⁹² teve lugar na Helmhaus, em Zurique, entre 8 de junho e 14 de agosto de 1960, e foi apoiada pela Zürcher kunstgesellschaft (Sociedade de artistas de Zurique) e pelo Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten (Departamento de administração da presidência da cidade).

O catálogo teve 72 páginas, com reprodução de todas as 168 obras, listadas em ordem cronológica. Algumas obras eram acompanhadas de citações, manifestos (*de “Stijl”*, 1918⁴⁹³; e *Theo Van Doesburg, Das Manifeste der Konkreten Kunst*, 1930⁴⁹⁴) ou comentários. Os textos do catálogo foram escritos por Max Bill e por sua colaboradora, Margit Staber. O layout do catálogo é quase todo escrito em minúsculas como Bill costumava utilizar. Da página 58 a 60, há uma terminologia para arte concreta escrita por Bill entre 1944 e 1945.

“Cento e dezesseis artistas de diversas gerações e países (da Europa ocidental e oriental, da América do Norte e do Sul) participaram da mostra, sendo que 18 deles eram ligados ao concretismo brasileiro de São Paulo: Hermelindo Fiaminghi, Kasmer Fejer, Willys de Castro, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Judith Lauand, Mauricio Nogueira Lima, Luis Sacilotto, Alexander Wollner, Hercules Barsotti; e do Rio de Janeiro: Aluisio Carvão, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Vieira além de Mary Vieira e Almir Mavignier que naquela época já estavam morando na Europa.

⁴⁹² Mais a respeito, ler: STABER, 2010:29-34.

⁴⁹³ Publicado em português no catálogo da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, p. 40.

⁴⁹⁴ Publicado em português no catálogo da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, p. 42.

Max Bill fez essa exposição histórica, montada cronologicamente, para mostrar o desenvolvimento dessa tendência artística nos seus 50 anos de existência, provar a atualidade do seu movimento – sua eterna capacidade de transformação⁴⁹⁵, que é interminável – e, acima de tudo, quebrar a dominância da arte informal, que tinha se estabelecido na consciência artística da década de 1950 (STABER, 2010:29).

Sobre o final do princípio concreto, Max Bill respondeu de forma polêmica, como um “*open end*” (STABER, 2010:31):

Max Bill elegeu a obra, de 1910, do artista russo Wassily Kandinsky, como a primeira obra da exposição *Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung*, uma aquarela com colorido dinâmico, que na coletânea *Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler*, comentada e editada por Max Bill em 1955, ele chama de “*première oeuvre concrète*” (STABER, 2010:29).

Max Bill escreveu que, para essa tendência concretista, a “invenção” é um elemento decisivo, e que, na arte, é esse o fator que faz do objeto uma obra de arte, reconhecida pelo público artística e materialmente, mesmo que esse reconhecimento demore muitos anos (BILL, 1960:7).

3.6. “Lygia Clark – Variable Objekte” – Stuttgart, 1964.

Em 1964, o filósofo Max Bense organizou no Studium Generale, da Technische Hochschule, em Stuttgart, uma exposição individual: *Lygia Clark – Variable Objekte*, na qual a escultora apresentou os seus *Bichos*.

O texto do catálogo foi escrito por Max Bense e a tradução brasileira foi publicada no *Correio de Manhã*, em 1º de março de 1964⁴⁹⁶. Bense demonstrou nesse texto um profundo conhecimento da arte concreta e neoconcreta brasileira, dos debates e disputas nos quais elas estavam envolvidas, destacando a questão da matemática, que era um elemento do qual ele se tornou um dos maiores teóricos com referência à obra de Max Bill, e que enxergou como um componente da obra de Lygia Clark. Vale lembrar que o *Manifesto Neoconcreto* recusou a matemática e o racionalismo dos concretos, e foi escrito imediatamente depois do texto *matemática da composição* no qual Haroldo de Campos defende essas categorias calculáveis. Esse texto pode ser visto como uma resposta à Teoria do não-objeto e ao *Manifesto Neoconcreto* escritos por Ferreira Gullar:

⁴⁹⁵ Eu acho essa capacidade de renovação extremamente aplicável a artistas atuais e apliquei nos meus textos sobre a obra da artista brasileira Elisa Bracher: (SCHOEN, 2012 e SCHOEN, 2016: 273-280).

⁴⁹⁶ Republicado em BENSE (1971:219-221).

Nós nos movemos num mundo de objetos feitos artificialmente, mas é significativo que esses objetos se dividam em construtivos e não construtivos. Por objeto construtivo, em sentido absoluto, queremos entender aquele objeto que é produzido metodicamente ao cabo de muitos passos conscientes da decisão e da manipulação do artista; por objeto não-construtivo, na acepção absoluta aquele que não pode resultar, cônica e metodicamente, da execução de tais passos, cujo ser provém de um ato não decomponível e não repetível. Essa diferença criativa, essa tensão entre duas possibilidades da atividade artística, torna manifesto, no âmbito da arte moderna, o problema estético fundamental do objeto (BENSE, 1971:219-220).

Na opinião de Bense, os objetos artificiais criados por Lygia Clark são verdadeiros “entre-objetos” que possuem em si tanto caráter de “determinação” e “indeterminação”, ligando “a estabilidade variável de um suporte material com a fragilidade variável da informação estética”, através da manipulação pelo espectador ou pelo artista e pelo jogo “de ações tácteis”, cuja “reflexão perceptiva” se instala no “bojo da comunicação” (BENSE, 1971:220).

Bense citou a ruptura entre concretos e neoconcretos, ocorrida em 1959, e destacou o papel de Lygia Clark como “fundadora” do segundo grupo e a sua significação de destaque no mesmo, pois:

Lygia Clark fixou, de sua parte, seu próprio ponto de vista estético na conjugação das tendências não figurativas suprematistas e neoplasticistas de Mondrian, Pevsner, Gabo, Vantongerloo e Malévitch. Mário Pedrosa, em seu belo ensaio ‘A significação de Lygia Clark’, salienta com razão que a essência do seu neoconcretismo consiste na tentativa de superar a intenção estática que há na rigidez das formas do geometrismo, em favor de uma apresentação espacial dinâmica ou cinética, e de criar objetos artísticos como construções espaço-temporais (por assim dizer, pluridimensionais) (BENSE, 1971:220).

Bense considerou Clark como uma “ponte” para a arte cinética, a partir do princípio do “móvil” pelo qual segundo ele, “a inteligência brasileira parece ter uma predileção”⁴⁹⁷ (BENSE, 1971:220).

Os objetos artísticos transformáveis de Lygia Clark contêm elementos matemáticos na medida em que eles admitem o caráter de objetos construtivos e somente enquanto contêm elementos matemáticos são eles construtivos; e contêm elementos cinéticos, na medida em que podem ser improvisados e se avizinham de objetos não-construtivos (BENSE, 1971:220).

O filósofo destacou, além disso, a “função comunicativa” da obra de Lygia Clark em contrapondo à “figuração estática de Bruno Giorgi”. Essa função, segundo Bense, manifesta-se “como tomada de contato e forma de convivência, numa guinada decidida contra o mundo distanciado do platonismo, porém na direção de uma positividade atual” (BENSE, 1971:221).

⁴⁹⁷ Provavelmente, em uma citação aos textos de Mário Pedrosa sobre os “Móviles” de Calder.

Apesar de ser uma exposição individual das esculturas de Lygia Clark, ao falar da cisão neoconcreta, Max Bense fez questão de se referir à poesia, e defendeu a produção do grupo dos poetas concretos de São Paulo⁴⁹⁸, com o argumento de que “a produção literária do grupo não conseguiu atingir o nível alcançado por ‘Noigandres’” (BENSE, 1971:220).

Em 6 de fevereiro de 1964, Lygia Clark escreveu uma carta⁴⁹⁹ para Hélio Oiticica contando como tinha sido a experiência de uma exposição sua em Stuttgart, o choque das concepções da função das obras e, conseqüentemente, de como elas deveriam ser apresentadas. Segundo a carta, não deram à Clark o salão grande para instalar a sua mostra: “houve qualquer coisa entre o reitor e o *Herr* Bense” (CLARK, 1964). Isto fez com que, de acordo com a artista, a exposição fosse “muito incompleta” em comparação com a do MAM. Por falta de espaço, fotos das obras *Arquiteturas fantásticas*, *Abrigos*, *Casa e Caminhando* não foram expostas, apesar de terem sido “caríssimas”.

Lygia Clark, achou que “não daria tempo para grandes arrumações” (CLARK, 1964), pois chegou a Stuttgart, no dia da abertura, confiou assim, a montagem da exposição à Elisabeth Walter. Quando Lygia chegou

os *Bichos* quase todos *dependurados* pela sala por meio de fios de *nylon*, como móveis de Calder. [...] peguei uma tesoura e *cortei* todos os *nylons* do teto. Um *Casulo* que Bense não queria que ficasse pendurado na parede, eu o *pendurei*, e o grande *Contra-relevo* que era na diagonal (eles o haviam posto sob a forma de quadrado), eu o fiz pendurar certo. O argumento de Bense era: ‘Está tão bonito! deixe desta maneira!’ (CLARK, 1964).

Clark explicou que isso desvirtuaria o seu trabalho e que, por essa razão, ela “não podia de maneira nenhuma fazer uma concessão desta ordem” (CLARK, 1964). Bense abriu a exposição dizendo que Lygia havia desarrumado todo o arranjo que ele havia feito e, portanto, que a responsabilidade era toda dela.

ele *teve* que respeitar a minha opinião de que a importância da minha exposição era da participação do espectador etc., etc. Todo mundo morreu de rir e quando ele acabou de falar foi um sucesso total – todos sem exceção mexiam sem parar nos *Bichos*. Foi Lindo! Matemáticos, arquitetos, encantadíssimos com a exposição (que foi a mais merdífica feita por mim em toda a minha vida). [...] Foi televisionada, muitos repórteres, críticos e intelectuais. Mais de dez pessoas me perguntando o preço (CLARK, 1964).

Clark prosseguiu a carta contando os encontros sociais com Elisabeth Walter, a quem a artista chamou o tempo todo de *Frau* Walter, e com Max Bense, que havia escrito um artigo sobre ela e Gertrude Stein e que escreveria um artigo sobre a obra de Clark “para

⁴⁹⁸ Bense faz questão de explicar que “Noigandres” era o grupo de poesia concreta de São Paulo, em uma clara referência à rivalidade dos grupos das duas cidades alimentadas pelas disputas na imprensa do Brasil, mas que talvez tenha passado despercebido ao espectador alemão que visitou a exposição.

⁴⁹⁹ Texto retirado do livro *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas (1964-1974)*, organizado por Luciano Figueiredo e publicado pela editora UFRJ, em 1996.

uma ótima revista alemã”, solicitando que ela expusesse no ano seguinte na galeria de um amigo dele, “que é importantíssimo pois tem a melhor publicação de arte na Alemanha” (CLARK, 1964).

Lygia emprestou seis *Bichos* para Max Bense em Stuttgart, o que, segundo ela, o deixou “radiante”. Além disso, ela presenteou Bense com um *Casulo* que ele escolheu e presenteou a filha da *Frau* Walter com uma maquete. Clark achou que o catálogo “ficou bem bonito” (CLARK, 1964), tanto que mandaria o do Mário⁵⁰⁰ e que guardaria um para Hélio.

Em 1965, Max Bense ressaltou a obra de Lygia Clark, em texto sobre a poesia concreta, e reforçou sua posição, argumentando que importantes críticos do país como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar promoveram através de seus escritos, essa escultora

3.7. A retomada de concretos e neoconcretos em textos críticos e nas exposições em grandes centros internacionais

3.7.1. A mitificação de Lygia Clark e Hélio Oiticica e a questão das artes e o mercado

Nos últimos anos, o movimento neoconcreto e, sobretudo, os artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica vem sendo alvo de uma valorização nacional e estrangeira, que sugere muitas vezes a mitificação desses artistas como fundadores da arte contemporânea brasileira, e precursores das vanguardas internacionais. Esse papel se deu não apenas graças à inegável qualidade de suas obras, mas também tanto a capacidade discursiva que possuíam esses artistas quanto aos críticos que escreviam e escrevem sobre suas produções. A produção plástica de Clark e Oiticica é amplamente acompanhada e ligada a uma produção teórica, própria, sobre as suas obras.

Essa base teórica⁵⁰¹ composta por cartas, diários, entrevistas, instruções para exposições etc., refletiu uma profunda preocupação desses artistas com a recepção de suas obras. Um exemplo disso é a forma como Hélio Oiticica deu instruções para uma exposição de 1972, na qual advertiu que os seus *Metaesquemas* “jamais devem ser vistos como desenho ou pintura” (MOURA, 2011:112). Embora Oiticica tenha nomeado esses trabalhos 15 anos após a sua execução, essa instrução mostra a sua consciência de que

⁵⁰⁰ O crítico Mário Pedrosa.

⁵⁰¹ Parte desses escritos de 1954 a 1980, foram traduzidas para o alemão por Max Jorge Hinderer Cruz e Clemens Krümmel e publicados no catálogo da exposição *Hélio Oiticica – Das große Labyrinth*, que teve lugar no Museum für Moderne Kunst – Frankfurt Am Main de 28 set. 2013 a 12 jan 2014.

essas obras buscavam a ruptura do suporte e da superação das categorias de arte até então estabelecidas.

No âmbito nacional da produção crítica do neoconcretismo vale destacar Mário Pedrosa, que tutelou o grupo de jovens do qual se tornou o mentor, analisando suas obras em artigos de jornais, escrevendo textos para suas exposições e os colocando em exposições nacionais e internacionais, que organizava ou que era curador. Outro crítico brasileiro de destaque foi Ferreira Gullar que usou o “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* como plataforma de divulgação do neoconcretismo e de seus artistas. Com a virada na vida e na obra de Gullar após a década de 1960, e a sua posição crítica mais conservadora desde então, o papel de formulador das teorias do grupo neoconcreto se tornou o seu único trunfo para continuar a ser respeitado como crítico de arte e teórico sobre arte⁵⁰².

No plano internacional vale destacar o crítico inglês Guy Brett que, desde os anos 1960, vem sendo curador ou resenhista de exposições dos neoconcretos na Europa, foi autor do emblemático texto: “Um salto radical” no livro “Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980”⁵⁰³ de Dawn Ades, um dos grandes lançadores dos neoconcretos como precursores da vanguarda internacional. A respeito da produção de Clark e Oiticica, Brett expôs em uma palestra sobre a exposição *O desejo da Forma*, que:

[...] Lygia Clark e Hélio Oiticica ‘contestavam a tradição do objeto estético autônomo (...) como veículo tanto para a singularidade e poder expressivo do autor quanto para a passiva contemplação do espectador’. Ainda segundo Brett, coube aos dois antecipar um conjunto significativo de procedimentos que só anos mais tarde entrariam nas vanguardas da arte contemporânea na Europa e nos Estados Unidos (MOURA, 2011:11).

Essa valorização de Lygia Clark e Hélio Oiticica, fora do Brasil, é evidente desde o final dos anos 1980, e coincidiu com a revisão do eurocentrismo e valorização do multiculturalismo, através da revisão do conceito de junção “arte e vida”, na Europa e nos Estados Unidos. Moura atribuiu parte dessa repercussão ao fato dos dois artistas serem “exóticos” e por “terem antecipado procedimentos que viriam a se tornar a principal corrente norteadora dos trabalhos artísticos nos anos seguintes” (MOURA, 2011:97). Por isso dedicamos parte desse trabalho a analisar a relação entre o neoconcretismo e o minimalismo.

⁵⁰² A esse respeito ver discussão com Iole de Freitas e opinião de Herkenhoff, ver: MOURA, 2011:55-94.

⁵⁰³ O livro foi publicado pela primeira vez, em inglês, com o título: *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* pela Yale University Press, como catálogo da exposição homônima que ocorreu, em Londres, na Hayward Gallery, de 18 de maio a 6 de agosto de 1989. Em 1997, foi editado em português pela editora paulista Cosac & Naify.

A consideração da arte neoconcreta como contribuição decisiva para as artes brasileiras gerou um debate na imprensa paulista, com alguns críticos questionando essa mitificação de Hélio Oiticica e Lygia Clark e outros defendendo essa posição. Ao escrever sobre a obra do artista carioca Cildo Meireles (1948-), o crítico e curador Agnaldo Farias, colaborou para esse debate ao ressaltar em 2002 que:

As obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark foram contribuições **decisivas**⁵⁰⁴ para uma nova relação entre o público e a obra de arte. Crítico severo da passividade do espectador, Hélio Oiticica criou seus *parangolés* – capas estandartes que o público devia vestir ou empunhar. Similarmente, Lygia Clark com seu *Bichos* (1960), havia levado o espectador a interagir com a obra (FARIAS, 2002: 71).

Em 7 de agosto de 2007, o crítico Paulo Venâncio Filho, em entrevista à Folha de São Paulo, deu o seguinte depoimento: “Vou a debates no exterior e a leitura que está se cristalizando é que a arte brasileira depois dos anos 60 só se deve ao Hélio e à Lygia. É preciso colocar isso em questão” (MOURA, 2011:138). Em 2012, houve um debate acirrado na imprensa paulistana, que começou em 29 de janeiro de 2012, com uma resenha de uma coletânea de textos de Hélio Oiticica e DVDs sobre Lygia Clark, escrita por Flávio Moura com o título “Como nascem os ícones – Lygia e Oiticica rumo ao cânone”⁵⁰⁵.

Em resposta à réplica publicada na Ilustríssima em 26 de fevereiro por César Oiticica Filho⁵⁰⁶, sobrinho do artista e organizador da retrospectiva “Museu É o Mundo”, de Hélio Oiticica, Flávio Moura⁵⁰⁷ apontou falta de referências na edição do catálogo, defendeu seus argumentos quanto à relação de Hélio com o concretismo e reivindicou a legitimidade de sua linha de pesquisa:

Por que é tão persistente a polarização entre os ‘frios’ paulistas e os ‘sensuais’ cariocas, mesmo após a ligação dos concretistas de São Paulo com Hélio e com os baianos da Tropicália? Perguntas assim vêm sendo feitas por autores como Gonzalo Aguilar e Michael Asbury, e estão na base dos argumentos da resenha.⁵⁰⁸

Na mesma edição da Ilustríssima de 26 de fevereiro de 2012 foi publicada réplica aos comentários feitos à caixa de DVDs sobre Lygia Clark, organizada pela curadora Suely Rolnik. A resposta do crítico Afonso Luz⁵⁰⁹, “Para compreender o acontecimento Lygia”,

⁵⁰⁴ Grifo meu.

⁵⁰⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/22721-como-nascem-os-icone.shtml> (Visitado em: 20.12.12).

⁵⁰⁶ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/27785-em-defesa-da-voz-do-autor.shtml> (Visitado em: 20.12.12).

⁵⁰⁷ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/29134-arte-sem-tutela.shtml> (Visitado em: 20.12.12).

⁵⁰⁸ Moura, *Arte sem tutela Folha de São Paulo*, caderno *ilustrissima*, Domingo 04.03.2012.

⁵⁰⁹ Afonso Luz é crítico de arte, formado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, e pesquisador na área de estética e história da arte. Foi consultor do programa Monumenta – IPHAN/BID/UNESCO para Economia da Cultura, Artes Visuais e Crítica Cultural. Assessorou o Ministério da Cultura na gestão de

rendeu uma discussão que embora ultrapasse o recorte deste trabalho, merece elogios por propor uma troca de ideias produtiva, e não ataques de caráter meramente pessoais.

No processo de consagração dos artistas, em curso desde meados dos anos 90, apagam-se dimensões relevantes de sua trajetória. A resenha não faz mais do que apontar alguns desses pontos. Isso só faz sentido em face da centralidade que esses artistas adquiriram no debate sobre arte no Brasil, centralidade que se produz por fatores que dizem respeito às obras, mas não apenas a elas, e que devem ser objeto de investigação.

Confundir essa proposta legítima com arrivismo é coisa de quem acredita que Hélio e Lygia precisam de protetores. Felizmente, eles já podem dispensar esse tipo de condescendência.⁵¹⁰

Em “O rapto do debate sobre artes visuais” César Oiticica Filho respondeu à tréplica de Flávio Moura

[...] O que preocupa, nesse sentido, é o rapto do debate sobre artes visuais, que deixou de ser um diálogo sobre as possibilidades experimentais e de linguagem para se aprisionar num discurso sobre o circuito mercadológico, tratando artistas revolucionários internacionalmente como meras commodities.

Provavelmente isso se deve a certa promiscuidade entre crítica e mercado, que a cada vez mais se intensifica, trazendo textos nos quais o valor das obras muitas vezes se sobrepõe à sua importância estética e cultural.⁵¹¹

Em resposta a Flávio Moura, Afonso Luz escreveu “Para compreender o acontecimento Lygia”, publicado na *Folha de São Paulo*, no caderno *Ilustríssima*, em 26 de fevereiro de 2012, defendendo que a obra da artista após a série “Caminhando” (1963) pode ser “[...] compreendida hoje entre fundadoras da experiência estética e ambiental da arte contemporânea”

Ali ‘a obra’ vai muito além da dimensão de produto tangível ou comercializável. A isso se deve seu enorme prestígio no Ocidente, sendo sempre mais reconhecida e determinante à percepção atual, articulando filosofia, psicanálise, política e economia.

[...] Ocorre que Moura optou por ilustrar sua hipótese. Não discordaria dela, mas é necessário exemplo e método adequado para dar alcance à crítica da fetichização da arte brasileira em feiras e redes de poder transnacionais fenômeno de grande interesse a se pensar, aliás críticos como Ronaldo Brito e Paulo Sérgio Duarte ressaltam a necessidade de a crítica achar o seu lugar fora das trilhas do mercado. Outros, como Glória Ferreira e Luis Camillo Osório, não defendem o contrário, mas alertam para os problemas na separação de nichos totalmente independentes.

— Separar crítica de mercado é impossível — diz Osório, curador do Museu de Arte Moderna do Rio e professor da PUC, dando o exemplo de sua participação em fevereiro na feira de galerias Arco, em Madri, num debate sobre projetos de curadoria em museus. — A crítica não precisa se deixar dominar, tem que manter um tipo de tensionamento reflexivo, mas não há como não estar de alguma maneira inserido, ou não se faz crítica.

Gilberto Gil e coordenou o Programa “Cultura e Pensamento”. Foi um dos responsáveis pela presença brasileira na Feira ARCO08 de Madri, pelo projeto de exportação de arte brasileira com a APEX e a Fundação Bienal de São Paulo junto a feiras internacionais. Coordenou o Comitê Brasileiro de Internacionalização e Economia da Arte, e também o Programa Brasil Arte Contemporânea (MinC). Foi diretor de Estudos e Monitoramento e secretário adjunto de Políticas Culturais do Ministério da Cultura.

⁵¹⁰ LUZ “Para compreender o acontecimento Lygia”, *Folha de São Paulo*, caderno *Ilustríssima*, 26.02.2012.

⁵¹¹ OITICICA “O rapto do debate sobre artes visuais” *Folha de São Paulo*, caderno *Ilustríssima*, 18.03.2012.

Professora da UFRJ, Glória Ferreira concorda: — O sistema de arte não é partido. Você não pode deixar de pensar no mercado, mas isso não desqualifica nossa crítica. Houve um avanço enorme na produção e no acesso a publicações. Faltam traduções, lançamentos mais recentes, mas dos anos 1980 para cá houve uma mudança fenomenal⁵¹².

O leiloeiro Simon de Pury, no catálogo do leilão ocorrido em Londres entre 14 e 15 de abril de 2011, comentou a respeito da criação artística ligada ao *boom* econômico, que os artistas dos países do BRIC se destacaram, ocupando uma posição de “estrelas”⁵¹³ no cenário internacional do mercado de arte. Pury afirma ainda que o desenvolvimento econômico tem uma ligação direta com essa onda criativa. Esse reconhecimento, que começou a ocorrer na década de 1980 se deu pelo alargamento da perspectiva da relação plural entre arte e processos de modernização, como foi demonstrado neste trabalho, e fez com que houvesse uma legitimação desses artistas pelo Ocidente, mais exatamente nos Estados Unidos e Europa Ocidental, que passou a incorporar, através da mudança da estratégia de aquisições, artistas da América Latina, bem como da Ásia e África, até então considerados marginalizados, às coleções de seus principais museus.

The strategy is positive as it does not implicitly maintain the sense of ‘marginality’ once the works integrate the wider collection. However, with limited and primarily private funding streams, Tate acknowledges that it will never be able to undo the discrepancy that exists due to its past policies. Instead, it focuses on the contemporary as a financially efficient means of partially addressing that imbalance. Like MoMA, Tate also created the position of Adjunct Curator of Latin American art, which sought to bring in specialists in the area with experience of working within the region itself (ASBURY, 2012:146-147).

3.8. Antropofagia

A Antropofagia da década de 1920 dos modernistas brasileiros é uma apropriação, de forma irônica, dos relatos dos cronistas europeus quinhentistas. Os modernistas “canibalizaram” a idealização da figura do “brasileiro” e a transformaram em capacidade de renovação e fonte de inspiração de artistas brasileiros até hoje⁵¹⁴. A Antropofagia, criada em um momento no qual o europeu se volta para o “exótico”, buscou as próprias raízes na cultura local, indígena e negra, e transformou-se, como disse Vera Chalmers, em um “mito de fundação”: “A originalidade da metáfora antropofágica advém da sua percepção da particularidade da cultura brasileira, produzida na periferia do sistema cultural dominante do mercado mundial” (CHALMERS, 2002:112).

⁵¹² Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/03/03/para-onde-vai-critica-de-arte-434195.asp> (Visitado em: 17.04.2013).

⁵¹³ BRIC, Phillips de Pury and Company, auction catalogue, auction, 14–15 April 2011, London, p. 15; In.: ASBURY, 2012:146.

⁵¹⁴ A esse respeito ler: SCHOEN. (2012). *Antropofagia: fórmula de renovação da cultura brasileira e* (FLEISCHMANN/ZIEBEL-WENDT 2002: 99-106). *Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe*.

O problema, no entanto, presente principalmente em uma abordagem externa ao Brasil, é que a origem colonial vem sendo esquecida, ou aparece em citações, cada vez mais raras, nos muitos expoentes do “novo debate da crítica literária” (FLEISCHMANN/ZIEBELL-WENDT, 2002:101), limitando-se “ao uso aleatório da palavra canibal no título e à aplicação de citações de textos críticos canônicos da linha antropofágica anteriores”. (FLEISCHMANN/ZIEBELL-WENDT, 2002:101). Isso traria alguns significados problemáticos ao movimento antropofágico:

O que significaria que debate sobre a razão antropofágica teria se tornado auto-referencial e que permitiria argumentar que o conceito canibalismo é substituível por outros conceitos como intertextualidade, mestiçagem, creolização, hibridismo etc (FLEISCHMANN/ZIEBELL-WENDT, 2002:101-102).

Nesse contexto, para os europeus e norte-americanos, a forma cuidadosa de abordagem do tema da Antropofagia é negligenciada e banalizada, enquanto que para os brasileiros ela é intrínseca e aprofundada. Essa perspectiva pode ser vista nas gerações da década de 1930 em diante, que cresceram lendo a edição que Monteiro Lobato fez em 1925, do livro do alemão Hans Staden, *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*, de 1557, que, dois anos depois, foi adaptado por Lobato para crianças sob o título: *As Aventuras de Hans Staden*, como observou Norval Baitello Junior:

Es ist also kaum möglich, die Stärke des modernistischen Anthropophagie-Konzepts und dessen spezifische Form der Einverleibung und Verdauung des kulturellen Erbes und anderer kultureller Einflüsse zu übersehen oder kleinzureden: Einerseits wegen Lobatos Kinder- und Jugendliteratur (die ab den 30er Jahren geradezu eine Pflichtlektüre für Kinder war und sich in den 50er und 60er Jahren auf breiter Ebene durchsetzte) und andererseits wegen der große Bedeutung von Oswald de Andrade bzw. der Anthropophagie-Bewegung und ihrer Wirkung auf die Kunst. Diese haben vor allem Haroldo de Campos, die konkretistische Dichterguppe Noigandres und die Avantgardebewegungen der 60er Jahre (darunter der Tropicalismo) immer wieder unterstrichen (BAITELLO JUNIOR, 2009:148-149).⁵¹⁵

Essa “linha antropofágica anterior” a XXIV Bienal, citada por Fleischmann/Ziebell-Wendt, começou nos cronistas, passou pelos modernistas e pelos concretistas, sendo que Haroldo de Campos⁵¹⁶ é um dos principais teóricos da retomada

⁵¹⁵ É quase impossível diminuir ou ignorar a força do conceito de Antropofagia modernista e a sua forma específica de devoração e digestão da herança cultural e outras influências culturais. Por um lado, devido a influência da literatura infanto-juvenil de Monteiro Lobato (que a partir dos anos 1930 se tornou literatura obrigatória, expandindo seu público nos anos 1950 e 1960); por outro lado por causa da grande importância e influência de Oswald de Andrade e do movimento antropofágico sobre as artes. Essa influência foi sempre reafirmada principalmente por Haroldo de Campos e o grupo de poesia concreta Noigandres além dos movimentos de vanguarda dos anos 1960 (entre eles o Tropicalismo).

⁵¹⁶ Haroldo de Campos e os concretos e neoconcretos retomam o conceito de Antropofagia elaborado por Oswald de Andrade, a partir da década de 1980: “Na literatura brasileira, a poesia concreta permite uma leitura mais radical de Oswald” (SCHWARTZ 1983:217). Esse conceito se tornou crucial para o desenvolvimento e entendimento da cultura brasileira. Entre as obras que Campos desenvolve essa relação

desse conceito pelos intelectuais de hoje. Enquanto poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos, um dos fundadores da poesia concreta, pautava a sua atuação na “aproximação entre tradução e antropofagia” (SOUZA, 2002:42), retomando o “projeto artístico modernista de Oswald de Andrade” e pensando literaturas produzidas no Brasil como “tradutoras” da cultura europeia, tal como salientou Eneida Maria de Souza, em seu livro *Crítica Cult* (2002):

Haroldo de Campos, em ‘Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira’ aponta a Antropofagia como uma das mais argutas estratégias de se pensar o nacional [...] A Antropofagia, transformada em conceito operatório, foi bastante incorporada à prática tradutória dos concretistas [...]. A sua recuperação como arma astuciosa frente aos empréstimos estrangeiros consiste em romper com posições nacionalistas fechadas, pela abertura que também oferece em relação a outras manifestações da cultura nacional (SOUZA, 2002:101).

Além disso, Paulo Herkenhoff,⁵¹⁷ curador da XXVI Bienal de São Paulo⁵¹⁸, em 1998, “concebida sob o signo do canibalismo” generalizou e expandiu esse conceito, associando-o a arte contemporânea, e ao pós-modernismo, tendo como consequência que ele “voltou a ancorar-se de maneira contundente na paisagem cultural brasileira” (FLEISCHMANN/ZIEBELL-WENDT, 2002:99). O principal expoente da apropriação modernista do canibalismo e da antropofagia colonial, foi a *Revista de Antropofagia* (maio de 1928 a fevereiro de 1929 – primeira “dentição”; março de 1929 a agosto de 1929 – segunda “dentição”). Na primeira edição do periódico, foi publicado o *Manifesto Antropofágico*, no qual, em uma parte, Oswald de Andrade afirmou “Nós somos concretistas”, como parte de um programa estético-político, de reação ao antigo poder colonial, respondendo a este não de uma forma antagônica, mas como uma estratégia de selecionar e absorver o que interessava para o projeto cultural dos modernistas brasileiros. O programa antropofágico assimilou os movimentos modernos europeus, a “presença do

entre concretismo e antropofagia estão: *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (1980); *Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração* (1981).

⁵¹⁷ Paulo Herkenhoff escreveu na introdução do catálogo da XXIV Bienal “o artigo ‘Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira’ (1980), de Haroldo de Campos, foi fundamental para a compreensão do processo histórico da cultura brasileira, da latência permanente de modos antropofágicos, desde o século XVII, com o poeta Gregório de Mattos. A Antropofagia é estratégia crucial no processo de constituição de uma linguagem autônoma num país de economia periférica” (HERKENHOFF, 1998 apud FLEISCHMANN/ZIEBELL-WENDT, 2002:101).

⁵¹⁸ Essa Bienal, na qual trabalhei como monitora, teve um caráter de formação para a minha compreensão da arte brasileira, graças ao curso dado aos monitores e o permanente contato com o curador Paulo Herkenhoff, sempre disponível para a discussão do conceito que norteava a Bienal e as questões que foram surgindo no atendimento de um público variado que, no meu caso, abrangia não apenas uma ampla faixa etária, com atendimento a escolas, desde as primeiras classes e universidades, mas também as mais distintas classes sociais, possibilitando um amplo leque de perspectivas sobre o tema e as obras expostas. Essa visão de unidade da exposição não é compartilhada por todos, por exemplo, pela professora, artista plástica e curadora Vera Maria Chalmers, que escreveu seu olhar a respeito dessa unidade no artigo “O outro é um: O diagnóstico antropofago da cultura brasileira” (CHALMERS 2002: 107-123).

elemento estrangeiro e [...] [passou a realizar] uma política de exportação e não mais de importação” (SCHWARTZ, 1983:48)

A antropofagia oswaldiana fundada no relato do canibalismo ritual do homem brasileiro por Hans Staden é uma operação simbólica: a transformação do tabu em totem. A devoração das qualidades admiradas do inimigo e a assimilação de suas virtudes guerreiras (CHALMERS, 2002:107).

O canibalismo é, portanto, algo que fascina os europeus, desde os primórdios de sua relação com as terras ameríndias. Esse tema foi tratado em todos os relatos dos viajantes do século XVI, sendo que os que interessam principalmente aqui são os de Américo Vespúcio, pois o folheto, que acompanhava a edição alemã de 1505, foi responsável pela fixação da imagem dos Tupinambás, e dos índios brasileiros em geral, como índios nus, decorados com penas e exercendo “atividades relativas ao hábito canibalesco” (ZIEBELL, 2002:90,96); e também os escritos do mercenário alemão Hans Staden, publicado pela primeira vez em 1557:

A verdadeira História dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens, encontrados no Novo Mundo, a América, e desconhecidos antes e depois do nascimento de Cristo na terra de Hessen, até os dois últimos dois anos passados, quando o próprio Hans Staden de Homberg, em Hessen, os conheceu e agora traz ao conhecimento do público por meio da impressão deste livro (STADEN, 1998).

O livro de Staden foi um dos primeiros “best-sellers” sobre o Brasil. O autor conta o que “viu” e “viveu”, os ritos canibais dos Tubinambás e como ele escapou de ser devorado por eles, durante nove meses entre na costa brasileira, ao ser aprisionado por eles depois de um naufrágio.

E, finalmente, é importante destacar aqui os relatos dos autores franceses, de Jean de Lery, um pregador calvinista, que escreveu *Histoire d'un Voyage fait en la terre Du Bresil*, de 1578 (ZIEBELL, 2002:208) e do franciscano André Thevet, autor de *Les singularités de La France Antarctique*, (ZIEBELL, 2002:187), escrito depois de uma estada de seis semanas no Brasil, no ano de 1557. Esses relatos criaram uma figura mítica do canibal, dentro dos moldes das crenças europeias, moldada de acordo com os interesses de seus autores e editores⁵¹⁹:

Basta lembrar à margem, que os pontos bases referenciais constam dos relatos coloniais, extremamente problemáticos e de caráter dúbio, dos cronistas Hans Staden, André Thevet e Jean de Léry sobre o canibalismo dos Tupinambás, que do nosso entender, foram no seu tempo, legítimos representantes de um paradigma popular em voga na Europa. As obras desses escritores viajantes inseriam-se num gênero sensacionalista que causava grande deleite a seus

⁵¹⁹ A esse respeito, ler algumas obras de Fleischmann, Assunção e Ziebell-Wendt: *Os Tupinambá: realidade e ficção nos relatos quinhentistas* e ZIEBELL (1992:212-229); *Terra de Canibais* (2002) e *Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe* (2002:99-106).

leitores, ávidos por notícias exóticas de terras longínquas (FLEISCHMANN/ZIEBELL-WENDT, 2002:100).

Por outro lado, no contexto alemão, essa proposta da Antropofagia é apresentada nos termos “Kulturelle Einverleibung”, ou seja, incorporação cultural, que envolve a imbricação artística, entre a cultura regional brasileira e a internacional, na maneira de fazer arte no Brasil. Assim, o neoconcretismo é um fruto da Antropofagia, na opinião de Völckers e Farenholt, ao se apropriar dessa “devoração” da cultura nacional e internacional, contribui para a arte mundial.

Aus populär kulturellen Einflüssen, der Suche nach nicht europäischen Wurzeln und dem vorherrschenden ‘International Style’ in Kunst und Architektur amalgamierte eine regionale, spezifisch brasilianische, post-koloniale Ästhetik. Sie lieferte nicht nur entscheidende Impulse zur kulturellen Neu- und Selbsterfindung Brasiliens. Sie beeinflusste weltweit die Entwicklung der Kunstformen nach der klassischen Moderne und ist bis heute wirksam⁵²⁰ (VÖLCKERS/FARENHOLTZ, 2010:6).

Essa visão sobre o conceito de antropofagia acima descrita, refletiu a opinião de Paulo Herkenhoff, como se pode ver nesse trecho de Vinicius Spricigo:

Er (Herkenhoff) widmete die Biennale der Idee der Anthropofagie, dem Kulturkannibalismus, einem Herzstück der brasilianischen Moderne, das für Herkenhoff ‘im Neoconcretismo seine wirksamste Ausprägung und eine eigenständige Sprache findet. Dies ist auch der Grund für die wachsende internationale Anerkennung des Neoconcretismo und dessen Einschreibung in den Kanon der westlichen Moderne’. [...] ‘Wir wagten die Behauptung, dass die brasilianische Kunst mit ihrer anthropofagischen Schnittstelle der westlichen Tradition folgte, indem sie sich alle kulturellen und neuen Einflüsse einverleibte: die Moderne, die konstruktive Kunst, das Zeitgenössische, die internationalen Institutionen, ja selbst das große Feld der Theorien’⁵²¹ (SPRICIGO, 2013:49-50).

Indo, como os alemães, contra as visões superficiais e estereotipadas sobre o movimento antropofágico, no Brasil, ele é visto por muitos, tais como pelo ex-ministro da Cultura, Sérgio Paulo Rouanet, como a principal proposta artística brasileira. Para ele, a Antropofagia, concebida por Oswald de Andrade, permitiu que a cultura brasileira absorvesse as características da cultura universal, mas sem abandonar o que lhe é próprio,

⁵²⁰ A estética brasileira específica se forma a partir da mistura homogênea de influências da cultura popular, na busca por raízes não europeias, e do ‘International Style’ predominante na arte e na arquitetura, pois: esses fatores forneceram não apenas impulsos decisivos para a invenção de uma cultura brasileira nova e própria, mas também influenciaram o desenvolvimento mundial das formas artísticas que adviram depois do modernismo clássico e são até hoje ativas .

⁵²¹ Herkenhoff, P., “Bial 1998: Princípios e processos”, in: *Trópico*, 2008 apud SPRICIGO 2013:49. Disponível em: www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl (Visitado em: 09.08.2014) Herkenhoff dedicou a Bial ao conceito da Antropofagia e o canibalismo cultural, uma parte fundamental da modernidade brasileira que encontrou, segundo Herkenhoff no neoconcretismo sua expressão mais eficaz sendo uma linguagem própria. Essa é também a razão do reconhecimento internacional do neoconcretismo e sua inscrição no cânone da modernidade ocidental. [...] Nós ousaríamos afirmar que a arte brasileira com a sua interface antropofágica segue a tradição ocidental, na medida em que ela incorpora todas as influencias culturais e novas: a modernidade, a arte a construtiva, a arte contemporânea, as instituições internacionais e até mesmo o grande campo teórico.

garantindo assim uma troca produtiva com o resto do mundo. Diante dessa proposta artística, a cultura europeia foi aceita e incorporada, não apenas sendo imitada, mas transformada e integrada à cultura brasileira:

Die Biennale von São Paulo ist ein gutes Beispiel für eine gelungene Universalisierung. Ihre Politik besteht darin, die brasilianische Kunst allen Kulturströmungen Europa und Nord-Amerikas auszusetzen, und somit den Stoffwechsel mit der importierten Kultur zu fördern und zum kritischen Ferment für die Lokalproduktion werden zu lassen. Dieser Auffassung liegt eine besondere ästhetische Philosophie zugrunde: die Ästhetik der Antropophagie eines Oswald de Andrade. Nach dieser kannibalischen Auffassung sei die europäische Kultur weder chauvinistisch abzulehnen noch mimetisch nachzuahmen, sondern ‘aufzufressen’, womit einige Elemente aufgenommen, andere wiederum ausgeschieden werden. Hier liegt keine Polarisierung zwischen einer lateinamerikanischen und einer universellen Kultur vor, sondern das Bewußtsein, daß die nationale Kultur, sofern sie gültig sein will, notwendigerweise universell sein muß. Und sie kann nur dann ‘gültig’ sein, wenn sie in der Lage ist, in einen produktiven Austausch mit den Paradigmen und künstlerischen Sprachen der ganzen Welt zu treten⁵²² (ROUANET, 1995:174).

E, realmente, para as artes plásticas, o conceito de Antropofagia assumiu um profundo caráter renovador, em todos os níveis da cultura brasileira, da arte culta das bienais ao grafite e à arte de rua, como é demonstrado no artigo “A Antropofagia como Fórmula de renovação da cultura brasileira” (SCHOEN, 2012). Essa característica própria de fazer arte foi observada por Carlos Zílio, acerca do modernismo da década de 1920:

[o modernismo é] o primeiro momento em que um grupo de intelectuais e artistas planejou a criação de uma arte brasileira. Isto implicava não se limitar apenas ao nível da temática, mas atingir os elementos pictóricos, elaborando uma imagem cujo ineditismo fosse resultado da sua identidade com a cultura brasileira.

O modernismo elimina o complexo de inferioridade da arte brasileira, transformando-o em virtude. Movimento em duas etapas intimamente associadas: colocar a arte brasileira em dia com a cultura ocidental e fazê-la voltar-se para a apreensão do Brasil. Paradoxalmente, a arte moderna ‘internacionalista’ deflagra e encaminha a cultura brasileira à sua autoindagação. [...] A arte moderna, liberando a criatividade, incorporando culturas diferentes da ocidental e utilizando a temática como um simples pretexto, permitiu que os artistas brasileiros se voltassem para os aspectos culturais que lhes eram próprios. Além deste recalque operado em relação às culturas negras e indígenas, o modernismo conscientiza e procura trabalhar a tensão entre a produção de arte no Brasil e a sua ligação com a produção europeia. Tratava-se de superar o estado de reverência absoluta mantido pelos acadêmicos, compreendendo a relação com a Europa de uma maneira dinâmica e, sobretudo, contra-cultural. O movimento antropofágico dará a fórmula numa busca de síntese

⁵²² A Bienal de São Paulo é um bom exemplo de uma universalização que deu certo. Sua política consiste em colocar a arte brasileira em contato com todas as tendências culturais da Europa e dos Estados Unidos da América, a cultura importada ajuda o metabolismo fermentando criticamente a produção local de acordo com uma filosofia estética especial a antropofagia de Oswald de Andrade. Segundo esse conceito canibalístico a cultura europeia não é nem para ser renegada de forma chauvinista, nem para ser imitada mimeticamente e sim, deve ser ‘devorada’ incorporando alguns elementos e descartando outros. Nisso não há nenhuma polarização entre a cultura latino americana e a universal e sim, a consciência de que a cultura nacional, na medida em que ela quer ser relevante ela tem que ser universal. E ela só pode ser ‘relevante’ quando ela se encontra em condições de ter uma troca produtiva com os paradigmas e as linguagens artísticas do mundo. (ROUANET, 1995:174).

entre o ‘nacional’ e o ‘internacional’, propondo a devoração do pai totêmico europeu, assimilando suas virtudes e tomando o seu lugar. Uma arte brasileira para exportação, cujo produto mais representativo nesta primeira fase será a obra de Tarsila do Amaral (ZILIO, 1983: 15).

3.9. Algumas considerações sobre arte latino-americana

Nos discursos contemporâneos dedicados aos discursos pós-colonialistas – e que se confundem em muitos casos com o discurso crítico latino-americano –, percebe-se a exigência de o sujeito se posicionar não só como membro de um grupo, mas ainda como uma enunciação particularizada (SOUZA, 2002).

Para pensar arte brasileira a partir da exposição *Desejo de Forma*, realizada em 2010 na capital da Alemanha, foi necessário considerar o fato, dado o público da recepção, do Brasil pertencer à América Latina. Por o Brasil adotar como língua oficial a portuguesa e por suas dimensões continentais, é tratado, muitas vezes, como um caso à parte dentro da América Latina. No entanto, diante da proximidade das relações políticas, sociais e históricas dos países latino-americanos em comparação ao continente europeu, na análise da produção artística brasileira, mais especificamente dos movimentos concreto e neoconcreto, a necessidade de algumas aproximações entre a esfera da arte nos países considerados “periféricos” dentro do sistema capitalista, mostrou-se elucidativa.

Em 30 de outubro de 2013, José Luis Falconi⁵²³ publicou no blog do Museu Guggenheim uma reflexão sobre arte latino-americana, onde ele destacou, entre outras importantes considerações, a proveniência da criação do conceito “América Latina”:

It is important to remember the way in which the concept of Latin America was created and originally circulated through intellectual circuits in Europe or, more precisely, in Paris. In other words, it emerged, as most nationalist concepts have, out of homesickness, but it was also a product of idealization on the part of elite individuals. If even today the concept has not mobilized the masses, and has failed to constitute a binding sentiment, it is because it has not trickled down to wider audiences and is, in some cases, still seen as a purely mental construct. Indeed, as Uruguayan philosopher Arturo Escobar points out in a seminal essay on Latin American identity, the concept was inexorably linked to the world-dominating aspirations of the French Empire of the 19th century⁵²⁴.

Um fato importante para essa visão conjunta latino-americana foram as determinações da UNESCO, fundada em 1945. Nesse sentido, como Susanne Klengel analisa no seu livro *Die Rückeroberung der Kultur – Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre (1945-1952)*, de 2011, a presença latino-americana, inclusive em cargos importantes, marcou os primeiros anos dessa instituição. Em Paris, em

⁵²³ Nasceu no Peru, mas mora há mais de 10 anos nos Estados Unidos; atualmente trabalha na Universidade de Harvard, além de atuar como curador de exposições de artistas latino-americanos, é também escritor, editor e fotógrafo.

⁵²⁴ Disponível em: <http://blogs.guggenheim.org/map/no-me-token-or-how-to-make-sure-we-never-lose-the-completely/> (Visitado em: 20.06.2015)

1966, na décima quarta reunião da Conferência Geral da UNESCO foi aprovado o programa de estudos das culturas da América Latina nas suas expressões literárias e artísticas. A reunião tinha o objetivo de especificar as características dessas culturas. Em 1967 houve um encontro em Lima, capital do Peru, onde foi traçada a linha de ação geral desse projeto, no qual se passou a:

[...] considerar a América Latina como un todo, integrado por las actuales formaciones políticas nacionales. Esta exigencia ha llevado a los colaboradores del proyecto a sentir y expresar su región como una unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos el proceso de autoconciencia que el proyecto tiende a estimular, ya que solo los intelectuales latino americanos son llamados a participar en él (BAYÓN, 1974:1).

Entre 22 e 26 de junho de 1970, reuniram-se em Quito, no Equador, os principais críticos de arte latino-americanos, para selecionar os autores de um livro que tinha o intuito de mapear a situação da arte latino-americana, suas raízes e a sua inserção dentro da sociedade que a realiza: *América Latina en sus artes*. A empreitada contava com o crítico argentino Damián Bayón (1915, Buenos Aires-1995, Paris) como relator.

Para Antonio R. Romera, assim como para outros críticos latino-americanos, houve no decênio de 1920-1930 “um despertar da consciência artística latino-americana” (ROMERA, 1974:6). Esse fenômeno surgiu da manifestação da tendência indigenista como movimento exaltador do autóctone, no qual a pintura ocupou o primeiro lugar. Jorge Alberto Manrique cita os diversos movimentos artísticos, tais como o *Manifiesto Del Sindicato de Artistas Revolucionários*, no México em 1922, a *Semana de Arte Moderna de 1922*, em São Paulo, como agrupamentos artísticos que, ainda que tivessem proporções diversas, continham um denominador comum:

[...] simultáneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa hacía de revolucionário en ese momento y abrir las manos a la infinidad de formas que allá se ofrecían en las dos décadas primeras del siglo; y al mismo tiempo un abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa (MANRIQUE, 1974:19).

No entanto, cabe a pergunta: o que pode ser considerado “arte latino-americana”? Saul Yurkiévich⁵²⁵, respondeu essa questão da seguinte forma:

No podemos circunscribir el arte latino americano a la producción de los plásticos que buscan singularizarse como latino americanos, expresa o alusivamente. Tampoco suele reducirse a la producción ejecutada exclusivamente en América Latina. El criterio más en boga, aunque controvertido o reconocido a medias, es el considerar como arte latino americano al producido por artistas latino americanos sea cual fuere su estética o su lugar de residencia (YURKIEVICH, 1974:177).

⁵²⁵ Saúl Yurkievich (1931 , Argentina – 2005, França) foi poeta, professor e crítico literário.

Gerardo Mosquera, publicou para a Feira de Arte ARCO Latino, de 1996, um artigo polêmico com o título “El arte latino americano deja de serlo”⁵²⁶. Nesse artigo, Mosquera estuda as novas relações da arte contemporânea com cultura e internacionalização, provocadas pelo fim da Guerra Fria, da modernização, da globalização, do pós-colonialismo, da transculturação, etc . O autor questiona-se sobre o que é América Latina? nesse mundo global, o que une esse território tão complexo, para além de seu passado colonial. Propõe a classificação “arte desde América Latina” em vez de “arte latinoamericana”. Isso daria mais liberdade aos artistas para saírem do “gueto” e romper com as barreiras impostas por uma identificação local na obra.

Para Mosquera, a *Antropofagia* brasileira é a noção chave para estudar a dinâmica cultural do continente. Como esse termo foi visto à partir da Bienal de 1998 do curador Paulo Herkenhoff, ele proporciona os argumentos ideais para lidar com o passado colonial, a hibridização, a miscigenação ocorrida no continente, bem como as influências de séculos de relação entre centro e periferia.

Três anos mais tarde, publicou “Good-Bye Identidad, Welcome diferencia: Del Arte Latino Americano al Arte Desde América Latina”, com uma reflexão sobre o assombro que sentiu frente as reações que o seu artigo anterior causou:

La cultura en América Latina ha padecido una neurosis de la identidad que no está curada por completo, y de la que este texto mismo forma parte, así sea por oposición. Esta neurosis ha manifestado síntomas particularmente agudos en el terreno de las artes plásticas. No obstante, ya a fines de los años 70 Frederico Morais vinculaba nuestra obsesión con el colonialismo, y sugería una idea ‘plural, diversa, multifacética’ del Continente⁵²⁷, fruto de su multiplicidad de origen (MOSQUERA, 2002:124).

A curadora Mari Carmen Ramirez também viu limitações na construção de uma “eventual identidade continental latino-americana” (RAMIREZ, 2002:51), atribuindo essa limitação não a heterogeneidade, mas ao fato de não haver um “contato real” entre os críticos de arte, artistas e teóricos latino-americanos. Ramirez defendeu que, no caso da arte construtiva-concreta, “devido a distância que separa estes grupos construtivos sul-americanos, no tempo e na geografia não permite, todavia, a hipótese de contatos reais entre eles”, como única exceção ela coloca o “bem documentado encontro entre Torres-García e vários dos artistas do grupo Madí” (RAMIREZ, 2002: 51).

O presente trabalho procura mostrar que, apesar da dificuldade de se manter relações devido às distâncias, o interesse e os contatos pessoais entre os críticos, além das

⁵²⁶ http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf (visitado em: 28.06.2015)

⁵²⁷ Frederico Morais: Las Artes Plásticas en la América Latina: del Trance a lo transitorio, La Habana, 1990, pp 4-5. Primera edición 1979, in: MOSQUERA 2002:124

iniciativas das instituições incipientes, tornaram possível que houvesse troca de informações e circulação de ideias entre os países latino-americanos, sendo o Brasil, a partir da década de 1940, não mais um país isolado, mas um incentivador e protagonista dessa circulação.

Ramirez localizou essa “vontade construtiva” brasileira, proposta por Moraes mais tarde do que ele, localizando na década de 1970-80, através das exposições organizadas por Roberto Pontual: *América Latina: Geometria sensível*, que ocorreu no MAM- RJ de junho a julho de 1978 e no Núcleo construtivo, organizado por Frederico Moraes na Primeira Bienal do MERCOSUL, realizada em 1988 em Porto Alegre.

Argumentando a presença de uma ‘vontade construtiva’ que se antecipou a presença europeia no continente, ambas as exibições salientaram o potencial dos modos de abstração (geométricos e construtivos) como sendo úteis ‘corretivos’ à condição de caos e instabilidade endêmicas do continente americano [...] Essa perspectiva se relaciona mais com a persistência, nos anos sessenta, da ideologia ‘desenvolvimentista’ no meio de certos setores da crítica no nosso continente [...] (RAMIREZ, 2002:51).

Essa necessidade de “organização do caos”, um termo recorrente em âmbito mundial de toda crítica e todos os teóricos da arte concreta, é a noção de estrutura, termo recorrente em diversas partes do presente trabalho, que serve de base da arte concreta. Já Torres Garcia a pensava em 1944 “como a pedra-angular do construtivismo”⁵²⁸. (TORRES GARCIA apud RAMIREZ, 2002:52)

Sob condições sociopolíticas as mais diversas, os grupos construtivos da América do Sul, representados nessa mostra, firmaram essa noção concreta de *estrutura* como ponto de partida para sua própria obra não representacional. Contudo, tanto nos seus depoimentos escritos quanto na sua produção estética, é possível detectar a evolução do conceito que evolui da forma ‘passiva’ (pura e objetiva) até agir ‘ativamente’ como princípio organizador (contaminado e subjetivo). [...] Quer dizer, para Torres Garcia, Madí ou os Neoconcretos, a *estrutura* auto-referencial era mais que uma exterioridade refletindo a ordem interna da obra. Era, inclusive uma manifestação concreta do seu impulso ‘vital’. As suas estruturas estavam ‘vivas’; a sua vida emanava seja da unidade e coerência dos elementos intrínsecos, seja da sua relação com uma mais abrangente totalidade representada pelo Absoluto (Torres Garcia), pela Sociedade (Madí) ou pelo Cosmo (Neoconcretismo). Esse aspecto explica também a qualidade imanente dessas construções e a sua necessidade inata de transcendência através de meios como a abolição do plano ou a negação do dualismo figura/fundo. [...] Esse sinal vem confirmar, por sua vez, a profundidade com a qual esses artistas questionaram o pragmatismo do modelo hegemônico (RAMIREZ, 2002:52).

3.10. O diálogo entre as culturas

Para se estudar, hoje em dia, arte brasileira a partir da sua relação com os países ricos da Europa e da América do Norte, é necessário pensar que, por mais que haja uma

⁵²⁸ Joaquin Torres Garcia. *Universalismo Constructivo: Contribución a la unificación del arte y la cultura de America*. Buenos Aires: Poseidon, 1944, p.821.

proposta de diálogo entre as culturas, acaba se revelando uma relação assimétrica entre essas artes. A consciência global, dos estudiosos da Europa e dos Estados Unidos, demonstra, ainda, mais um desejo ao diálogo entre as culturas do que uma realidade:

La nueva disponibilidad al diálogo da por sentado primeramente la igualdad de derechos de los interlocutores, de su voz y su experiencia. La cuestión que surge ahora es si una igualdad tal de derechos existe ya o si la reivindicación de un 'diálogo entre las culturas' no significa en fondo la búsqueda de una posición dirigida directamente al sentido del que hacer de los latinoamericanistas (WALTER, 1997:214.)

No final do século XX, os estudiosos sobre a América Latina se veem às voltas com um grande drama, afinal, com a queda do muro de Berlim e o fim da Guerra Fria, houve uma crise da civilização ocidental e foi imperativo para os Estados Unidos da América e para as nações da Europa procurarem no Novo Mundo a revigoração do Velho⁵²⁹. Monika Walter (1997:215) comparou essa procura a dos intelectuais europeus do século XVI, no sentido de realizarem uma nova apropriação, ainda colonialista, das culturas consideradas periféricas, que, contra o exotismo, respondem e resistem com modos alternativos de pensar a arte, o que se torna uma forma de romper com as imposições e os sentidos comuns vindos de fora.

Para los intelectuales europeos, o dicho más exactamente, para aquellas especies que se denominan hispanistas, iberoromanistas o latinoamericanistas puede emerger a partir de ahora una situación que es conocida y nueva a la vez. En este contexto se verán otra vez enfrentados a culturas periféricas que consideran de nuevo utilizables dentro de un reciclaje posmoderno de elementos exóticos. Pero se verán también enfrentados más que nunca a otros modos o quizás a modos alternativos de pensar la modernidad cultural que provienen de los antiguos no-lugares de la filosofía europea (WALTER, 1997:215).

A crise da modernidade ocidental provocou nos estudiosos europeus a criação de novas tendências e conceitos para desenhar esse mundo global, que abarque as várias formas de experiências da modernidade, a depender do lugar, ou seja, que as diferentes alteridades artísticas coexistam com os mesmos direitos. Essa tendência pode ser vista na corrente espanhola representada por pensadores como Eduardo Subirats, Xavier Rupert de Ventos ou Ángel López García:

Para esta corriente cabe el hecho de que no se formulan aquí metáforas de una alteridad cultural incomprensible racionalmente, sino que se reclama lo comparable en las experiencias de modernidad. Se trata de una experiencia que por primera vez en la modernidad europea empieza a coexistir con iguales derechos en su diversidad y diferencia, una al lado de la otra. [...] Con todo, lo nuevo de este modo de pensar estriba no sólo en su presencia internacional, sino también en el hecho de que ya no está acuñado por una pretensión universal de querer ser 'modelo' o 'antimodelo' de modernidad. Responde justamente a la crisis profunda que afecta a cada modelo representativo de lo moderno en

⁵²⁹ Os termos “Velho e Novo Mundo” foram utilizados aqui, apesar de serem um pouco ultrapassados, pois eles reproduzem o discurso de WALTER 1997.

nuestra época. Esta crisis global de conceptualización de 'lo moderno' está instrumentalizada muy diferentemente por españoles⁵³⁰ y latinoamericanos. (WALTER, 1997:216-217).

Os pensadores latino-americanos dentro dessa esfera global são levados, portanto, a repensar seu lugar na modernidade e seu papel enquanto intelectuais periféricos, o que para Walter envolve um pensamento radical:

Lo que yo llamo radicalismo apunta en el caso de los latinoamericanos a un rumbo fundamental en la forma de pensar o concebir la modernidad y detrás de ello a una inversión en el concepto que tiene el intelectual de si mismo (WALTER, 1997:221).

A partir disso, chega-se à conclusão de que o lugar de onde se vê, a perspectiva da qual se parte, continua fazendo diferença na forma de se abordar essas teorias. Por isso, a necessidade de entender como o Brasil é visto internacionalmente no cenário artístico e como o país deveria se colocar no sentido de se apropriar de um lugar político como país latino-americano portador de uma arte própria.

Diante desse contexto, em que se questiona a relação entre arte nacional e internacional, a Bienal de São Paulo buscou acompanhar esse debate, buscando estabelecer ligações entre a arte local e a mundial a fim de compreender o papel do Brasil no cenário moderno que envolve a arte ocidental numa perspectiva dialógica e menos eurocêntrica. Com isso, em 1998 a XXIV Bienal de São Paulo, com curadoria de Paulo Herkenhoff, foi considerada no mundo inteiro como uma das mostras mais importantes dessa década. (SPRICIGO, 2013:49):

So gelang es [...] die brasilianische Kunst einer Neubetrachtung im Rahmen der westlichen Kunstgeschichte zu unterziehen. [...] In gleichem Maße, wie das Begriffspaar 'Nationalität – Internationalität'« immer seltener zur Definition der Beziehung zwischen der lokalen und der globalen Kunstproduktion herangezogen wurde, verschob sich der Fokus der Biennale. Die Strategien der Hybridisierung, die dazu beigetragen hatten, dass sich die Moderne in Brasilien und in der Welt durchsetzen konnte, sowie ihre Auswirkung auf die zeitgenössische Kunst, rückten ins Zentrum der Aufmerksamkeit. [...] Herkenhoff setzte mit seinem Konzept der 24. Biennale bewusst darauf, das ursprünglich formulierte Ziel der 'Synchronisierung' der brasilianischen Kunst mit den internationalen Tendenzen zu untergraben. Ausgehend von den Erfahrungen der Vergangenheit, ging es ihm vielmehr darum, die internationalen Entwicklungen im Hinblick auf den sich vollziehenden Globalisierungsprozess zu überdenken. Nunmehr galt es, aus einem synchron angelegten Blickwinkel diachronisch die Integration Brasiliens in die 'westlich' genannte Kunst zu untersuchen. Ein temporäres Museum sollte von einem historischen Standpunkt aus dem eurozentrischen Blick kritisch hinterfragen⁵³¹ (SPRICIGO, 2013:49-50).

⁵³⁰ Monika Walter em seu artigo trata diretamente dos espanhóis, mas este trabalho se atreve a aplicar essa diferenciação também para europeus e norte-americanos.

⁵³¹ Assim a arte brasileira conseguiu uma revisão da forma dela ser vista no contexto da história da arte ocidental. [...] Na mesma medida em que o binómio 'nacionalidade' - 'internacionalidade' cada vez mais raramente aparece na definição da relação entre a produção de arte local e global, o foco da Bienal se desloca. A estratégia da hibridização que contribuiu para que a modernidade do Brasil se estabelecesse no

Ainda nesse debate sobre o lugar do Brasil na arte globalizada, Tadeu Chiarelli, em 1999, escreveu um livro intitulado *Arte Internacional Brasileira*, inspirado pela leitura de uma entrevista concedida pelo escultor brasileiro Amilcar de Castro a Walmir Ayala, na qual este perguntou se Castro acreditava em uma arte nacional brasileira, que teve como resposta: “Acredito numa arte internacional brasileira e situo-me dentro dela” (AYALA 1970⁵³² apud CHIARELLI, 1999:7). A forma como Amilcar de Castro situou sua produção dentro do cenário artístico brasileiro e internacional é importante para entender a relação do artista dentro desses dois mundos. As décadas de 1980 e 1990 foram marcadas por grandes discussões sobre a “problemática da arte realizada no Brasil e sua identidade”, o que possibilitou uma interessante mistura de global e local dentro de uma identidade brasileira. Por isso, neste capítulo, também se buscou retomar as impressões sobre os artistas brasileiros em exposições ocorridas fora do país, e como se vê hoje em dia a arte brasileira, principalmente, a de origem concretista no mundo.

A visão, a partir de exposições internacionais, sobre o concretismo brasileiro aparece no catálogo de uma exposição de artistas latino-americanos, que ocorreu em Berlim em 1982, com obras provenientes do depósito parisiense do Museu Allende⁵³³. Fernando Cocchiarale e Wilson Coutinho escreveram fazendo uma retrospectiva da arte brasileira presente na coleção de Gilberto Chateaubriand e exaltando a sua “inclinação construtiva”.

Outro exemplo sobre as impressões entre o nacional e o internacional acerca da arte brasileira pode ser visto em novembro de 1993, quando houve uma mostra organizada pela Dan Galeria de São Paulo, que, justapondo obras, do modernismo até as mais recentes instalações, pretendiam “oferecer a oportunidade de uma visão linear do percurso de nossa criação artística dos últimos 60 anos”. (COHN 1993:1) Essa exposição foi organizada para mostrar ao público os 24 artistas brasileiros selecionados para a mostra *Artistas latino-*

mundo assim como o seu efeito na arte contemporânea se tornam o centro das atenções. [...] Herkenhoff subverteu com o seu conceito para a XXIV Bienal conscientemente o objetivo inicial de sincronização da arte brasileira em relação às tendências internacionais. Tendo como ponto de partida as experiências anteriores, para ele foi muito mais importante focar o olhar nos desenvolvimentos internacionais para repensar o processo de globalização que está em vigor. A partir de agora trata-se de estudar de uma perspectiva diacrônica a integração do Brasil na assim chamada arte ocidental. Um museu temporário deve questionar criticamente de um ponto de vista histórico o olhar eurocentrista. (SPRICIGO, 2013:49-50)

⁵³² AYALA, W. (1970). *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes.

⁵³³ O presidente chileno Salvador Allende tomou a iniciativa, junto a artistas (como Soto, Matta, Lam etc.), historiadores de arte, críticos (como Mario Pedrosa, Miguel Rojas Mix, Jacques Leenhardt etc.) de criar um “Museu da Solidariedade”, para a qual mais ou menos 700 artistas do mundo inteiro mandam obras. Com o golpe militar chileno e o fim do governo Allende, o sonho desse museu se desfaz (SCHMIED, 1981:13). Para mais informações sobre a participação de Mario Pedrosa nessa iniciativa, ver o texto de Peccinini de Alvarado (2000:15-24).

americanos do Século XX, que teve lugar no MoMA, pela curadoria de Waldo Rasmussen. Nessa ocasião, Peter Cohn escreveu: “O Biênio 92/93 será visto no futuro como um momento fundamental de reflexão sobre o posicionamento da arte latino-americana como um todo, e em particular, de avaliação crítica da estética brasileira contemporânea” (COHN 1993:1)⁵³⁴.

Já em 1997, durante a Documenta X, uma exposição quinquenal de arte contemporânea, a diretora da mostra Catherine David mostrou ao público, em Kassel, a obra de Ligia Clark e de Hélio Oiticica “em uma escala até então não vivenciada” (PREUSS, 2010:198). Sebastian Preuss, jornalista e crítico de arte nos jornais *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* e *Berliner Zeitung*, descreveu a participação desses dois artistas nessa edição da Documenta:

Aber in Deutschland war in diesem Ausmaß bislang nicht zu erleben gewesen, wie etwa die 1988 verstorbene Lygia Clark von der Skulptur zur experimentellen Körpererfahrung gelangte. Nun endlich, 1997, konnte man in Kassel einige ihrer Körperhüllen sehen, mit denen die Kunst dem Menschen zu einer neuen Interaktion verhelfen sollte; zudem vertieften Fotos und Filmdokumente die Erinnerung an Clark. Auch für Oiticica, der 1980 starb und dessen Schaffen in Brasilien bis heute nachwirkt, inszenierte Catherine David, die Leiterin der zehnten ‘Documenta’, einen Auftritt, der sich einprägte. Sein Werk dominierte das ganze Erdgeschoss des alten Hauptbahnhofs, den sich die Weltkunstausstellung erobert hatte. Auf Ständern hingen zahlreiche der farbigen ‘Parangolé’ – Umhänge aus den *Sixties*, die ihre Träger bei Straßenfestivals und theatralischen Performances in lebende Skulpturen verwandelten. Und auf niedrigen Tischen und Podesten standen die ‘Bolides’, Gläser und andere Behälter mit Materialien, die Oiticica als Energiezentren für Geist und Körper konserviert hatte. Modelle von Installationen und dokumentarische Fotos ergänzten die Erinnerung an diesen herausragend Künstler. Als ‘brasilianischen Beuys’ bezeichnete ihn Eduard Beaucamp, der Kunstkritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* in seiner Besprechung der ‘Documenta’.⁵³⁵ (PREUSS, 2010:197).

⁵³⁴ Vale dizer, a respeito dessa data, que 1992 foi o período que ocorreu o V Centenário do Descobrimento da América, com comemorações espalhadas pela Europa. A exposição *Latin American Artists of the Twentieth Century* foi mostrada em Sevilha, Paris, Colônia e Nova York.

⁵³⁵ Mas, na Alemanha não ainda havia sido possível presenciar o quanto Lygia Clark, falecida em 1988, conseguindo transformar a escultura em experimentos de vivência corporal. Agora finalmente 1997 pode-se ver alguma de seus objetos com os quais ela anima as pessoas a uma nova interação com a arte. Além disso, fotos e documentários ajudam aprofundar a memória da obra de Clark. Também para Oiticica, falecido em 1980, cuja obra até hoje encontra ressonância no Brasil encenou Catherine David, a curadora da X Documenta uma apresentação que fica gravada na memória. A obra desse artista dominou todo o térreo da antiga estação central de trem, que essa exposição mundial tomou para si. Em cabides estavam pendurados vários dos ‘Parangolés’ coloridos – capas dos anos 1960 que transformavam quem os vestia em festivais de rua ou performances teatrais em esculturas vivas. Em mesas baixas ou pedestais estavam os ‘Bóides’ vidros e outros recipientes com materiais que Oiticica conservava como centros de energia para o corpo e a alma. Modelos de instalações e fotos documentais complementavam a retrospectiva desse artista excepcional. Eduard Beaucamp, crítico de arte do jornal *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* o descreveu como o ‘Beuys’ brasileiro em sua matéria sobre a Documenta. (PREUSS, 2010:197).

Preuss, afirmou que a Documenta X foi uma virada na recepção da arte brasileira na Alemanha. Além das obras de Clark e Oiticica também foi exposto uma instalação-performance de Tunga.

Denn sie führte mit den ausgewählten Künstlern eindrucklich vor, was Catherine David generell für die Gegenwartskunst konstatierte: Wie viel diese bis heute den radikalen Aufbruchstimmungen der 60er Jahre verdankt. Mit großer Selbstverständlichkeit reihte sich Brasilien auf dieser prominentesten Bühne der Gegenwartskunst in die internationalen Szenen Europas und Nordamerikas ein. Sie erschien in keiner Weise als provinziell oder epigonal, sondern als ein ganz eigener Beitrag zur westlichen Spätmoderne.⁵³⁶ (PREUSS, 2010:198)

Paulo Herkenhoff em 2001, no catálogo da exposição da coleção de Patricia Phelps de Cisneiros em Harvard, que tinha como objetivo familiarizar o espectador americano com a arte de tendências construtivas latino-americana, citou a visão de Ronaldo Brito: neoconcretism, “Surpassing the limits of the constructive Project, it allowed the insertion of art into the ideological Field, into the Field of discussion of culture as social production” (HERKENHOFF, 2001:110)⁵³⁷.

Além disso, como se pode comprovar nos trechos a seguir retirados de publicações internacionais, a valorização que passou a ser dada para a arte brasileira na Europa abrange não só da qualidade das obras, mas também os preços no mercado internacional de arte.

No primeiro número da ‘Third Text’, em 1987, o crítico britânico Guy Brett assinou um artigo dedicado a Lygia Clark. Vinte cinco anos depois, a obra da artista vale milhões de dólares, e Lygia se tornou símbolo da valorização da nossa arte lá fora – tanto nas cifras quanto na qualidade. São dois atributos que frequentemente se confundem, mas nem sempre se sabe por quê. Para Sérgio Bruno Martins, a crítica é o lugar para que haja essa distinção, e se pensem os porquês. É o que ele pretende com a edição da revista dedicada à arte brasileira⁵³⁸

Em 1990, o crítico brasileiro Roberto Pontual (PONTUAL, 1977:318-325)⁵³⁹ escreveu, junto ao argentino Damián Bayón, um livro que se propunha apresentar ao público francês, “pela primeira vez” um conjunto artístico sobre a pintura latino-americana do século XX, uma vez que, “depois de três anos de sucessivas exposições na

⁵³⁶ Pois ela mostrou com os artistas escolhidos, de forma impressionante, o que Catherine David constatou de modo geral sobre a arte contemporânea: o quanto ela até hoje deve a radical disposição para mudanças dos anos 1960. Evidentemente o Brasil se insere no palco famoso da arte contemporânea no cenário europeu e norte americano. Sem parecer de forma alguma provinciano ou epigonal, como uma contribuição própria para a modernidade ocidental tardia. (PREUSS, 2010:198)

⁵³⁷ HERKENHOFF 2001:110; HERKENHOFF só escreve ver BRITO *Neoconcretismo*, sem dar mais indicações de onde proveio essa citação.

⁵³⁸ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/03/03/para-onde-vai-crítica-de-arte-434195.asp> (Visitado em: 17.04.2013).

⁵³⁹ Roberto Pontual escreveu sobre “a ruptura” do neoconcretismo e a influência do grupo carioca sobre a geração que surgiria na década de 1960 para o catálogo da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro: O Hoje do Ontem Neoconcreto*.

Europa que vem suscitando o interesse e a curiosidade de um público mais e mais numeroso[,] [...] **a pintura latino-americana está na moda**⁵⁴⁰. E a cotação de seus artistas não para de subir.” (BAYÓN; PONTUAL, 1990).

No capítulo 5 do livro “*Apogée et chute d’une utopie*”, Pontual ressaltou a importância do movimento neoconcreto brasileiro, apesar da sua curta duração e assinalou a “clarividência” de Mário Pedrosa, citando os apontamentos que o crítico escreveu sobre Hélio Oiticica em 1965.

En célébrant le questionnement esthétique contemporain dans toute sa radicalité, il avait haussé l’art brésilien, pour la première fois, au statut d’avant-garde. [...]. Sur le plain international, un nouveau cycle commençait. Ses causes structurelles n’avaient rien à voir avec celles qui étaient à l’oeuvre au Brésil, bien qu’on ait pu relever des parallèles significatifs dans l’évolution des langages artistiques. Un bon exemple en est le rôle joué par Mário Pedrosa dans l’analyse et la dénomination même du phénomène. Au tout début des années 60, personne, au Brésil et dans le reste du monde n’avait encore apposé le terme de “post-moderne” à cette nouvelle évolution. Pedrosa, lui, le fit (PONTUAL, 1990:191).

Pontual prosseguiu com o comentário de Pedrosa, destacando a participação de Hélio Oiticica e de Ligia Clark nos movimentos *pop* e *op* internacionais (PONTUAL, 1990:192). Em seguida, citou o papel pioneiro de Palatnik e seus *Aparelhos Cinecromáticos*, dentro da arte cinética mundial, reforçando assim a afirmação de Pedrosa sobre a função de vanguarda nos artistas brasileiros no cenário artístico nacional.

Pontual descreveu que no ressurgimento do "espírito neoconcreto um dos elementos mais constantes foi a fusão da palavra e da forma" (PONTUAL, 1990:203). Aqui, portanto, são visíveis não apenas os elementos neoconcretos, mas também elementos que são fundamentais à proposta da poesia concreta, que são as relações entre as palavras, o espaço e a forma.

Pontual citou também o artista Rubens Gerchman, e seus abecedários de 1967, mostrando com o trabalho desse artista, já na década de 1970, um fenômeno recorrente nas décadas seguintes: o reconhecimento dos neoconcretos pelos próprios artistas brasileiros, e o seu papel de precursores de uma arte que continuará sendo desenvolvida pelos seus "herdeiros". Pontual, além disso, destacou o trabalho da artista Mira Schendel (1919-1988) e de Eduardo Sued (1925) que também consideravam a fusão entre ideia e imagem: “Ils n’ont jamais caché leur intérêt pour l’idéogramme oriental, synthèse de la pensée et de l’image qui avait aussi fait le bonheur des néo-concrets” (PONTUAL, 1990:203).

⁵⁴⁰ Grifo meu.

Por fim, mais uma vez, em seu livro, Pontual atribuiu aos neoconcretos algo que é uma herança clara da poesia concreta: o interesse pelos ideogramas. Tanto que Haroldo de Campos, em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (CAMPOS, 1977), organizou uma coletânea de textos de diversos autores sobre o tema. Essas ocorrências demonstram um privilégio do movimento neoconcreto em detrimento do concreto, mesmo nos casos em que as influências vieram explicitamente do segundo, fenômeno que ocorreu no trabalho de vários pesquisadores.

3.11. A noção de centro e periferia e a arte brasileira

A década de 1990 foi marcada por uma explosão de grandes exposições internacionais que, através de fortes estratégias de marketing, pretendiam atingir um grande público. Dentro desse contexto, houve a fundação de várias bienais, tais como a de Johannesburg, Istambul, Dakkar, Havana, Quito, Berlim, Liverpool e a Bienal do MERCOSUL realizada em Porto Alegre, no Brasil. A curadora Tereza Arruda (ARRUDA, 2000:251) considerou que “com essas diferentes constelações de bienais a tendencia de globalização é importante trazendo também a participação de grandes centros fora da Europa.”

Num cenário em que os países emergentes⁵⁴¹ ganham cada vez mais espaço, inclusive de protagonistas no mundo globalizado, é natural que os seus artistas chamem a atenção de colecionadores marchands e críticos⁵⁴², e que suas obras sejam expostas em vários países do mundo, não apenas nos circuitos de museus e galerias, mas também nas grandes feiras de arte internacionais, tais como a *Kunst Forum* em Berlim ou a *Arco – Feira Internacional de Arte Contemporânea* em Madrid.

Paulo Sergio Rouanet⁵⁴³ (1934-), no seu período como cônsul geral do Brasil, em Berlim, de 1993 a 1996, ajudou a criar, em 1995, o ICBRA – Instituto Cultural do Brasil em Berlim que, durante o seu tempo de existência, sempre contou com apoio institucional, tendo sido inaugurado pelo então presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso. O

⁵⁴¹ O conceito de “países emergentes” substituiu o de “países do terceiro mundo”. Esse conceito é aplicado em relação à medida de desenvolvimento material, social e de saúde. Se encontra no Human Development Index (HDI) (MERKLINGER, 2013:28).

⁵⁴² Isso pode ser visto na revista *Bravo!*, de 2012: PEDRAL, Sibelle; ANTENORE, Armando. (2012). *Os 15 fatos mais Relevantes da Cultura Brasileira nos últimos 15 anos*. In.: Revista *Bravo!* Edição 182. Outubro. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/15-fatos-15anos#image=182-capa-15-anos-15-fatos-8> (Visitado em: 05.02.2013).

⁵⁴³ Paulo Sergio Rouanet é um diplomata, filósofo, tradutor e ensaísta. Foi Secretário de Cultura do Presidente Fernando Collor de Melo de 1990 a 1992, quando foi responsável pela criação da Lei Brasileira de Incentivos Fiscais à Cultura, também chamada de Lei Rouanet. Como tradutor, traduziu várias obras de Walter Benjamin para o português. Desde 1992, é membro da Academia Brasileira de Letras.

ICBRA tinha como função divulgar a imagem do Brasil na Alemanha por meio de exposições, palestras, cursos de língua brasileira entre outros.

Aliás, o ICBRA, em relação à Alemanha, foi apresentado por seu diretor Tiago de Oliveira Pinto quase como um contraponto às funções desempenhadas pelo Instituto Goethe no Brasil. E é inegável a importância desse Instituto, e de órgãos como o DAAD – Deutsche Akademischer Austauschdienst, para as relações de intercâmbio entre o Brasil e a Alemanha. Pinto justificou esse interesse alemão pela cultura brasileira como parte de sua política externa, que, segundo esse autor, é “baseada em três pilares, do contato político, das relações econômicas e do intercâmbio cultural”⁵⁴⁴. O ICBRA, apesar das suas aspirações, fechou em 2004, depois da troca de governo para o presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Dentro do cenário de intercâmbio cultural, a Haus der Kulturen der Welt⁵⁴⁵ expôs de 23 de março a 5 de junho de 1995 uma seleção de obras que haviam participado da Bienal de São Paulo e de Havana em 1994. Em um dos textos que acompanhava a exposição, o curador alemão Alfons Hug⁵⁴⁶ discutiu quais os fatores que levaram “a mudança de paradigma no cenário artístico internacional” que levaram à revalorização da arte “periférica” mostradas nas metrópoles em uma “proporção nunca vista e que teve como disparador dessa quebra de tabu a grande exposição Les Magiciens de la Terre’ (Paris, 1989)” (HUG, 1995: 8). Hug considerou que com essa mostra houve pela primeira vez uma apresentação no mesmo nível de artistas do norte e do sul abalando o dogma do Eurocentrismo.

Wie kam es aber zu dieser Aufwertung der ‘Peripheren’ Kunst? Ein Grund liegt sicher darin, daß die traditionellen eurozentrischen Abwehrmechanismen gegen fremde Kulturen nicht mehr wie früher greifen, seit die westlichen Gesellschaften selbst zum Schauplatz multikulturellen Zusammenlebens geworden sind. Zum andern hatten die Literatur, vor allem jene aus Lateinamerika, die Populärmusik und zum Teil auch der Filme aus der sogenannten Dritten Welt schon vor geraumer Zeit den internationalen Durchbruch geschafft und somit eine Vorreiterrolle übernommen. Der dritte Grund betrifft die Rezeption der Moderne in diesen Ländern, die durch eine Reihe politischer, wirtschaftlicher und soziolo-kultureller Faktoren begünstigt wurde und dazu führte, daß die Künstler dieser Länder sich neue Idiome wie Konzeptkunst und Installation zu eigen machten, was wiederum den Zugang zu den Kunstmetropolen des Nordens erleichtert hat. Wenn sich die außereuropäische Kunst noch nicht im selben Maß wie etwa Literatur oder Musik international durchgesetzt hat, dann liegt das vielleicht weniger an

⁵⁴⁴ Disponível em:: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista7-mat18.pdf> (Visitado em:19.02.2014). A respeito dos diversos programas de fomento a arte, que contribuíram no intercâmbio de artistas brasileiros com a Alemanha, ver também Arruda (2000:253-257).

⁵⁴⁵ A Haus der Kulturen der Welt é uma casa de cultura em Berlim que recebe exposições de arte contemporânea internacional e realiza o fórum de arte contemporânea.

⁵⁴⁶ Alfons Hug foi o curador da XXV e XXVI. Bienal de São Paulo.

diskriminierenden Praktiken der Industrieländer als an der Tatsache, daß Bildende Kunst weniger leicht reproduzierbar ist, ein aufwendiges Distributionssystem verlangt und extreme hohe Kosten verursacht.⁵⁴⁷ (HUG, 1995: 9)

Em texto dessa mesma exposição de Berlim, o curador brasileiro Agnaldo Farias ressaltou a importância da Bienal de São Paulo e do concretismo para o posicionamento brasileiro frente essa questão de “centro e periferia”:

Was bei der Biennale von São Paulo als unterwürfige Haltung mit der bereits erwähnten internationalen Kultur interpretiert werden könnte, resultiert dank der Qualität und Intensität der Debatte, die unsere Künstler führten, in einzigartigen Kunstwerken. 43 Jahre nach der ersten Biennale, als das brasilianische Umfeld durch die kräftige Präsenz der modernen Kunst aufgerüttelt wurde, genauer gesagt durch die geometrische Abstraktion und die Informelle Kunst sowie von Ausstellungen wie der II. Biennale, die als eine herausragende Ausstellung moderner Kunst angesehen wurde, kann man beruhigt sagen, daß wir einen großen Teil unserer besten Kunstwerke der Biennale von São Paulo verdanken. Ein Effekt, der nur die Annahme von Brodsky bestätigt. Für ihn **ist die Peripherie nicht der Ort, wo die Welt endet, sondern der, wo sie sich erklären läßt.**⁵⁴⁸ Tatsächlich nährte sich unser Konkrektismus daraus und lernte laufen. Aus ihm würde sich für unsere Kunst entwickeln: der Neokonkrektismus [...]. Ausgehend von den ausgestellten Werken⁵⁴⁹ zeigt sich der deutsche Betrachter vielleicht überrascht über die Wiederkehr von Ideen, die mit einem besondere Anliegen zum Prozeß der Formalisierung der künstlerischen Arbeit verbunden sind; es waren häufig abstrakte und überwiegend durch Material und Form bestehende Werke. Er wäre wahrscheinlich überrascht gewesen von konzeptuellen Unterton unserer quirligen Kunst mit ihrer Distanz zu populären und exotischen Repertoires, die immer wieder von der lateinamerikanischen Produktion eingefordert werden.⁵⁵⁰ (FARIAS, 1995: 16.)

⁵⁴⁷ Como se chegou a essa valorização da arte periférica? Um motivo se encontra seguramente no fato que o tradicional mecanismo de rejeição eurocêntrico contra as culturas estrangeiras não está mais tão presente, uma vez que a cultura ocidental passou a ser, por ela mesma palco da multiculturalidade. A literatura contribuiu para a mudança, principalmente a da América Latina, a música popular e por um lado os filmes do assim chamado `terceiro mundo` também, mesmo antes do seu amplo sucesso que os colocou em uma posição pioneira. O terceiro motivo diz respeito a recepção da modernidade nesses países, facilitada por uma série de fatores políticos, econômicos e sócio-culturais. O que possibilitou que os artistas desses países tomassem para si linguagens como a arte conceitual e instalação. Esse fato possibilitou o acesso às metrópoles artísticas do Norte. Mesmo que a arte de fora da Europa ainda não tenha se estabelecido na mesma proporção que a literatura ou a música internacionalmente, isso se deve menos às práticas discriminatórias dos países desenvolvidos mas sim ao fato que as artes plásticas tem mais dificuldade na reprodução e distribuição dispendioso e que envolve grandes custos. (HUG, 1995: 9)

⁵⁴⁸ Grifo meu.

⁵⁴⁹ Nessa exposição em Berlim, estavam obras dos artistas brasileiros: Adriana Varejão (1964-), Adriana Guimarães (1958-), Cecília de Medeiros (1962-), Dudi Maia Rosa (1946-), Fernanda Gomes (1960-), Leda Catunda (1961-), Mariannita Luzzati (1963-), Paulo Pasta (1959-), Sandra Tucci (1964-) e Valeska Soares (1957-).

⁵⁵⁰ O que poderia ser interpretado como um posicionamento submisso diante da já citada cultura internacional resultou, graças a qualidade e a intensividade dos debates que os nossos artistas conduziram, em obras únicas. Quarenta e três anos depois da primeira Bienal, quando o meio artístico brasileiro foi sacudido pela forte presença da arte moderna especificamente da abstração geométrica e da arte informal, assim como por exposições como a II Bienal que pôde ser vista como uma exposição excepcional de arte moderna, se pode dizer tranquilamente que devemos uma grande parte de nossas melhores obras de arte à Bienal de São Paulo. Um efeito que comprova a hipótese de Brodsky para quem a periferia não é o lugar onde o mundo acaba, mas sim onde ele é esclarecido. Realmente o nosso concretismo se alimentou disso e foi adiante. Dele se desenvolveu nossa arte o neoconcretismo. [...] a partir das obras apresentadas talvez o público alemão se surpreenda com a retomada de ideias ligadas a um interesse particular pelo processo formal do trabalho artístico, frequentemente eram trabalhos abstratos ou determinados pelo seu material e forma. Ele

Gerhard Haupt escreveu o trecho citado abaixo, para a mesma exposição, sobre a arte e o mercado na América Latina. Isto serviu a uma rica clientela latino-americana que, para intensificar a força cultural de seus países e valorizar o movimento artístico local, comprou a arte latino-americana. Essa aceitação dos clientes do mercado de arte, foi uma importante contribuição para a presença da arte latino-americana na Europa e nos Estados Unidos.

Mit ihren glamourösen Auftritten bei den New Yorker Auktionen der beiden renomiertesten Häuser demonstrieren reiche Lateinamerikaner ein neues Selbstwertgefühl. Bestätigung erfahren sie durch das Interesse, das die Kunst aus ihren Ländern mittlerweile auch bei Sammlern aus den USA, Europa und Asien findet. [...] Die ARCO in Madrid stellt 1996 Lateinamerika in Mittelpunkt. Mit der FIAL '94 (Feira Internacional de Arte LatinoAmericano) in Brüssel gab es einen weiteren Vorstoß, in Europa einen Markt für Kunst aus Lateinamerika bzw. 'lateinamerikanische Kunst'⁵⁵¹ zu etablieren. Wie man hört, soll der Erfolg mäßig gewesen sein⁵⁵² (HAUPT, 1995:23).

Ticio Escobar (1947-), curador e crítico de arte paraguaio, em uma palestra apresentada no simpósio “Diálogos IberoAmericanos”, realizado em Valência, em março de 2000 defendeu que:

En los ámbitos del arte latinoAmericano, la principal consecuencia que tiene la gran aporía moderna es el enfrentamiento entre lo universal y lo particular: entre los arrogantes modelos de la metrópolis y las sumisas versiones o las insolentes apropiaciones de las márgenes. [...] Detenido en su naturaleza de mero reverso de lo central, lo periférico se convierte en su “espalda negra” o su falta: en lo Otro de la identidad occidental. Mientras la hegemonía cultural suponga la admnistración del sentido, las cifras de la periferia serán transcriptas siempre desde el lugar del centro. Y así enunciada desde afuera, aquélla será entendida no como lo diferente sino como lo adulterado. Y sólo podrá adquirir legitimidad asumiendo la posición del forastero, de quien ha quedado fuera del centro y es identificado en cuanto ejemplar exótico que satisface la necesidad occidental de alteridad. [...] No resulta ventajoso al arte latinoamericano interiorizar un modelo de identidades basado en el binomio centro-periferia, cuyos términos se hallan trabados en una oposición defenitiva y esencial. Y no Le conviene hacerlo porque ese registro tiende a reproducir la asimetría del vínculo y legitimar la exclusión que resulta de él: lo periférico significa lo intruso, lo que ha sido expulsado o crecido extramuros y lucha porque su habla, remedada de la lengua “occidental” sea reconocida por las instituciones del centro. Y éstas se muestran encantadas de hacerlo porque cada vez más dependen de esa otra voz, distinta, distante. La mercalización cultural del capitalismo tardío exige que éste renueve sus produtos alimentándose de alteridades: lo autentico y lo original, lo étnico, lo

provavelmente se surpreenderia com a distância do repertório popular e exótico, que é esperado da produção latino americana. (FARIAS, 1995: 16.)

⁵⁵¹ Sobre a questão de arte latinoamericana, Haupt destaca o perigo que esse rótulo pode trazer em si, no que se refere à propagação do pensamento em clichês e à formação de guetos, numa arte proveniente de uma região “gigante” com questões culturais muito diferentes uma das outras.

⁵⁵² Com a sua apresentação glamourosa nos leilões mais renomados os latino americanos demonstraram uma nova autoestima. Aprovação eles recebem através do interesse que a arte de seus países encontra nesse meio tempo também em colecionadores dos Estados Unidos da América, Europa e Ásia. [...] A ARCO em Madrid colocou 1996 a América Latina como centro das atenções. Com a FIAL'94 (Feira Internacional de Arte Latino Americana) em Bruxelas houve um outro impulso para estabelecer um mercado para a arte da América Latina, isto é latino americana. Consta que o sucesso foi modesto. (HAUPT, 1995:23)

popular son explotados comercialmente detrás de los pasos de una cultura que avanza celebrando la impureza, la hibridez y el pastiche (ESCOBAR 2001:102-103).

A arte brasileira, como bem lembrou Gerardo Mosquera, tem a vantagem de que os modernistas, enquanto parte de um movimento artístico pós-colonial, fizeram uso da Antropofagia para criar uma arte brasileira própria, se apropriando, das influências europeias, de forma particular e crítica:

usaron la metáfora de la antropofagia para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de las tendencias artísticas europeas, un proceder característico del arte postcolonial.

[...] como caricaturizaba el crítico Paulo Emilio Sales Gómez, la suerte es que los brasileños copian mal, pues han introducido una personalidad particular, una manera propia del hablar ‘el lenguaje internacional’ (MOSQUERA, 2002:128).

Fora isso, a arte brasileira atual também foi ajudada pelo fato de que a pós-modernidade “descredita a originalidade e dá valor a cópia” (MOSQUERA, 2002:129).

3.12. A noção de globalização e a arte brasileira

A globalização na área das artes começou a aparecer nos anos de 1980, mas foi realmente no novo milênio que ela se estabeleceu. Para o Brasil e para a arte brasileira, esse fenômeno se revelou muito importante, pois consolidou a imagem de um país moderno que era desejada desde a década de 1950. Com a mudança geopolítica causada pela queda do muro de Berlim, as relações entre centro e periferia se transformaram e os museus europeus e americanos se viram forçados, inclusive pela explosão de grandes eventos internacionais, a rever o foco de suas coleções e o canon artístico dominado pelo países ricos do ocidente. Alguns dos grandes agentes dessa mudança foram as exposições *Le Magiciens de La Terre*, exibida no MoMA em 1989, no Centre Georges Pompidou e no Grand Halle de la Villete com curadoria de Jean Hubert Martin; e a Documenta X, em 1997, com curadoria de Catherine David, e A Documenta XI, em 2002, que teve como diretor artístico o nigeriano Okwui Enwezor.

Dentro de um plano global, e artístico, escreveu o crítico Luis Pérez Oramas, em 2009, sobre a modernidade, que se transformou e permitiu a absorção do “outro” em seus cânones:

Between 1945 and 1965, ‘modernity’ – the large and complex repertory of artistic practices that accompanied modernization-gave way to ‘modernism’, an artistic ideology that contributed to the summing up of modernity and modern art in their most characteristic and hegemonic versions. Existing modern works became the object of multiple reappropriations, and began to be used to legitimize the practice of late modern artists. The spectacular public reception of these latter artists’ works, instrumentalized by the European and American culture industries during the second half of the twentieth century, was key in

order for modernity to become an ideology, a Canon, a universal formal model⁵⁵³. At the same time, for various reasons – World War II; the end of many traditional institutions of colonialism; the emergence of new nations; diásporas of entire communities, along with their artists and intellectuals; the cold war; the industrialization of tourism; the advent of new information Technologies, and so on- the Idea and promise of a single form of modernity happily felt apart, making way for the rise of alternative local versions of what it meant to be “modern”. [...] In many of these versions of the modern, the Idea of autonomy of the artwork did not exist, or took very different form from its expression in canonical modernism. In Brazil, from Hélio Oiticica, Lygia Clark, and Amílcar de Castro to Antonio Manuel, Cildo Meireles, and Waltercio Caldas, the fundamental premises of Concrete Art tended to relativize the art object, underscoring its Perceptual pliability and conceiving it as a transitional form somewhere between the field of art and the field of political or everyday experience (PÉREZ-ORAMAS, 2009:16).

Marco García de la Huerta descreveu a globalização como um fenômeno de interrelação entre os dois mundos, tornando as fronteiras mais permeáveis, e, por isso, desenvolvendo uma cultura hegemônica e homogênea, mas que não impede a formação, na contra-corrente, de particularidades culturais e, assim, artísticas:

un proceso de interrelación entre los mundos, de permeación y adelgazamiento de fronteras. [...] El concepto más difundido tiene una fuerte connotación económica y financiera, asociada a la competitividad mundial; pero en el orden político se expresa en el surgimiento de poderes transnacionales, que ponen a prueba el concepto moderno de soberanía de los Estados. En el orden simbólico, la “globalización” consiste en una tendencia al predominio/imposición de un solo discurso, a la homogenización cultural y a la constitución de formas culturales híbridas. [...] Sin embargo, paradójicamente, a la sombra de esta tendencia homogenizadora, han proliferado los particularismos (HUERTA, 2002:23).

Nesse sentido, Gerardo Mosquera cria a ideia, provocadora, de a arte deixar de ser latinoamericana e passar a ser arte da América Latina porque esta romperá com a ideia da globalização que generaliza e simplifica a diversidade de formas artísticas dos países latinos. No entanto, a abrangência da arte latino-americana permitiria uma maior internalização e disseminação dos movimentos artísticos na própria América Latina:

Algunos autores prefieren hablar de “arte en América Latina” en lugar de “arte latinoamericano”, como una convención desenfanzadora que procura subrayar, en el plano mismo del lenguaje, su rechazo a la dudosa construcción de una América Latina integral, emblemática y, más allá, a toda generalización globalizante. Dejar de ser “arte latinoamericano” significa alejarse de la simplificación para resaltar la variedad extraordinaria de la producción simbólica en el continente. (MOSQUERA, 2002:130)

Por otro, el arte latinoamericano comienza a apreciarse en cuanto arte sin apellidos. En vez de exigirsele declarar el contexto, se le reconoce cada vez más como participante en una práctica general, que no tiene por necesidad que exponer el contexto, y que en ocasiones refiere al arte mismo. Esto se corresponde con la mayor internalización de los circuitos artísticos, que lentamente va superando el pseudointernacionalismo de la *mainstream*, como parte de los procesos de globalización. Así los artistas de América Latina, como

⁵⁵³ Para mais informações, ler Pérez-Oramas (2009:16), *A Singular modernity: Essay on the Ontology of the present* (London:Verso, 2002), p. 161-79.

los de África o del Sudeste Asiático, han comenzado, lentamente pero cada vez más, a exhibir, publicar y ejercer influencia fuera de los circuitos *ghetto*. Con esto se rompen muchos prejuicios y ganan todos, no sólo los ámbitos con menor acceso a las redes internacionales, pues se diversifica enriquecedoramente la comunicación artística. (MOSQUERA, 2002:127, 130)

Sendo assim, a globalização, segundo Mosquera, por um lado, reproduz as estruturas de poder que impõe uma cultura hegemônica, em que “o outro”, “o periférico”, é geralmente “exótico”; e, por outro lado, a globalização permitiu a circulação da produção artística dos países periféricos pelo mundo, desenvolvendo uma fluidez cultural:

Ha dinamizado y pluralizado la circulación cultural, pero lo ha hecho siguiendo el trazado de la economía, reproduciendo en cierta medida sus estructuras de poder. [...] pues las corrientes suelen moverse de acuerdo a dónde está el dinero. No obstante, afortunadamente, los procesos de internacionalización que de todos os modos la globalización ha desencadenado parecen conducirnos gradualmente hacia una interacción cultural más fluida (MOSQUERA, 2002:130).

La nueva atracción de los centros hacia la alteridad, propia de la moda “global”, ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias. Pero con demasiada frecuencia se han valorado las obras que manifiestan en explícito la diferencia, o satisfacen expectativas de exotismo (MOSQUERA, 2002:126).

Nesse contexto, os artistas brasileiros e a Bienal Internacional de São Paulo lucraram com essa revisão de valores, pois a arte brasileira passou a ser mais disseminada pelo mundo. Catherine David em sua legendaria Documenta X, deu os primeiros sinais nesse sentido, com a apresentação retrospectiva das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark e com as obras de Tunga⁵⁵⁴.

As contribuições da globalização também podem ser vistas por meio do museu IVAM de Valência na Espanha, quando houve, de 1995 a 2000, várias exposições com a presença de artistas brasileiros. O curador do IVAM, na época: Juan Manuel Bonet viu os neoconcretistas como figuras fundamentais da modernidade, no que se refere à difusão das artes:

son hoy parte de la mejor herencia moderna de una cultura que al fin empieza a contar, en el mapa de la modernidad. Se ha insistido mucho, estos últimos años, y con razón, sobre el significado de las respectivas obras de Lygia Clark, Hélio Oitica o Lygia Pape (BONET, 2007:232).

Dialogando com Bonet, em 2011, a curadora e compradora de arte da Tate Modern de Londres, Tanya Barson, afirmou à revista *Bravo!* que Qualquer museu do mundo que se dedica ao século XX precisa ter Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel e Lygia Pape em sua coleção. Eles quebraram paradigmas⁵⁵⁵ A nova situação global e o

⁵⁵⁴ Vale lembrar que antes disso não tinha havido uma grande participação brasileira nas exposições da Documenta: Fayga Ostrower (1959), Sergio Camargo e Almir Mavignier (1968) e depois só em 1992 quando Jan Hoet convidou Waltércio Caldas, Jac Leirner, Cildo Meireles e José Rezende.

⁵⁵⁵ Barson In: edição 182 da Revista Bravo! outubro de 2012: PEDRAL, Sibelle; ANTENORE, Armando *Os 15 fatos mais Relevantes da Cultura Brasileira nos últimos 15 anos*, disponível em:

fortalecimento dos chamados estudos culturais, do discurso pós-colonial e de transculturação reveem a participação dos países considerados periféricos na arte global, aceitando suas peculiaridades e suas tradições, muitas vezes consideradas até então pejorativamente como “folclóricas”. Essas novas posições intelectuais vão questionar o eurocentrismo e reivindicar para si um novo posicionamento e uma nova consciência da arte brasileira⁵⁵⁶.

3.13. Neoconcretismo e minimalismo

Mari Carmen Ramirez analisou a contribuição do construtivismo para o cenário artístico internacional e lançou a pergunta de qual a importância da comparação entre neoconcretismo e minimalismo hoje em dia, de modo a buscar entender as relações entre a arte construtiva brasileira e a de outros países:

Talvez nenhuma tendência ilustre de forma mais contundente o escopo teórico e a originalidade artística da vanguarda na América Latina do que o compreendido pelas variantes da abstração geométrica. De incontestável origem europeia, o desenvolvimento dessas correntes construtivas no nosso continente revela até que ponto a assimilação e/ou inversão de uma ‘ideia fora do lugar’ tomou forma na região, produzindo, por sua conta, manifestações altamente inovadoras. O movimento que se gerou profusamente pelo *impulso construtivo*, tanto naquela época quanto nas décadas subsequentes, leva-me a esboçar três perguntas de peso: a) muito além das origens comuns ao construtivismo russo e europeu, haveria a possibilidade de nexos ideológicos, conceptuais e visuais ao longo da obra desses criadores latino-americanos?; b) é viável a identificação de um termo qualquer ou ideia recorrente nos ensaios, manifestos ou depoimentos desses artistas, o qual nos revele um chão que lhes seja comum?; c) e o que mais é importante, tendo-se em conta os paradoxos em jogo, qual poderia ser o benefício desse tipo de esquadramento hoje? (RAMIREZ, 2002:50).

Em 1986, em um depoimento a Carlos Zílio, o curador inglês Guy Brett foi instigado a comparar a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark com o minimalismo norte-americano. Brett vê o minimalismo americano muito preocupado com o objeto, enquanto que os artistas brasileiros tem um caráter mais voltado ao ser humano.

O objeto serve ao ser humano, ou serve ao potencial do ser humano em relação à vida, à busca de sua personalidade e felicidade. Foi isso que me tocou mais profundamente no trabalho de Hélio e Lygia; eles se preocuparam com o ser humano como um todo, quer dizer, em todos os sentidos, não apenas no sentido visual, como pode-se imaginar que as artes plásticas estariam somente preocupadas em fazer; mas é claro que o desenvolvimento da arte moderna tem sido em grande parte questionar essa especialização e exclusividade (BRETT, 1986⁵⁵⁷ apud CHIARELLI, 1999:25).

<http://bravonline.abril.com.br/materia/15-fatos-15anos#image=182-capa-15-anos-15-fatos-8> (Visitado em: 05.02.2013).

⁵⁵⁶ A esse respeito ver também (ASBURY, 2012:142).

⁵⁵⁷ HENRIQUES NETO, A; AFFALO, G. (org.) (1986) *Guy Brett – Depoimento a Carlos Zilio*”, in.: Lygia Clark e Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: FUNARTE, p. 24.

Em 2011, Patrícia Leal Azevedo Corrêa apresentou alguns resultados parciais sobre a sua pesquisa acerca de uma possível história comparada do neoconcretismo brasileiro e do minimalismo norte-americano fundamentada na análise de obras artísticas e teóricas ligadas aos dois movimentos (CORRÊA, 2011:360). Ao pensar as obras *Composição 5: Quebra da moldura* de Lygia Clark e a série *Black Paintings* Frank Stella, Corrêa ressaltou:

‘Ambos tiveram que lidar com a noção de estrutura’. (HERKENHOFF 2001:120 apud CORRÊA 2011:362) como contraponto ao jogo composicional entre figura e fundo, pois nos dois casos a linha surge como desdobramento visual do suporte, seja o formato da tela ou seu contato com a moldura (CORRÊA, 2011:362).

A problemática da “noção de estrutura” é um tema fundamental e recorrente que percorreu os textos de vários críticos tratados neste trabalho, por exemplo quando Mario Pedrosa e Gullar problematizam a obra de Mary Vieira em relação a obra de Lygia Clark que consideram mais inovadora. Outro tema importante é o referente à “abolição do pedestal” para que haja o rompimento com a forma tradicional da escultura: “Esse raciocínio que problematiza e rompe o campo tradicional da pintura também pode ser estendido, para Herkenhoff, ao campo tradicional da escultura, no que podemos identificar como outra semelhança: a abolição do pedestal (CORRÊA, 2011:363).

A “abolição do pedestal” traz em si o que Nelson Aguilar, curador da XXII Bienal Internacional de São Paulo⁵⁵⁸ em 1994, atribuiu (AGUILAR, 1995: 18-20) como fio condutor da arte contemporânea brasileira da década de 1950 até os dias de hoje: a questão do suporte, tema amplamente tematizado por Mário Pedrosa em seus textos sobre os neoconcretos.

Das Infragstellen der Leinwand ergibt sich aus der Absage an die museologische komplexe Struktur, die eine kontemplative Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk herstellt, ein Merkmal für eine begrenzte Gruppe von Ländern. Der Bruch mit dem Bildträger als dem entscheidenden Merkmal für die Zeitgemäßheit gilt für die aus Lateinamerika, Osteuropa, Afrika und Asien stammend Kunst. Eine neue Art der Begegnung wird gesucht und dem Zuschauer anempfohlen⁵⁵⁹ (AGUILAR, 1995: 19).

Sobre um estudo comparativo do neoconcretismo com o minimalismo, Paulo Herkenhoff escreveu no catálogo da exposição de Harvard citando o que Ronaldo Brito, já havia escrito:

⁵⁵⁸ A 22. Bienal aconteceu de 12 de outubro a 11 de dezembro de 1994, e reuniu 71 países.

⁵⁵⁹ O questionamento da tela se deu pela negação da complexa estrutura museológica que estabelecia uma relação contemplativa entre expectador e a obra de arte, uma característica de um grupo restrito de países foi o rompimento com o suporte como ponto de partida para a atualidade o que se deu com a arte provinda da America Latina, da Europa do Leste, Africa e Asia. Uma nova forma de aproximação foi buscada e recomendada ao expectador. (AGUILAR, 1995: 19)

To all appearances, this abstract ballet by Lygia Pape, *Balé Neoconcreto* mounted in Rio de Janeiro in 1958, was unknown to the minimalist Robert Morris when he presented his *Columns* performance in 1961. Yet the above paragraph almost paraphrases Rosalind Krauss's opening description of Morris's work in 'Mechanical Ballets: Light, Motion and Theater', 1977 (in: HERKENHOFF 2001:105)⁵⁶⁰, her words would require little adaptation to describe Pape's Ballet. [...] In principle, since Morris is North American, they should be beyond suspicion of succumbing to the influence of a South American artist; had the situation been reversed, Pape would have been considered derivative of the North American artists. This tendency seems to be a prevailing law of modern art historicism. (HERKENHOFF, 2001: 106)

Herkenhoff seguiu dizendo que a relação entre esses dois movimentos não é um caso claro de mútua influência: "An understanding of the relationship between the two movements would determine first of all that minimalism was not influenced by neoconcretism; in all probability minimalist artists never even heard of it" (HERKENHOFF, 2001: 106). Mas ambos os movimentos são passíveis de comparação, em parte por meio dos textos que foram fundamentais para a compreensão dos princípios deles, como os escritos de 1958 a 1962, por Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Hélio Oiticica, no caso do neoconcretismo; e por Donald Judd com "Specific Objects" (1965), Robert Morris com "Notes on Sculpture, Parts 1 and 2" (1966), e Michael Fried com "Art and Objecthood" (1967), que segundo Hal Foster foram os textos que dominaram o minimalismo (HERKENHOFF, 2001: 106).

Indo contra essa afirmação de Paulo Herkenhoff de que os americanos nunca haviam falado do neoconcretismo, uma reportagem do "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil* de 7 de março 1959 relatou a visita do editor Donald Allen, da revista literária norte-americana *Evening Review*, que esteve na redação do Suplemento para uma longa conversa com poetas e pintores neoconcretos: "O objetivo de Allen era colher informações e material sobre o movimento concreto – e da sua nova fase neoconcreta – para preparar uma edição especial da revista sobre a vanguarda na literatura e na arte brasileiras" (JORNAL DO BRASIL, 1959).

O que Herkenhoff ressaltou em seu texto, de forma contundente, é o fato de que a história da arte é produzida de uma forma eurocêntrica, convertendo a cultura de uma economia hegemônica particular como regra universal, ignorando os mecanismos intrínsecos a esses mesmos movimentos artísticos, às especificidades dos artistas e das obras, aplicando uma metodologia inadequada, que cria uma ótica distorcida, que só viabiliza uma visão da história; formam-se, portanto, verdades absolutas.

⁵⁶⁰ Rosalind Krauss, "Mechanical Ballets: Light, Motion and Theater" in *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass., 1981), 201.

Para Hal Foster, o minimalismo e a arte pop são marcos de uma encruzilhada histórica “historical crux”⁵⁶¹ (HERKENHOFF, 2001: 106-107) que cria uma genealogia para o pós-modernismo, ignorando dados documentados, como o fluxo de informações que chegaram à América Latina após a Segunda Guerra Mundial e o que os artistas brasileiros produziram. A esse respeito Herkenhoff colocou que:

Foster’s ‘crux’ was, for different reasons, Waldemar Cordeiro’s challenge in the 1960s: to harmonize concretism with pop art through his *Popcretos*. Neo-concretism is an exceptionally good focus for observing the conditions in which an autonomous cultural language emerged in Brazil in the 1950s. It also provides us with a way to examine the information flow in postwar Latin América. The movement anticipated and explore more deeply many issues that are claimed as innovations of minimalism, from the status of the object to a phenomenology of perception (HERKENHOFF, 2001: 107).

Vale lembrar que Mário Pedrosa já havia apontado o neoconcretismo como um ponto de partida para uma arte pós-moderna. Herkenhoff prosseguiu contando uma discussão informal que teve com Mel Bochner, em 24 de outubro de 2000, comparando as bases filosóficas do minimalismo e do neoconcretismo, e Bochner chegou à conclusão de que: “There is nothing that complex here [in the United States]” (HERKENHOFF, 2001: 107). Além disso, para Herkenhoff:

The coherence and clarity of neo-concretism was achieved through a thorough alignment between a well-defined conceptual program and the realization of the work. Minimalism has similarity sought clarity and an alignment between art and theory. (HERKENHOFF, 2001:111) [...] It is hard to imagine, however, that neo-concretist production would have been the same in the fifties and sixties if the artists had not had an intense dialogue with Pedrosa and Gullar.[...] Pedrosa was the key figure in the shaping of Gullar and the neo-concretist artists (HERKENHOFF, 2001:112).

3.14. A importância de concretos e neoconcretos na produção atual.

Cinquenta anos depois de seu declínio, o Concretismo é tomado como chancela de qualidade. Ter participado do movimento concreto funciona hoje como salvo conduto para o ingresso no Hall da fama da arte brasileira. (MILLIET, 2011:8)

O curador Ariel Jiménez, ressaltou a importância de Lygia Clark e Hélio Oiticica não apenas em seu tempo, mas como influência para as gerações atuais.

Todas estas experiências, as da abstração concreta e neoconcreta no Brasil e em particular a abertura antropológica de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark conformam [...] uma herança que marcará grande parte das gerações seguintes (JIMÉNEZ, 2002:45).

Já Mari Carmen Ramirez destacou a assimilação de uma "ideia fora do lugar" para “manifestações altamente inovadoras” (RAMIREZ, 2002:50).

⁵⁶¹ Hal Foster, *The return of the real* (FOSTER, 1999:44)

O questionamento e a superação dos suportes tradicionais pelos artistas e a forma como esse fato foi tratado pelos críticos vai ser, sem dúvida, um dos temas principais da contribuição brasileira para a arte contemporânea no mundo e um dos motivos da sua presença como tema de grandes exposições internacionais, como as tratadas neste trabalho. A relação de artistas e críticos se influenciando mutuamente num diálogo intermitente e profundo vai ser também algo inusitado no cenário internacional e que vai contribuir muito para a criação de uma arte, que parte de si mesma, das suas especificidades – o que os curadores Robert Kudielka e Luis Camillo Osorio chamaram de “desejos da forma” –, para uma arte que trata das necessidades do mundo artístico contemporâneo, incluindo em si as particularidades do local com o global e das formas e gêneros artísticos por si mesmos, fazendo inclusive que isso seja superado.

3.15. A coleção Patrícia Phelps de Cisneros

Atualmente, é impossível falar da expansão internacional da arte latino-americana sem mencionar a colecionadora de arte venezuelana Patrícia Phelps de Cisneros e sua coleção. Cisneros tem impulsionado a arte latino-americana não apenas com a sua coleção, mas com empréstimos (inclusive a longo prazo) e doações a museus e instituições na Europa e nos Estados Unidos, e a bibliotecas de arte latino-americanas, além de financiar bolsas de estudo e estimular projetos educacionais.

Sobre a arte-educação e os projetos educativos brasileiros, depôs Cisneros:

Nessa área o Brasil tem uma metodologia própria voltada para sua cultura e condições sociais. Não se poderia esperar outra coisa do país de Paulo Freire. [...] Também penso num arco mais vasto, que passa pela grande massa de usuários da internet e pelo mundo acadêmico. As exposições de minha coleção são acompanhadas de *sites* realizados com grande criatividade, eficiência e conteúdo crítico e histórico. O objetivo é conquistar novas audiências e alimentar o interesse (CISNEROS apud JIMÉNEZ, 2002:160-161)⁵⁶².

A Coleção Cisneros abriga obras de artistas não apenas latino-americanos, mas também de europeus e norte-americanos. Uma característica dessa coleção e do conjunto de obras brasileiras, em particular, é uma “vontade histórica do conjunto” com obras, no caso do Brasil, que vão desde o período colonial, como as paisagens do viajante europeu Franz Post, até arte contemporânea.

A iniciativa de colecionar arte brasileira foi inspirada, segundo Cisneros, em entrevista a Paulo Herkenhoff, pelo colecionador Gilberto Chateaubriand, a quem ela

⁵⁶² Entrevista de Patrícia Phelps de Cisneros a Paulo Herkenhoff . (JIMÉNEZ, 2002:156).

denominou o “primeiro embaixador da arte brasileira”. Sobre a coleção de Adolpho Leirner, ela depôs:

Encontrei o sublime na coleção de Adolpho Leirner. Respeito enormemente o que fez, e compartilhamos a mesma estética. Quando sua coleção foi exibida em 1998, eu já vinha colecionando imensamente arte brasileira, desde 1992, quando adquiri Clark, Willys de Castro, Oiticica, Pape, Mira e outros. Leirner me deu a certeza de que eu estava no caminho certo e de que a minha opção pelo Brasil tinha todo o sentido (JIMÉNEZ, 2002:156).

Essa coleção de arte brasileira abriga obras significativas de vários momentos da história da arte brasileira, não apenas concretos, neoconcretos, como Hélio Oiticica e Ligia Clark, artistas cujas obras estão amplamente representadas na coleção, mas também obras de diversas gerações de artistas brasileiros, tais como: *Malhas da liberdade* (1976), de Cildo Meireles; *Diálogo com Amaú* (1983), de Miguel Rio Branco; a *Fase azul* (1992), de Jac Leirner; entre outros:

uma outra especificidade da Colección Cisneros foi se definindo, isto é, seu lento erigir-se como um verdadeiro ponto de vista sobre a arte latino-americana em que, de maneira sintomática, o papel legitimado dos artistas europeus e norte-americanos vem deslizando rumo ao de figuras de referência ou parâmetros referenciais, não necessariamente legitimadores. Isto é determinado pela densidade adquirida pelos diferentes conjuntos plásticos que configuram a Coleção, as múltiplas conexões que se estabelecem entre eles e pelas obras que os constituem (JIMÉNEZ, 2002: 22-23).

Em 2001, houve no *Fogg Art Museum* a exposição: *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patrícia Phelps de Cisneros Collection*, organizada em colaboração com a Universidade de Harvard. Segundo a apresentação do diretor James Cuno no começo do catálogo, Harvard tem uma história em comum com o movimento da abstração geométrica, por meio de Walter Gropius, arquiteto da Bauhaus, que foi professor e dirigiu o Departamento de Arquitetura. Além disso, o museu da Universidade possui obras dos artistas abstratos que contribuíram para o desenvolvimento da arte abstrata geométrica na América Latina, o que ajuda a contextualizar essa exposição. Harvard também sedia o Centro de Estudos Latino-Americanos David Rockefeller, do qual Patrícia e seu marido Gustavo Cisneros foram membros do comitê consultivo. No catálogo em inglês e espanhol que acompanhou essa exposição, há uma seleção de textos e manifestos, visando auxiliar a futura pesquisa sobre esses movimentos.

we would like to encourage visitors to become acquainted with abstract constructivism art, one of the most important but least well-know creative endeavors in recent Latin American history. Although abstract constructivism coincided with the development in Latin America of important figurative movements, it has not received the same attention from critics and specialists as have, for instance, Mexican muralism and its derivatives. We hope that after seeing this exhibition, viewers will discover in these works the formal rigor and

sensibility that characterize geometric abstraction, which belongs to such a productive tradition on our continent (CISNEROS, DÍAZ, 2001:11).

Além disso, Mary Schneider Enriquez considerou que:

The artists who explored geometric abstraction in Uruguay, Argentina, Venezuela and Brazil profoundly changed the practice of art in their respective nations. They undertook radical visual explorations, forging new systems of concrete expression and breaking definitively with past figurative traditions. Their projects arose within and addressed their own national contexts, and they sought to establish a utopian societal role for constructivist art, a role in which they firmly believed. Above all, these artists contributed to the international dialogue on abstraction [...] they created a new art of their nations that has taken within the broader tradition of Western art (ENRIQUEZ, 2001: 34-35).

Luiz Enrique Pérez Oramas, curador da Coleção Cisneros, considerou o “Manifesto Neoconcreto” de Ferreira Gullar, como “one of the strongest and most complex theoretical texts produced in Latin America in the twentieth century”. (JIMÉNEZ; ORAMAS 2001:71)

Yve-Alain Bois acredita que o texto “Manifesto Neoconcreto” está baseado na reinterpretação dada por Lygia Clark da tradição da abstração geométrica por intermédio das possibilidades dadas pela fenomenologia da percepção; Gullar citou a obra filosófica de Merleau-Ponty, que Lygia havia descoberto na época, e na qual continuou interessada por toda a sua vida (BOIS 2001: 88)

Sobre Gullar, Herkenhoff (2001:115) escreveu que, através da crítica de Gullar, ele “formulou a base conceitual para uma linguagem artística nova e autônoma” e que o neoconcretismo “entendeu a história da arte como um legado ocidental de problemas a serem abordados pelas artes visuais” (HERKENHOFF, 2001:115).

First Pedrosa and later Gullar, introduced this new consciousness of art history as not the evolution of styles and movements or a set of images, but a legacy of visual problems to be taken up (HERKENHOFF, 2001:115).

Para Herkenhoff, o número 69 da revista *October*, em 1994, trouxe “A changing epistemological attitude in the United States [...]” (HERKENHOFF, 2001: 107) a respeito do neoconcretismo.

It opens with a ‘round table’ on ‘The reception of the sixties’ in which Rosalind Krauss deplores the ‘invisibility’ in the nineties of “the issues at stake” in the work of the minimalist Robert Morris, and includes ‘Nostalgia of the body’, writings of the neo-concretist Lygia Clark, with an introduction of her work by Yve-Alain Bois I refer to Krauss’s statement to acknowledge a dialogue about Latin American art now being conducted with certain non-Latin American critics and curators, Krauss among them (HERKENHOFF, 2001: 107)⁵⁶³.

⁵⁶³ Os outros críticos e curadores mencionados por Herkenhoff (2001: 127) são: Guy Brett, Yve-Alain Bois, Robert Storr, Catherine David, Alfred Pacquement, Mari Carmen Ramirez, Cathy de Zeghers, Alanna Heiss, Dan Cameron, Garry Garrels, Lynn Zelevansky, Manuel Borja-Villel, Kathy Halbreich, e Milena Kalinowska entre outros.

Ademais, Herkenhoff considerou o seu artigo como um primeiro passo para estudos comparativos entre o neoconcretismo e o minimalismo, movimentos que coincidem em certos temas, apenas de seguirem em direções opostas (HERKENHOFF, 2001: 107). Realmente, a sua proposta deu frutos variados como *Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism* (2005), escrito pelo crítico Michael Asbury; *Minimalism and Neoconcretism* (2006), palestra proferida por Anna Dezeuze, crítica e curadora britânica em 2006; e mais recentemente, em 2011, a professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ, Patrícia Leal de Azevedo Corrêa apresentou no VII – Encontro de História da Arte da UNICAMP resultados parciais de sua pesquisa em andamento sobre a relação entre neoconcretismo e minimalismo (CORRÊA, 2011:360).

Prosseguindo o seu artigo, Herkenhoff consolidando o aspecto educativo desta exposição, fez um breve resumo sobre a história do neoconcretismo, o Brasil nos anos 1950 e o ambiente sociopolítico econômico e ideológico desse período (HERKENHOFF, 2001:108-131).

A curadora Mari Carmen Ramirez, que escreve regularmente sobre as exposições realizadas com as obras da Coleção Cisneros, no catálogo de 2002, analisou em parte o “Manifesto Neoconcreto” de Ferreira Gullar e chegou à seguinte conclusão:

Levaria toda uma nova geração e um conjunto de fatores socioculturais para que uma revisão do Construtivismo, em versão radical, se materializasse numa proposta viável. Digno de consideração e respeito é o fato de que, já no final dos anos cinquenta, os movimentos de arte concreta, na Argentina e no Brasil, permaneciam ainda fechados nas mais costumeiras formas de ortodoxia construtivista. Portanto, a ideia de uma arte construtiva fincada em noções tais como jogo, ritual, receptividade e experimento fenomenológico só poderia ser desenvolvida no evasivo contexto de um questionamento formal e ideológico profundo da arte; e isso só foi introduzido pela geração dos anos sessenta. Cabia, pois ao Neoconcretismo explorar essa dimensão da proposta construtiva [...]. Sem dúvida, as versões orgânicas da Arte construtiva que os grupos sul-americanos perseguiram, direta ou indiretamente, tinham como alvo a subversão do modelo original, “desumanizado” [...] o extremismo neoconcreto com as suas “tomadas de posição” frente a tradição da arte geométrica incorporada pelo Neoplasticismo, Construtivismo, Suprematismo, a Bauhaus, o Concretismo brasileiro etc. implicava uma rejeição – e conseqüente inversão – da “exacerbação racionalista” que tinha caracterizado tais movimentos⁵⁶⁴. Todavia, à medida que as suas propostas reintroduziam o elemento humano – na forma plural de participante, ator, receptor – no bojo da *estrutura* auto referencial da obra, elas geraram, por sua vez um paradoxo insondável. Como poderia uma estrutura objetiva refletir qualquer forma de subjetividade? Porém, foi precisamente a dissolução da dualidade sujeito/objeto presente nos mais diversos graus das versões sul-americanas que permitiu ao Construtivismo atingir o logro final que integrava a arte e a vida. Como tinha sido predicado pelos movimentos construtivos da primeira parte do século. A resposta brasileira a esse problema foi paradigmática: a ideia de *não-objeto*, na sua radical adoção da fenomenologia

⁵⁶⁴ Ferreira Gullar, *Manifesto Neoconcreto* In: RAMIREZ 2002:57.

como ponto “x” depois do qual os parâmetros da arte seriam superados. Só essa ideia foi capaz de sucesso na abolição da arte, transferindo-a ao domínio da experiência pura (RAMIREZ, 2002:57).

A subversão radical do racionalismo inerente ao Construtivismo, através da noção de *estrutura vital*, por sua vez permite-nos hoje uma maior flexibilidade nas leituras plurais que cada uma das versões reunidas nesta exibição⁵⁶⁵ estimula. Tendo-se em conta essa perspectiva, seria impossível reduzir essas obras a uma única proposta, história ou categoria. Seguir o movimento de todos esses momentos não-contínuos requer a superação das compartimentações redutoras e a renúncia às continuidades artificiais impostas pelas sempre atuais versões institucionalizadas da história da arte. Somente assim, será possível para nós, críticos, resistir ao crédulo reducionismo da arte a histórias isoladas: Abstração Geométrica, Universalismo Construtivo, Neoconcretismo e assim por diante (RAMIREZ, 2002:58).

Na entrevista com Paulo Herkenhoff, em 2002, Patrícia Cisneros reconheceu ainda, que o diferencial e o que tornou o concretismo e neoconcretismo brasileiro, foram além das contribuições plásticas desses grupos, foi a produção teórica sobre eles feita pelos críticos brasileiros.

Outro fator que distingue o Brasil como país é a existência de um pensamento crítico que acompanha a obra dos artistas. O artigo de Suely Rolnik sobre Lygia Clark, no catálogo da XXIV Bienal de São Paulo ou os textos de Vilem Flusser sobre Mira Schendel são excepcionais. Isso cria um ambiente intelectual rico e dá um lastro às obras. Sou leitora de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, que criaram um modelo generoso de relação crítica-artista. Jay Levenson, diretor do Conselho Internacional do MoMA, está coordenando as antologias.⁵⁶⁶ Mário Pedrosa é uma prioridade absoluta. As discussões entre concretistas e neoconcretistas demonstram um alto nível de compreensão do processo estético histórico. O Brasil antecipou muitas discussões da modernidade contemporânea. Essa herança foi importantíssima e encontrou sua continuidade sem se repetir. Sem dúvida que, no Brasil, o rigor artístico sempre encontra maneiras de escapar da polícia mental. Também vejo que a imprensa no Brasil oferece grande espaço para as artes visuais. As páginas culturais são muito importantes. É um espaço analítico e não meramente informativo. As publicações que se fazem hoje no Brasil são um instrumento muito potente para o conhecimento e a divulgação de seus artistas. Essa força editorial tem ampliado o acesso internacional à arte brasileira. (PATRICIA CISNEROS apud JIMÉNEZ, 2002:159).

Patrícia Cisneros elogiou também o mercado de arte brasileira, “um mercado dinâmico” que “estabeleceu uma diferença”, “Oxalá tivéssemos galeristas com essa qualidade e nessa quantidade em todos os outros países” (JIMÉNEZ, 2002:160). Afirmou ainda que procura, através da aquisição, estimular as vendas de “obras latino-americanas em galerias europeias e nos Estados Unidos”. (JIMÉNEZ, 2002:160).

⁵⁶⁵ Esta exposição era composta de obras da Coleção Cisneros. A partir de um núcleo de obras de arte abstrata brasileira foi criado um “tecido de referências à arte latino-americana e ocidental em geral”. As obras foram organizadas em dois tipos de contrapontos: Experiências paralelas e catalisadores. Em “Experiências paralelas” Jiménez reuniu exemplos do que outros artistas, como da Venezuela, Argentina e Uruguai estavam fazendo paralelo aos brasileiros. Em “Catalisadores” foram reunidas obras de artistas europeus, latino-americanos ou norte-americanos, tais como Mondrian, Max Bill, Josef Albers e Torres García que iniciaram ou potencializaram a criação dos artistas de diversos países em direção a abstração (JIMÉNEZ, 2002:60).

⁵⁶⁶ Edição em inglês de uma série de antologias de crítica de arte latino-americana, apoiada por Patrícia Cisneros.

3.16. A coleção Adolpho Leirner na *Haus Konstruktiv Zürich*

Esse item trata da coleção Adolpho Leirner antes de sua venda, ao Museum of Fine Arts em Houston, pois falar sobre esse colecionador e sua coleção seria tema para outro trabalho.

3.16.1. Sobre a Coleção Adolpho Leirner

O jovem engenheiro Adolpho Leirner comprou, em 1961, a pintura *Em vermelho* (1958)⁵⁶⁷, de Milton Dacosta (1915-1988) (imagem 71) este pintor apesar de não participar diretamente de nenhum dos grupos construtivos, tinha, em pinturas como essa, grande afinidade com eles. Essa seria a primeira aquisição de uma coleção que adquiriria, por seu tamanho e importância das obras, um papel fundamental para a arte brasileira. A coleção engloba mais de 100 pinturas exemplares, em obras em papel, pôsteres, construções e material gráfico de cinquenta e seis artistas do eixo Rio-São Paulo, reunindo não apenas concretos e neoconcretos, mas também a abstração geométrica brasileira, em geral. A coleção é exemplar pela sua seleção, uma vez que as obras reunidas são realmente representativas do período em que elas foram criadas⁵⁶⁸.

Leirner foi movido nas suas aquisições pelo que ele mesmo chamou de “uma paixão profunda pela arte construtiva” (RAMÍREZ, 2007:13) e, para evitar que essas obras caíssem no esquecimento, pois os movimentos em si foram efêmeros. Os artistas, em sua maioria, sobreviviam não da venda das suas obras, mas de seu trabalho para a indústria, imprensa, ensino etc. Como frisou Mari Carmen Ramírez (RAMÍREZ, 2007:13), isso seria uma situação difícil de compreender atualmente, devido ao alto valor de mercado que essas obras adquiriram. Isso confirma que Leirner realmente atingiu a sua ideia inicial, ele não apenas preservou as obras para posteridade, mas também, graças à sua coleção, colaborou para que elas fossem reconhecidas como uma das mais significativas contribuições para o desenvolvimento da arte brasileira. Sua coleção reúne desde obras das primeiras manifestações abstratas geométricas às obras dos grupos concretos e neoconcretos, além de outros artistas como Alfredo Volpi, Mira Schendel, Milton Dacosta e Sérgio Camargo, que não pertenciam diretamente a nenhum grupo, mas “whose highly iconoclastic approaches to

⁵⁶⁷ Essa pintura ilustrou a capa do livro publicado no Brasil em 1998 *Constructive Art in Brazil. Adolpho Leirner collection* Leirner depôs que ele achou uma escolha apropriada. (LEIRNER, 2007:27.)

⁵⁶⁸ Como (RAMÍREZ 2007:13) destacou uma exceção nas coleções latino-americanas que normalmente abrigam obras de diversos períodos.

concrete art further amplified the already complex visual and theoretical parameters of the **Brazilian Constructive Art Project**⁵⁶⁹ (RAMÍREZ, 2007:14).

Dado ao caráter desta coleção, ela adquiriu uma função quase didática que ajudou na disseminação, na interpretação e reinterpretação do papel da arte construtiva no Brasil. E, para entender as suas contribuições no modernismo mundial, seguem as palavras de Mari Carmen Ramirez:

The Brazilian artists' contribution in this area launched a highly original chapter in the history of international Modernism that has achieved its due recognition only in the last fifteen years. It is not an exaggeration to state that this long-awaited validation owes a great debt to the groundbreaking specificities of these movements, as revealed in the cohesive collection assembled by Adolpho Leirner (RAMÍREZ, 2007:13).

Desde o começo dos anos 1990, as obras pertencentes a esta coleção foram mostradas em mais de 130 exposições nacionais e internacionais. A ela pertence as obras *Ovo* (1959), de Lygia Clark (Imagem 72) e *Vermelho cortando o branco* (1958), de Hélio Oiticica (Imagem 73), que, segundo Ramírez “which, in turn, have brought heightened attention and visibility to the individual production of these visionary artists abroad”. (RAMÍREZ, 2007:14).

3.17. As exposições de artistas concretos e neoconcretos na Alemanha e a imagem do Brasil

Na introdução do catálogo da exposição o *Desejo da Forma*, o curador alemão Robert Kudielka afirma que uma das intenções dessa mostra é a de romper com os estereótipos do Brasil, tais como samba e futebol. Esse item procura mostrar, em um primeiro momento, como mesmo em uma arte considerada racional, como a concreta, ao ser ligada ao Brasil, sempre retorna a esses estereótipos na sua recepção, e, em um segundo momento, qual a reação dos críticos, governo e artistas brasileiros a esse rótulo. Kudielka mesmo ressaltou que quis romper com esses clichês ainda que os considerem verdadeiros, ou seja, já pressupõe que eles fazem parte da cultura brasileira.

Esses estereótipos são largamente difundidos pela mídia alemã⁵⁷⁰, principalmente a televisão e a imprensa marrom, que mostram o Brasil para os alemães em programas que enfatizam a ligação do povo brasileiro com o carnaval e o futebol, e descreve o brasileiro como um povo “simpático e feliz” (BITTENCOURT, 2010: 81). Além disso, o país é mostrado como aquele que enfrenta grandes problemas, pois se enfatiza as extremas

⁵⁶⁹ Grifo meu.

⁵⁷⁰ Para mais informações sobre a imagem do Brasil na mídia alemã, ver Bittencourt (2010:81-86).

diferenças sociais, a violência e a corrupção. Com isso, grande parcela da população alemã fica presa aos clichês, ignorando o crescimento econômico do país latino-americano e o fato de os dois países serem grandes parceiros comerciais.

Dietrich Briesemeister, no artigo “Brasilianische Wechselbilder” descreveu como a imagem do Brasil vista na Alemanha se modificou com o tempo:

Der Blick auf die fünf Jahrhunderte, in denen Brasilien unter wechselnden Umständen und Bedingungen in Deutschland wahrgenommen wurde, gibt Aufschluss über Grundmuster und konjunkturelle Faktoren, die sowohl für das Verständnis der Gegenwärtigen Beziehungen als auch für die Bestimmung künftiger Aufgaben im Auge zu behalten sind. Im Verhältnis zur ‘Neuen Welt’, wie Brasilien zunächst genannt wurde, sind über die zweite Entdeckung als ‘Land der Zukunft’ hinaus bis zur derzeitigen ‘strategischen Partnerschaft’ und der ‘Weltmacht von Morgen’ mehrere Stufen zu unterscheiden⁵⁷¹ (BRIESEMEISTER, 2010:25).

Sebastian Preuss não entendeu como até hoje não houve um “*Brasilien-Hipe*” - uma grande valorização da arte brasileira - no mercado de arte alemão. Ele pressupôs que isso se deve ao fato de que grande parte da arte brasileira não serve ao exotismo que se espera dela.

Es ist eine durch und durch westliche Moderne, fester Bestandteil des europäisch-nordamerikanischen Kulturkreises, zugleich aber auch etwas ganz Eigenes, das auf den ersten Blick nicht so leicht auszumachen ist. Es ist eine Kunst, der man mit Slogans und Labels nicht beikommt; eine Kunst, die sich erst aus ihrer eigenen Geschichte erklärt, aus der utopischen Zeit der 50er Jahre, den Architekturvisionen und dem Neubaus Brasílias, der tropischen Moderne Lúcio Costas, Oscar Niemeyers oder Lina Bo Bardi, den radikalen Körpererkundungen durch Lygia Clark oder Hélio Oiticica (PREUSS, 2010:203)⁵⁷².

3.17.1. As exposições de Hélio Oiticica, Alex Wollner, a exposição coletiva Brasileira e o Brasil como tema da Feira de livros de Frankfurt 2013

Por ocasião da Feira de livros de Frankfurt de 2013, o Brasil foi o convidado de honra para ser o país-tema. O slogan anunciado insistentemente pelo presidente do comitê organizador, Galeno Amorim, era “Brasil um país cheio de vozes e de permanente

⁵⁷¹ O olhar para os quinhentos anos nos quais o Brasil foi recebido na Alemanha com mudanças nas circunstâncias e nas condições, é chave sobre modelos básicos e fatores conjecturais, que devem ser considerados tanto para o entendimento atual, relação que deve ser levada em conta nas tarefas futuras. Em relação com o ‘Novo Mundo’, como o Brasil foi chamado no início, passando pelo seu segundo descobrimento como ‘país do futuro’ até o atual ‘parceiro estratégico’ e ‘potência mundial’ há muitas etapas que devem ser levadas em conta. (BRIESEMEISTER, 2010:25)

⁵⁷² Faz parte integralmente da modernidade ocidental, sólida parte integrante do círculo cultural europeu e norte americano, mas ao mesmo tempo, algo próprio que em um primeiro olhar é difícil de identificar. É uma arte que não se define por slogans ou etiquetas, uma arte que só se esclarece por sua própria história, do tempo utópico dos anos 1950, das visões arquitetônicas e das novas edificações de Brasília, a modernidade tropical de Lucio Costa, Oscar Niemeyer ou Lina Bo Bardi, da exploração corporal radical feitos por Lygia Clark ou Helio Oiticica.

recriação cultural”⁵⁷³. Para divulgar a diversidade cultural do país, o Ministério da Cultura fez um investimento de 10 milhões de euros.

Em 2012, houve uma cerimônia em que o país anterior, Nova Zelândia, entregou simbolicamente um rolo, onde cada participante escrevia trechos de um clássico de sua literatura. Como se parte da ideia de que a literatura brasileira tem muitas vozes, foram escritos trechos não apenas de um autor, mas de vários: de clássicos, como Machado de Assis, aos modernistas como Oswald de Andrade a autores mais recentes, como Haroldo de Campos.

‘Somos cheios de vozes que em muitos casos mal cabem em nossa voz. Só a antropofagia nos une’, começa o texto que o Brasil escreverá no rolo. [...] A frase final vem de Oswald de Andrade, fundador do chamado movimento antropofágico que via a cultura brasileira como resultado de um ato de canibalismo cultural, que consistia em devorar, assimilar e digerir outras culturas⁵⁷⁴.

Em seu discurso, Amorim também assegurou que se pretendeu mostrar o Brasil para além dos clichês de samba, praia e futebol. E, como já foi visto anteriormente em outros eventos aqui tratados, a Antropofagia, de Oswald de Andrade e Haroldo de Campos, proporcionou exatamente essa possibilidade de incorporação cultural sem abandonar a arte local.

Em 12 de outubro de 2013, o título da reportagem da *Deutsche Welle*, por ocasião do encerramento da Feira de Frankfurt, proclamou: “Feira de Frankfurt mudou a imagem do Brasil no exterior, dizem organizadores”⁵⁷⁵. O presidente da Feira, Jürgen Boos, enalteceu os eventos culturais paralelos ao evento, iniciados em 23 de agosto e que continuaram até janeiro de 2014.

‘Pela primeira vez, um convidado de honra está presente em todas as instituições culturais da cidade’.

Ao todo, o Brasil realizará 651 eventos literários e culturais, 226 deles promovidos diretamente pelo país, por meio dos Ministérios da Cultura e Relações Exteriores, Funarte, Câmara Brasileira do Livro (CBL) e Fundação Biblioteca Nacional (BN).

Antes do Brasil, o maior número de eventos havia sido o da China, com 494 em 2009. ‘Tenho certeza que Frankfurt tem agora uma boa noção do que é o país’, diz Renato Lessa, presidente da BN⁵⁷⁶.

Neste trabalho, interessaram três mostras de artes plásticas e design que acompanharam o evento em 2013: as exposições de Hélio Oiticica, *Das grosse Labyrinth*;

⁵⁷³ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/10/brasil-levara-sua-diversidade-cultural-a-feira-do-livro-de-frankfurt-2013.html> (Visitado em: 05.02.2017).

⁵⁷⁴ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/10/brasil-levara-sua-diversidade-cultural-a-feira-do-livro-de-frankfurt-2013.html> (Visitado em: 05.02.2017).

⁵⁷⁵ Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/feira-de-frankfurt-mudou-imagem-do-brasil-no-exterior-dizem-organizadores/a-17154071> (Visitado em: 05.02.2017).

⁵⁷⁶ ibd.

de Alex Wollner, *Brasil, design visual*; e a coletiva de instalações, *Brasiliana*. Todas elas foram patrocinadas pelo comitê organizador referente à presença brasileira como convidada de honra da Feira do Livro de Frankfurt, o que inclui o financiamento da FUNARTE – Fundação Nacional de Artes, dos Ministérios de Cultura e Relações Internacionais da Alemanha e do Governo Brasileiro.

No catálogo dessas três exposições, constou-se o mesmo texto de saudação da então ministra da Cultura Marta Suplicy. Ela agradeceu pelo Brasil ter sido escolhido pela segunda vez como convidado de honra.

We continue to strive to achieve better socioeconomic indicators and to pursue more vigorous social inclusion in Brazil. And we can say with pride that the real power behind these processes is the Brazilian people – their creativity and their growing capacity to Express themselves in all areas of culture (SUPLICY, 2013)

Esse trecho revelou ainda, certo “complexo de vira-lata”, de um país que continua a ter problemas econômicos e de inclusão social, frente ao “primeiro mundo”, que faz a gentileza de convidá-lo para um importante evento de grande visibilidade internacional e que movimenta uma grande quantidade de capital. Mas o Brasil, segundo esse discurso, também possui um grande diferencial, que pode servir como modificador de sua situação de atraso: a sua diversidade cultural e a capacidade criativa presente no povo e na cultura brasileira.

Our cultural diversity is our most valuable asset in this rapidly changing world. [...] Brazilian culture has its origins in the intense interaction between different cultural traditions. The result is a syncretic, integrative, and thus increasingly international culture with a distinct national character (SUPLICY, 2013:4).

Esse diferencial transformador e integrativo das diferentes culturas que formaram a “cultura nacional” brasileira foi definido, segundo a ministra, pelo termo *antropofagia*.

In the early twentieth century, Brazilian culture could be defined using the term *antropofagia*, or cannibalism, an allusion to the efforts by Brazilian intellectuals to create an authentic national identity. Today, it interacts with cosmopolitan art and addresses global themes with a creative national approach. [...] Brazilian culture stands out due to its diversity; hence, our presence at the Frankfurt Book Fair 2013 goes far beyond literature and includes a wide range of activities and events in the areas of dance, cinema, theater, and visual art. All the works of art being presented in Germany on this occasion invite the public to come closer to Brazilian culture with all of their senses and provides a unique opportunity to encounter the issues, concerns, and characters that Brazilian artists and intellectuals have dealt with in recent years (SUPLICY, 2013:4).

Como o grande diferencial brasileiro pretendeu ser a sua diversidade, foi mostrado no programa da Feira de Livros de Frankfurt, não apenas a literatura brasileira, mas as diversas manifestações, como as artes plásticas, o desenho industrial a arquitetura, que enriquecem a cultura do país.

O presidente da FUNARTE e o diretor do Programa Cultural Brasileiro da Feira de Livros de Frankfurt, Antonio Grassi, também escreveu para os catálogos sendo que seus textos são dirigidos especificamente a cada uma das exposições.

3.17.1.1. A exposição de Hélio Oiticica, *Das Grosse Labyrinth* no Museum für Moderne Kunst – Frankfurt am Main

A exposição individual *Hélio Oiticica – The Great Labyrinth* foi a maior retrospectiva do artista na Alemanha, englobando obras de toda a sua carreira, e ocupando todo o terceiro andar do MMK – Museum für Moderne Kunst em Frankfurt am Main de 28 de setembro de 2013 a 12 de janeiro de 2014. A mostra foi uma cooperação entre o Projeto Hélio Oiticica do Rio de Janeiro e o Museu de Arte Moderna de Frankfurt. Além disso, essa edição foi concebida especialmente para o MMK, dentro do âmbito da apresentação do Brasil como convidado de honra da Feira do Livro de Frankfurt (2013). Foi realizada com obras provenientes do Projeto Oiticica; e das coleções Tate de Londres, Daros de Zurique, Banco Itaú de São Paulo, além de vários colecionadores privados.

A exposição foi acompanhada por performances, filmes e palestras além do catálogo, o qual foi traduzido, pela primeira vez, para o alemão, englobando uma grande coleção de textos teóricos do artista. Diferentes versões dessa mostra, curada por César Oiticica Filho e Fernando Cocchiarella, foram apresentadas, a partir de 2010, em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belém do Pará e Lisboa.

Oiticica foi louvado por Antonio Grassi, pela sua reflexão teórica sobre suas obras, apresentada ao público alemão no catálogo. Grassi afirmou que a carreira do artista se distinguiu pelo desenvolvimento poético que foi marcado pela transição da arte moderna para a contemporânea por meio da suspensão do dualismo entre espaço/obra e a contemplação estética, sendo que a participação do espectador teve papel essencial nessa ruptura. Grassi conclui exortando a posição anarco-romântica com a qual Oiticica propagou a revolução individual do comportamento humano.

Para Susanne Gaensheimer, diretora do MMK, estudar a obra e os escritos de Oiticica foi como penetrar em um cosmos no qual homem, arte e sociedade formam uma unidade (GAENSHEIMER, 2013:15), além de também exaltar o caráter revolucionário, violador de convenções da produção artística com o qual Oiticica modificou não apenas o mundo artístico brasileiro, mas também o internacional. Sua obra foi de fundamental importância para o início da Tropicália e a rebelião contra o regime militar e as forças conservadoras da sociedade.

Gaensheimer atribuiu ao caráter de participação na obra de Oiticica a mesma importância para a democratização do conceito de arte que tiveram a obra de Joseph Beuys e Andy Warhol. Tendo vivido em Londres e Nova York nos anos 1970, ela o viu como figura central no diálogo transatlântico com a vanguarda internacional, destacando também o papel de Oiticica na transição da arte moderna para a contemporânea.

3.17.1.2. A exposição de Alex Wollner *Brasil design visual* no Museum angewandte Kunst – Frankfurt am Main

A exposição individual do designer paulista Alexandre Wollner (1928 -) teve lugar no Museum Angewandte Kunst, em Frankfurt am Main, de 21 de setembro 2013 a 16 fevereiro de 2014. Essa mostra foi a maior do artista na Europa e teve a intenção de torná-lo mais conhecido pelo público europeu. Foram mostradas cerca de 120 obras, entre pintura, fotografia e design gráfico, tendo sido desenvolvida de perto pelo próprio Wollner, pela equipe de seu Studio e pela Dan Galeria de São Paulo, que vem realizando importantes exposições dos artistas concretos.

A mostra foi acompanhada por um catálogo, diagramado pelo próprio Wollner e sua equipe, que englobava, além dos textos dos críticos, e reprodução das obras, uma entrevista com o artista e fotos do período que ele passou na Escola de Ulm. Inclusive, um dos focos dessa exposição foi a relação do artista com a cultura europeia e o período entre 1954 e 1958, no qual Wollner estudou na Escola de Ulm, para a qual foi levado por Max Bill.

Wollner é considerado um dos mais importantes designers do Brasil e do mundo na segunda metade do século XX, contribuindo para a fundação, estabelecimento e consolidação de sua especialidade no Brasil.

Os textos de apresentação do catálogo, tanto do diretor do museu Mathias Wagner K. quanto o de Antonio Grassi, destacam esse papel de pioneiro de Wollner, sua importância para o design brasileiro e internacional bem como sua ligação com a Alemanha por meio do seu estudo na Escola de Ulm.

Wagner começou o seu texto, que vem profundamente ao encontro dos temas abordados no presente trabalho, comentando que afirmar que Brasil é considerado o “o país do futuro” é problemático, já que muitas vezes os experimentos de desenhar a sociedade brasileira são bastante criticados. Outro aspecto destacado pelo autor é referente à década de 1950 como um momento importante para a construção da identidade nacional,

devido ao grande passo que o país deu em direção à industrialização, fato que não deve ser subestimado.

Wagner continuou destacando o fato de que, nessa década, o Brasil passou a participar da cena artística internacional e a produzir a sua própria forma de modernismo, com ênfase especial na arte e na poesia concreta, assim como na arquitetura funcional e no design. Outro fator de destaque foi a construção de Brasília e a crença no progresso que atraiu grande atração internacional (WAGNER, 2013:6). O diretor também enxergou o trabalho visual de Wollner como intrinsecamente ligado ao desenvolvimento da cidade de São Paulo e seu posicionamento como centro econômico da nação.

Em relação à recepção dessa exposição, o jornal suíço, *Neue Zürcher Zeitung*, destacou a influência de Max Bill, e como nos seus trabalhos Wollner fugiu do esperado clichê folclórico ligado ao Brasil.

Wollners minimalistische Entwürfe für Plakate oder piktografische Corporate-Identity-Programme grosser Unternehmen widersetzen sich jedem folkloristischem Brasilien-Klischee. Grundlage seiner Arbeiten ist die europäische Moderne, allen voran der grosse Schweizer Gestalter Max Bill.⁵⁷⁷

3.17.1.3. A exposição *Brasiliana – Instalações de 1960 até o presente* no Schirn Kunsthalle – Frankfurt am Main

A exposição *Brasiliana – Instalações de 1960 até o presente*, no Schirn Kunsthalle de Frankfurt am Main, de 2 de outubro de 2013 a 5 de janeiro de 2014, foi uma coletiva que apresentou ao público alemão oito instalações de várias gerações de artistas brasileiros, a saber: Lygia Clark, Dias & Riedweg, Cildo Meireles, Maria Nepomucemo, Ernesto Neto, Hélio Oiticica/Neville D´Almeida, Henrique Oliveira e Tunga. A exposição foi acompanhada por um catálogo para qual escreveram diversos críticos de arte.

Essa mostra apresentou uma genealogia da forma artística brasileira, movendo-se da arte moderna para a contemporânea, começando com Lygia Clark, com a obra *A casa é o corpo* (1968). Antonio Grassi localizou o início desse processo bem antes, com as performances de Flavio de Carvalho, *Experiência n. 2* e *Experiência n. 3* de 1931 e 1956:

Lygia Clark's *Bichos* and *Núcleos* series and the first *Penetráveis* of Helio Oiticica, all from 1960, can be regarded as crucial examples of the fact that Brazilian art began to develop in synchrony with the universal questions of western art.

The evolution of Brazilian art from that time to the present can be traced easily: over the past fifty years, Brazilian artists have employed works and actions to

⁵⁷⁷ Disponível em: https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/brasilianisches-grafikdesign-1.18215936 (Visitado em: 14.01.2017)

Os esboços minimalistas para cartazes de Wollner ou o programa pictográfico de identidade corporativa de grandes empresas vão na contra-mão de qualquer clichê folclórico sobre o Brasil. A Base do seu trabalho é a modernidade europeia sobretudo o grande designer suíço Max Bill.

create a complex of works that are certainly in a position to contribute to the international debate – and in several cases already have. (GRASSI, 2013:5)

Essa contribuição para o debate e a arte internacional foi dada por um movimento artístico na qual o espectador, a partir de seu corpo e de suas sensações, passa a ser parte inerente da obra de arte e potencializadores da mesma, sendo que as relações entre obra e espaço físico, na qual ela se insere, também é uma questão importante e revolucionária por parte dos brasileiros.

Brazil developed an “alternative modernism” that increasingly moved away from its European origin. With anthropophagy and the concept of cannibalization of foreign cultures, a tropical postmodernism emerged in Brazil (HOLLEIN, 2013:7).

O primeiro texto do catálogo, escrito pela curadora Martina Weinhart, “The Brazilian Experience an Introduction – Banana tropicalismo” começou, desde seu título, abordando os grandes clichês sobre Brasil. A curadora afirmou que a visão do país é prejudicada por todos os clichês, de modo que muitos europeus têm uma visão embaçada sobre o Brasil devido a esses preconceitos.

Because it is the periphery from a European perspective, it is not just the distance that filters our perception of a complex culture whose heterogeneity could scarcely be treated in brief. Brazilian reality, of course, differs from what has been condensed into a few narratives – and that is true of its art as well. Nevertheless, more clearly than elsewhere, the recent medium of the installation stands out in the recent country of Brazil with a very specific relationship to history, shaped by the new and the contemporary more powerfully than in tradition-bound Europe. Local conditions quickly became the core of an inventive Brazilian art (WEINHART, 2013: 15).

Assim como a mídia instalação proporciona ao artista brasileiro o meio ideal para criar essa “arte inventiva brasileira”, mencionada acima por Weinhart; a Antropofagia, como ela foi concebida por Oswald de Andrade, proporcionou meios para criação de uma “cultura brasileira original”.

Written in 1928, in the sixties the “Anthropophagic Manifesto” became a useful instrument for the abolition of a conventional concept of art. This clearly reveals the motivation for the creation of an originally Brazilian culture that transcended chauvinism (WEINHART, 2013: 19).

A vida e a obra de Hélio Oiticica, no entanto, são perpassadas por todos os clichês sobre o Brasil. A partir de sua obra *Tropicália*, que deu nome ao movimento que quis revolucionar a sociedade brasileira da década de 1970, o artista se apropriou do conceito de Antropofagia e da relação de ser artista brasileiro com todos os clichês para criar uma obra que, ao mesmo tempo, era profundamente brasileira, mas que o lançava cada vez mais nos patamares da construção de uma pós-modernidade internacional.

Kitsch, excess, samba and carnival, wildness, desire, freedom, profound intellectualism, and critical political mind-Oiticica`s oeuvre unites all these

things, and it can scarcely be separated from his personality and his manifest charisma. [...] In New York, Oiticica and D'Almeida cannibalized Western pop culture (WEINHART, 2013: 33; 35).

A afirmação de Dawid Danilo Barteit, no seu livro *Copacabana: Biographie eines Sensuchtsortes* (2013:143, 136): “The body is the center of Brazilian national identity. Movement in athletic and erotic ways and naturally and artificially produced beauty are somehow generally perceived to belong to the brazilians” (BARTEIT apud WEINHART, 2013:39), refletiu acerca dos clichês sobre o Brasil, que embotam a percepção do país pelos estrangeiros, mas, ao mesmo tempo, são uma estratégia de muitos brasileiros para se colocarem em relação ao mundo, e, no caso de vários artistas, se colocarem também em relação à sua arte. Na obra de Oiticica, essa forma de se relacionar com o corpo e com a brasilidade se dá de uma maneira pessoal e refletida, que vai inspirar a obra de muitos artistas de gerações subsequentes.

Weinhart concluiu, por fim, “[...] the artistic activities we encounter in this exhibition are as diverse as the Brazilian Scene itself” (WEINHART, 2013: 41). E foi dessa diversidade que a organização do Comitê para a participação do Brasil, como convidado de honra da Feira de Livros de Frankfurt, quis usar como meio para se passar a imagem de um país que, apesar de todas as suas dificuldades econômicas e condição periférica, possui um grande potencial de crescimento e de participador ativo nas relações internacionais no mundo da arte, não em uma condição de inferioridade, mas sim como participante com diferencial próprio.

4. Conclusão

Este trabalho pretendeu entender as relações artísticas entre Brasil e Alemanha, em especial a receptividade da arte brasileira concreta e neoconcreta no país germânico, na tentativa de compreender como a arte de um país latino-americano é vista no exterior e qual o seu lugar na arte globalizada contemporânea. Para isso, a pesquisa teve como base a exposição *Desejo da Forma* (2010), realizada em Berlim, além de uma vasta literatura que discute a história da arte brasileira entre as décadas de 1950 até os dias de hoje, destacando o concretismo e o neoconcretismo como movimentos que contribuíram para um papel artístico ativo e inovador do Brasil no cenário da arte considerada mundial.

A análise e o contraponto dos textos nos levou à seguinte conclusão: o construtivismo brasileiro, que englobou os movimentos concreto e neoconcreto, foi o movimento ideal para mostrar o país como uma nação atenta e moderna com o resto do mundo, mas que soube, com a própria criatividade, adequar os estímulos internos e externos e criar, além de algo próprio, um movimento artístico que colocou o Brasil como precursor na vanguarda mundial e um dos cocriadores da arte pós-moderna contemporânea.

Assumindo, muitas vezes, os clichês sobre essa arte, que se espera “alegre”, “sensual” e de “entretenimento”, os artistas brasileiros aqui mostrados, principalmente os poetas concretos e os artistas neoconcretos, realizam uma virada no panorama da história da arte brasileira, incorporando esses clichês e exotismos de forma crítica e reformulada, através do conceito de *Antropofagia*, criado por Oswald de Andrade e enriquecido pelas contribuições teóricas de Haroldo de Campos e a concepção curatorial de Paulo Herkenhoff para a XXIV Bienal de São Paulo. Com isso, colaboram na formação um diferencial artístico em relação ao modelo europeu, que contribui, por meio de uma arte nacional, para o contexto artístico mundial, não sendo mera cópia do abstracionismo e do concretismo europeu, mas desenvolvendo um movimento de arte contemporânea próprio e singular que tem repercussão e importância internacional, a partir de artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica, Ferreira Gullar, Willys de Castro, Amílcar de Castro, entre outros. Enquanto país latino e periférico, o Brasil atua de forma essencial para romper com os padrões eurocêntricos e hegemônicos de arte, trazendo um olhar artístico alternativo, necessário para se pensar uma arte internacional que considere a diversidade cultural e a alteridade artística vinda de diferentes lugares do mundo.

Esse fato artístico-cultural, como defendido neste trabalho, foi gerado, subsidiado e instrumentalizado pela política e pelas relações internacionais brasileiras, com o recorte aqui demonstrado na relação entre Brasil e Alemanha. Sendo que, para isso, as exposições na Alemanha de arte concreta e neoconcreta foram, em grande parte, apoiadas por órgãos governamentais ou dos Ministério das Relações Exteriores dos dois países. Dando um novo enfoque às relações da arte concreta e neoconcreta brasileira com a Alemanha, mostrando as colaborações germânicas, através da imigração, intercâmbios culturais e econômicos.

Além disso, este trabalho, expondo a relação das políticas culturais do governo brasileiro da década de 1930 ao novo século, explicita a intrínseca relação entre política e cultura.

Esse intercambio contribuiu para tornar o Brasil ator político e artístico de grande importância para a arte internacional. Esse movimento de país periférico e latino-americano ocupando um lugar de protagonista na arte contemporânea teve grande contribuição das artes concreta e neoconcreta brasileiras. Assim, partindo das questões propostas pela teoria da *Gestalt* – psicologia da forma, levadas da Alemanha para o Brasil pelo crítico Mário Pedrosa, dá-se forma à arte brasileira, que passa a se configurar não mais como cópia atrasada dos movimentos internacionais, mas com características próprias, respeitando sua tradição, diversidade e história.

Aprofundando no trabalho os pontos relacionados à valorização artística nacional dada pela Era Vargas das décadas de 1930 e 1940, ao desenvolvimentismo socioeconômico das décadas de 1950 e 1960, à forçada abertura econômica do final da década de 1970, à abertura política da década de 1990 e por fim à tomada de poder do PT no novo século, mostrou-se que uma produção de arte que pertenceu a determinado contexto artístico, no caso o concretismo europeu, pode se distanciar dele, pelos momentos sócio-políticos-econômicos e culturais adquirindo características próprias que podem transformar e ao mesmo valorizar a produção do movimento original.

No caso do construtivismo brasileiro, foi a emancipação da forma de seu conteúdo representativo, buscando as suas relações internas, que realizou o salto para a já desejada união das artes e da vida, de modo que, na obra, o observador exerce um papel maior de ação, sendo também participador, além de espectador; assim como a obra deixa de ser só objeto e torna-se também sujeito ou "não objeto" Isso está presente, como desejo, desde os primeiros manifestos dos concretos como os de Theo Van Doesburg, do construtivismo

russo, da Bauhaus, de Max Bill e a emancipação e valorização da arte brasileira com relação à arte global.

Como ressaltaram os curadores Luis Camillo Osorio e Robert Kudielka, essa forma dada à arte é uma resposta, não apenas às questões brasileiras no período de desenvolvimentismo na política e na economia das décadas de 1950-70, mas provém das necessidades próprias da forma artística, da superação dos limites tradicionais da arte, da inclusão do espectador como agente da arte e da inclusão da arte na vida, ou da vida na arte. O desejo de dar forma se misturou ao desejo da forma, que se tornou sujeito desejante e assim se criou uma arte brasileira que, junto à arquitetura e literatura, incorporou os movimentos europeus e os transformaram em algo próprio.

Essa transformação da forma artística, a criação de conceitos operacionais próprios como o da *Antropofagia*, somada, a partir do pós-guerra, à revisão pelo menos parcial, feita pelos Estudos Culturais, pós-coloniais, da transculturação, do protagonismo europeu na arte internacional, fez com que as relações das artes dos países ricos do ocidente com a arte do resto do mundo, chamada pejorativamente de *Weltkunst*⁵⁷⁸, passasse por uma significativa abertura e revalorização com a globalização. Essa transformação e revisão dos papéis permitiram uma nova posição entre centro e periferia, senão de igualdade, mas de reconhecimento da contribuição dos países periféricos, para o enriquecimento da arte ocidental, levando-se em conta a circulação diversidade artística.

Sendo assim, realizou-se a proposta, que teve como base a exposição *O Desejo da Forma* (Berlim, 2011) de ir além dos clichês sobre o Brasil e sua arte, buscando destacar seu papel ativo como parte integrante e contribuidora do sistema artístico global mesmo que, para isso, tenha sido necessário vivenciar e criar sua arte a partir dos mesmos clichês, que se tinha como proposta combater, um bom exemplo desse procedimento antropofágico é a obra *Tropicália* (1967) de Hélio Oitica.

⁵⁷⁸ O termo faz referência às artes nas quais se valorizam apenas os aspectos folclóricos ou pitorescos de uma cultura, de modo a estabelecer um padrão artístico do que é referência artística e do que é exotismo.

5. Referências Bibliográficas

ABREU, Alzira Alves. (2008). Revisitando os anos 1950 através da imprensa, In: *O Moderno em questão – A Década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 211-235.

ACHA, Juan. (1991). hacia un pensamiento visual independiente. In: *Hacia una teoría Americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

AGUILAR, Gonzalo. (2005). *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

AGUILAR, Gonzalo. (2008). Na Selva Branca: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos. In: *Fios soltos – A Arte de Hélio Oiticica* São Paulo: Perspectiva, p. 237-257.

ALMAZÁN, Yayo Aznar. (2011). *Los Discursos del Arte Contemporáneo*. Madrid: Ramón Areces.

ALMAZÁN, Yayo Aznar. (2011). Todos contra Greenberg. In: *Los Discursos del Arte Contemporáneo* Madrid: Ramón Areces.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. (1961). *De Anita ao Museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura.

AMARAL, Aracy. (1983). *Arte e meio artístico (1961-1981): Entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel.

AMARAL, Aracy. (1988). (Org. e introd.) *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um acervo*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

AMARAL, Aracy. (1990). Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo. In: *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, p.171- 183.

AMARAL, Aracy. et all. (2000). *Mário Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

AMARAL, Aracy. (2000). Mário Pedrosa: Um homem sem preço. In: *Mário Pedrosa: 100 anos*, São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

AMARAL, Aracy. (2006). Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e Ensaios (1980-2005) Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*, São Paulo: Editora 34, p.100-118.

ANDRADE, Manuel Correia de. (2011). A questão da modernidade no Brasil. In: *Além do apenas moderno: Brasil séculos XIX e XX*, Brasília: CNPq; Recife:FJN, Editora Massangana. p. 23-30.

- ANDRADE, Mário de. (1978). *O Movimento Modernista* In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, p.241-242.
- ARRUDA, Tereza de. (2000). Die zeitgenössische brasilianische Kunst und ihre Resonanz im Ausland. In: *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität: zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*. Frankfurt am Main: TFM, p. 245-261.
- ASBURY, Michel. (2012). *The Uroborus Effect - Brazilian Contemporary Art As Self-Consuming*. Third Text, 26:1 London: Routledge, p. 141-147.
- BADER, Wolfgang (Hrsg.). (2010). *Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen – Bestandsaufnahme, Herausforderungen, Perspektiven* Bibliotheca Ibero-Americana, Band 133. Frankfurt am Main: Vervuert.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. (2009). Auf der Suche nach dem anthropophagischen Denken bei Vilém Flusser In: *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung* Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 145-158.
- BALDESSARINI, Sonia Ricon. (1988). *Oscar Niemeyer* Revista Colóquio Artes n. 76, 2. Série, 30. Ano, Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, p. 40-49.
- BANDEIRA, Luis Alberto Moniz. (1994). *O Milagre Alemão e o Desenvolvimento no Brasil: As relações da Alemanha com o Brasil e a América Latina (1949-1994)*. São Paulo: Ensaio.
- BANDEIRA, João / BARROS, Lenora de. (2002). *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify.
- BARR JR., Alfred H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art .
- BARR JR., Alfred H. (1977). Chronicle of the collection of painting and Sculpture. In: *Painting and sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, New York: The Museum of Modern Art, p. 619-650 (Stabi)
- BARROS, Stella Teixeira de. (2005). Aventura e trabalho do homem-ponte da Secção de Arte de Sérgio Milliet ao acervo contemporâneo. In: *Pinacoteca do Município de São Paulo: Coleção de Arte da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, p. 8-13.
- BATLICKOVA, Eva. (2010). *A época brasileira de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume.
- BAYÓN, Damián (relator). (1974). *América Latina en sus artes*. México/Paris: UNESCO.
- BAYÓN, Damián e PONTUAL, Roberto. (1990). *La Peinture de l'Amérique Latine au XX^e Siècle Identité et Modernité*. Paris: Mengès.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). (1990). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial; UNESP.

BENJAMIN, Walter. (1977). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BENSE, Max. (1971). *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva.

BENSE, Max. (1979). *Die Unwahrscheinlichkeit des ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*. Baden-Baden: Agis (philoBi).

BITTENCOURT, Silvia. (2010). Das Bild Brasiliens in den deutschen Medien In: *Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen – Bestandsaufnahme, Herausforderungen, Perspektiven*. Bibliotheca Ibero-Americana, Band 133, Frankfurt am Main: Vervuert, p.81-86.

BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai e VILLAS BOAS, Glauca (Orgs.) *O Moderno em questão – A Década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks

BOTELHO, André. (2008). Uma sociedade em movimento e sua intelligentsia. In: *O Moderno em questão – A Década de 1950 no Brasil* Rio de Janeiro: Topbooks, p. 15-23.

BOTELHO, Isaura. (2001). *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

BOURDIEU, Pierre. (1999). *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes* Berlin: Suhrkamp.

BRESSER- PEREIRA, Luis Carlos. (1983). Semiverdades e falsas ideias sobre o Brasil. *Revista Novos Estudos Cebrap*, v. 2, jul., p. 23-27.

BRESSER- PEREIRA, Luis Carlos. (2012). *Os três ciclos da sociedade e do Estado*. Textos para Discussão da Escola de Economia de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas. São Paulo: FGV-EESP.

BRETT, Guy. (1997). Um salto Radical. In: *Arte na América Latina – A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify.

BRITO, M. F. do Nascimento. (1999). Prefácio. In: *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, São Paulo: Safra, p.5.

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

BRITO, Ronaldo. (2005). *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac & Naify.

BRUNN, Anke. (1995). Tradição herança e desenvolvimento nas relações culturais entre a Alemanha e o Brasil. In: *Brasil e Alemanha: A construção do futuro* Simpósio realizado em São Paulo, 17 a 19 de agosto de 1995 – Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, Fundação Alexandre de Gusmão, p. 575-582.

CALABRE, Lia. (2009). *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI* Rio de Janeiro: FGV, 144 p. (Coleção FGV de bolso. Série Sociedade & Cultura).

- CAMPOS, Augusto de. (1971). Carta a Hélio Oiticica. In: *Fios soltos – A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, p. 335-339.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. (1975). *Teoria da poesia concreta : textos críticos e manifestos 1950 – 1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. (1978). *Poesia Antipoesia Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes.
- CAMPOS, Augusto de. (1989). *À Margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMPOS, Haroldo de. (1971). Montagem: Max Bense no seu quinquagésimo aniversário. In: *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, p. 155-158.
- CAMPOS, Haroldo de. (1977). *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix.
- CAMPOS, Haroldo de. (1977). *Ruptura dos gêneros na literatura Latino Americana*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Haroldo de. (1980). La poesía concreta y la realidad nacional. In: *ECO*. Bogotá , T. 38, p. 66-78.
- CAMPOS, Haroldo de. (1995). Konkrete Poesie in Brasilien: Rationalismus und Sensibilität. In: *Brasilien, Land der Zukunft?*Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horlemann, Edition Länderseminare, p. 251-260.
- CAMPOS, Haroldo de. (1996). *Arte construtiva no brasil – depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição nacional de Arte Concreta* Revista USP, São Paulo. jun.-ago. p. 251-261
- CAMPOS, Haroldo de. (2004). *Brasil TransAmericano* Buenos Aires: El cuenco de plata
- CAMPOS, Haroldo de. (2006). *Construtivismo no Brasil – Concretismo e Neoconcretismo*,in: FERREIRA, Gloria (org.) *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: FUNARTE, p.115-126.
- CANCLINI, Néstor Garcia. (1990). La Modernidad después de la posmodernidad. In: *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina* São Paulo: Memorial: UNESP. p. 201- 237
- CARDOSO, Fernando Henrique. (1995). Brasilien, Land der Zukunft? In: *Brasilien, Land der Zukunft?*Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horlemann, Edition Länderseminare, p. 15-26.
- CEVASCO, Maria Elisa. (2003). *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo.
- CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JUNIOR, José do (Org.). (2007). *Política Nacional de Museus Brasília: MinC..*

CHALMERS, Vera. (2002). *O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira* in: CHIAPINI, Ligia/BRESCIANI, Maria Stella (orgs.) (2002) *Literatura e cultura no Brasil: identidade e fronteiras* São Paulo: Cortez, p. 107-123.

CHIARELLI, Tadeu. (1995). *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte Nacional no Brasil*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo.

CHIARELLI, Tadeu (1999) *Arte internacional Brasileira* São Paulo:Lemos.

COCCHIARALE, Fernando/ GEIGER, Anna Bella. (1987). *Abstracionismo geométrico e informal – A vanguarda brasileira nos anos cinqüenta* Rio de Janeiro:FUNARTE, temas e debates 5.

COHN, Gabriel. (1984). A Concepção Oficial na Política Cultural nos Anos 70. In: *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo: DIFEL, p. 85-96.

COHN, Peter J. (1993). *A Arte Brasileira no Mundo – Uma trajetória*. São Paulo: Dan Galeria.

CÔRTEZ, Norma. (2008). Ser (é) Tempo, Álvaro Vieira Pinto e o “espírito” de 1956. In: *O Moderno em questão – A Década de 1950 no Brasil* Rio de Janeiro: Topbooks, p. 103-133.

COSTA, Lucio. (1952). *Arquitetura Brasileira*. Os Cadernos de Cultura, Serviço de Documentação, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. (2004). *Por uma vanguarda nacional – A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP.

DIAS, Ângela Maria. (1996). *Esteticismo e vanguarda: políticas culturais no Brasil dos anos 60* Rio de Janeiro: Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais UFRJ, coleção Papéis avulsos n. 51.

DINIZ, Eli. (2011). O contexto internacional e a retomada do debate sobre Desenvolvimento no Brasil Contemporâneo (2000/2010), In: *DADOS- Revista de Ciências Sociais*, vol.54, n. 4. Rio de Janeiro: UERJ, p. 493-532.

DURAND, José Carlos. (1984). Expansão do Mercado de Arte em São Paulo – 1960-1980. In: *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo: DIFEL, p. 173-207.

ECKL, Marlen (org.). (2005). “--Auf brasilianischem Boden fand ich eine neue Heimat“ – *Autobiographische Texte deutscher Flüchtlinge des Nationalsozialismus 1933-1945* Remscheid: Gardez!

EGG, André. (2005). O grupo Musica Viva e o nacionalismo musical. In: *Anais III Forum de Pesquisa Científica em Arte*, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005, p. 60-70.

ERNST, Adam. (2007). *Kunst und Kritik – Kontexte und empirische Untersuchungen* Saarbrücken: VDM.

ESCOBAR, Ticio. (2000). *Los Parpadeos del Aura (Consideraciones sobre ciertos apuros de la crítica atual)*. In: *Arte en América Latina y Cultura Global* Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile, p. 95-121.

FALCÃO, Joaquim Arruda. (1984). Política Cultural e democracia: A Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: *Estado e Cultura No Brasil*, São Paulo: DIFEL, p. 21-39.

FARIAS, Agnaldo. (2002). *Arte brasileira hoje* São Paulo: Publifolha, coleção Folha explica.

FERREIRA, Gloria (Org.). (2006). *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: FUNARTE.

FERREIRA FILHO, José Mário. (2010). Die Kulturellen Beziehungen zwischen Brasilien und Deutschland. In: *Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen – Bestandsaufnahme, Herausforderungen, Perspektiven* Bibliotheca Ibero-Americana, Band 133, Frankfurt am Main: Vervuert, p.19-22.

FERREIRA JUNIOR, José. (2003). *Capas de Jornal – A primeira imagem e o espaço gráfico visual*, São Paulo: SENAC.

FLEISCHMANN, Ulrich/ ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig/ ZIEBELL-WENDT, Zinka. (1992). *Os Tupinambá: realidade e ficção nos relatos quinhentistas*. In: *De conquistadores y conquistados Realidad, justificación, representación*. Atas do Simpósio “Conquista e ocupação de América no século 16” de 23 a 26 de novembro de 1988 da Associação Alemã de Pesquisa sobre a América Latina na Universidade Católica de Eichstätt, Frankfurt am Main: Vervuert, p. 212-229.

FLEISCHMANN, Ulrich/ZIEBELL-WENDT, Zinka. (2002). Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe. In: *Literatura e cultura no Brasil: identidade e fronteiras* São Paulo: Cortez, p. 99-106.

FLUSSER, Vilém. (1994). *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen – Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*, Mannheim: Bollmann.

FOUCAULT, Michel. (1992). *Was ist Kritik*. Berlin: Merve.

FRANK, Joseph. (2003). A forma espacial na literatura moderna. Trad. Fábio Fonseca de Melo, In: *Revista USP*, São Paulo, n.58, jun/ago, p. 225-241.

FREITAS, Grace de. (2007). *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GARCIA, Maria Amália. (2008). Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951. In: *Revista USP*, São Paulo, n.79, set./nov., p. 196-204.

GOMRINGER, Eugen. (1969). *Worte sind Schatten die Konstellationen 1951 – 1968* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

GOMRINGER, Eugen. (1997). *Theorie der konkreten poesie – texte und manifeste 1954-1997*. Wien: Splitter, p. 32-39.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. (1992). *Sérgio Milliet, crítico de Arte*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Estudos; 132.

GRÄTZ, Ronald. (2013). Geleitwort. In: *Die Biennale São Paulo – Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949-1954)* Bielefeld: Transcript, Image, Band 41, p. 7-8.

GROOS, Ulrike/PREUSS, Sebastian. (2013). *German Art in São Paulo*. Institut für Auslandsbeziehungen (IFA), Ostfildern: Hatje Cantz.

GROOS, Ulrike/PREUSS, Sebastian. (2013). São Paulo! – Zu diesem Buch In: *German Art in São Paulo* Institut für Auslandsbeziehungen (IFA), Ostfildern: Hatje Cantz, p.15-18.

GROOS, Ulrike/PREUSS, Sebastian. (2013). Zukunft und Erinnerung – Sechzig Jahre deutsche Kunst auf der Biennale São Paulo. In: *German Art in São Paulo* Institut für Auslandsbeziehungen (IFA), Ostfildern: Hatje Cantz.

GULDIN, Rainer. (2009). *Ex/zentrische Standpunkte: Barock als interkulturelles Phänomen bei Vilém Flusser und Haroldo de Campos* in: KLENGEL, Susanne/ SIEVER, Holger (eds.). (2009). *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung* Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 215-229.

GULLAR, Ferreira. (1973). *Arte brasileira hoje*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GULLAR, Ferreira. (1999). *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*, Rio de Janeiro: Revan.

GULLAR, Ferreira. (2000). Entre Sócrates e Dionísio. In: *Mário Pedrosa: 100 anos*, São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, p.25-30

GULLAR, Ferreira. (2006). A razão de uma zanga. In: FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: FUNARTE.

GULLAR, Ferreira. (2006). *Sobre arte Sobre Poesia (Uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio.

GULLAR, Ferreira. (2007). *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. Ed.1, São Paulo: Cosac&Naify.

HANKE, Michael. (2009). *Engagement und Dégagement: Vilém Flussers Verhältnis zu Brasilien im Kontext seiner Suche nach einer neuen Kultur* in: KLENGEL, Susanne/ SIEVER, Holger (eds.) (2009) *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung* Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 175-189.

HERKENHOFF, Paulo. (2008). Bienal 1998, princípios e processos. *Trópico*, April.

HOHNSCHOP, Christine (Org.). (1994). *Exil in Brasilien – Die deutschsprachige Emigration 1933-1945*. Frankfurt, Main: Deutsche Bibliothek.

HORTA, Vera d`. (1995). *MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA.

HUERTA, Marco Garcia de la. (2002). 'Diálogo' entre culturas y un alcance sobre Nietzsche y el mestizaje. In: LEÓN, Rebeca. (2002). *Arte en América Latina y Cultura Global* Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile, p. 23-41.

KAUARK, Giuliana. (2010). Participação e Interesses do MinC na convenção sobre a Diversidade Cultural. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). (2010). *Políticas Culturais no governo Lula*, Salvador: EDUFBA, p. 241-264.

KERN, Maria Lúcia. (1982). Desenvolvimento e arte concreta no Brasil. In: *Revista de estudos ibero-americanos*, vol. VIII n. 2 dez. 1982.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. (2009). *Exil: Flussers intellektuelles Netzwerk in Brasilien* In: *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung* Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 99-110.

KLENGEL, Susanne. (1997). *Contextos, histórias y transferencias en los estudios latinoAmericanistas europeos: los casos de Alemania, España y Francia* Frankfurt am Main: Vervuert. Madrid: IberoAmericana.

KLENGEL, Susanne. (2009). Einleitung In: *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung* Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 9-20.

KLENGEL, Susanne/ SIEVER, Holger (eds.). (2009). *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

KLENGEL, Susanne/ SIEVER, Holger. (2009). Vorwort der Herausgeber In: *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung* Würzburg: Königshausen & Neumann, p.7-8.

KLENGEL, Susanne. (2011). *Die Rückeroberung der Kultur – Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre (1945-1952)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

KOTHE, Flavio R. (1972). *Aspectos do concretismo brasileiro: Influências estrangeiras e problemas teóricos*. Berlim: Lateinamerikanisches Institut.

LAGES, Susana Kampf. (2009). Nach Babel und nach Goethe: Transkreation bei Haroldo de Campos und Übersetzung bei Vilém Flusser In: *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung* Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 207-214.

LEITE, Rui Moreira. (2008). *Flavio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: SENAC.

LEÓN, Rebeca. (2002). *Arte en América Latina y Cultura Global*. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile.

- LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. (2014). As políticas culturais como espaço de intervenção crítica dos estudos culturais. In: *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales, p.117-131
- LIMA, Sueli de. (2005). Uma porta para o moderno. In: *Experiência Crítica* organização Sueli de Lima, São Paulo: Cosac & Naify, p. 11-20.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. (1999). Arte e desenvolvimento – Teoria e prática. In: *Cadernos IAP*. Belém: Instituto de Artes do Pará, v.1.
- LÜDEKING, Karlheinz. (1994). *Modernismus oder Barbarei. Karlheinz Lüdeking sprach mit Clement Greenberg*. In: Kunstforum Internacional. Betriebssystem Kunst. Bd. 125: 94.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. (1974). ¿Identidad o modernidad? In: *América Latina en sus artes* México/Paris: UNESCO, p.19-33.
- MARQUES, Igor K. (1979). Apresentação. In: *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao transitório* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MEDEIROS, Givaldo. (2007). Dialética concretista: O percurso de Waldemar Cordeiro. In: *Revista do IEB*, n. 45 setembro, p.63-86.
- MENDES, Ricardo. (2009). Die Biennale von São Paulo 1973: Flusser als Kurator – eine unvollendete Erfahrung. In: *Das Dritte Ufer – Vilém Flusser und Brasilien Kontexte – Migration – Übersetzung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, p.159-174.
- MERKLINGER, Martina. (2013). *Die Biennale São Paulo – Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949-1954.)* Bielefeld: Transcript, Image, Band 41.
- MERKLINGER, Martina. (2013). Arena der Moderne – Die Gründungsjahre der Biennale São Paulo und die auswärtige Kulturpolitik der jungen Bundesrepublik. In: *German Art in São Paulo* Institut für Auslandsbeziehungen (IFA). Ostfildern: Hatje Cantz, p. 21-41.
- MICELI, Sérgio. (1984). O Processo de “Construção Institucional” na Área Cultural Federal (Anos 70). In: *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, p. 53-83.
- MICELI, Sérgio (org.). (1984). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL.
- MINDLIN, José E. (1984). Uma Experiência de Programação Cultural. In: *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo: DIFEL, p. 209-221.
- MORAIS, Frederico. (1979). *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MOREIRA, Gilberto Passos Gil. (2007). *Os Museus do Brasil estão bem vivos*. In: *Política Nacional de Museus* Brasília: MinC.

- MOSQUERA, Gerardo. (2002). Good-Bye Identidad, Welcome Diferencia: Del Arte LatinoAmericano al Arte desde América Latina – Arte en América Latina: Tránsitos Globales. In: *Arte en América Latina y Cultura Global*. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile, p. 123-137.
- MOURA, Gerson. (1984). *Tio Sam chega ao Brasil – A penetração cultural Americana* São Paulo: Brasiliense, Col. Tudo é história 91.
- MOURA, Gerson. (1991). *Sucessos e ilusões – Relações Internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- MÜHLEN, Patrik von. (1988). *Fluchtziel Lateinamerika – Die deutsche Emigration 1933-1945: politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*. Bonn: Neue Gesellschaft, p. 187-210.
- NOVAES, Adauto. (1983). Apresentação. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 7- 10.
- NOVAIS, Bruno do Vale; BRIZUELA, Juan. (2010). Políticas Internacionais. In: *Políticas Culturais no governo Lula*, Salvador: EDUFBA, p. 219-239.
- OHMER, Anja. (2008). Varianten der konkreten Textkunst: die Noigandres-Gruppe und Max Bense. In: *Revista Lusorama – Revista de Estudos sobre os países de Língua portuguesa*, n. 75-76 (November 2008) , Frankfurt am Main:DEE, p. 71-96.
- OITICICA, Hélio. (1971). Anotações para serem traduzidas para o Inglês: Para uma próxima publicação. In: *Fios soltos – A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, p. 317-324.
- OITICICA, Hélio. (1971). Carta a Augusto de Campos. In: *Fios soltos – A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, p. 325-333.
- OITICICA, Hélio. (1972). Experimentar o Experimental. In *Fios soltos – A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, p. 341-351.
- OLIVEN, Ruben George. (1984). A relação Estado e Cultura no Brasil Cortes ou Continuidade? In: *Estado e Cultura No Brasil*. São Paulo: DIFEL, p. 41-52.
- ORTIZ, Renato. (1985). *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- ORTIZ, Renato. (1988). *A Moderna Tradição Brasileira Cultura Brasileira e Indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- PAIVA, Cristina. (2004). Crítica de arte e crítica de arquitetura em Mário Pedrosa. In: *Desígnio: Revista de história da arquitetura e do urbanismo*, n.2. São Paulo: Annablume, p. 105-114.
- PAULANI, Leda Maria. (2005). *Modernidade e discurso econômico*. São Paulo: Boitempo.
- PECCININI DE ALVARADO, Daisy V. M. (2000). *O Museo de la Solidaridad con Chile*. In: *Mário Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, p.15-24.

- PEDROSA, Mário. (1970). *Entre a Semana e as Bienais*. In: *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, p. 269-280.
- PEDROSA, Mário. (1970). *Época das Bienais*. In: *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy. Amaral. São Paulo: Perspectiva, p. 287 – 297.
- PEDROSA, Mário. (2000). *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV/Mário Pedrosa*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- PEDROSA, Mário. (2007). *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy. Amaral. São Paulo: Perspectiva.
- PEREIRA, Verena Carla. (2014). A construção de um projeto para a arte no Brasil. In: *Revista Valise*. Porto Alegre, v.4, n.8, ano 4.
- PIGNATARI, Décio. (1962). *Antologia do verso à poesia concreta 1949-1962*. São Paulo: Massao Ohno, 1962. Antologia Noigandres, 5.
- PIGNATARI, Décio. (1977). *A vingança de Aracy. Pape*. In: FERREIRA, Gloria (org.) *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: FUNARTE, p.89-92.
- POERNER, Arthur José. (1997). *Identidade Cultural na Era da Globalização – Política federal de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan.
- PONTUAL, Roberto. (1990). *Le Brésil: antropophagie et construction*. In: *La Peinture de l'Amérique Latine au XX^e Siècle Identité et Modernité*. Trad. Vincent Wierink. Paris: Mengès, p. 145-217.
- PREUSS, Sebastian. (2010). *Viel zu sehen, aber kein Boom: Zeitgenössische Kunst aus Brasilien und ihre Rezeption in Deutschland* in: BADER, Wolfgang (Hrsg.) (2010) *Deutsch-brasilianische Kulturbeziehungen – Bestandsaufnahme, Herausforderungen, Perspektiven* Bibliotheca Ibero-Americana, Band 133. Frankfurt am Main: Vervuert, p. 197-206.
- READ, Herbert. (1960). *Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays zur Philosophie Literatur und Kunst* Aus dem Englischen von Herbert Schuler von Original Ausgabe 1957, Gütersloh: Sigbert Mohn.
- RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. (1998). Quarenta anos de poesia concreta. In: *Revista de Letras*. São Paulo, vol. 17, N. 1/2, p. 67-100.
- RIESE, Hans-Peter. (2008). *Kunst: Konstruktiv/Konkret – Gesellschaftliche Utopien der Moderne*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- ROH, Franz. (1948/1993). *Der verkannte Künstler – Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Missverstehens*. Köln: Dumond.

ROMERA, Antonio R. (1974). Despertar de una consciencia artistica (1920-1930). In: BAYÓN, Damián (relator). (1974). *América Latina en sus artes*. México/Paris: UNESCO, p. 5-18.

ROTZLER, Willy. (1977). *Konstruktive Konzepte: Eine geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*. Zürich: ABC.

ROUANET, Sérgio Paulo. (1995). Die brasilianische Kultur im Zeitalter der Internationalisierung. In: SEVILLA, Rafael/ RIBEIRO, Darcy (hrsg.). (1995). *Brasilien, Land der Zukunft?*Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horlemann, Edition Länderseminare, p. 165-174.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). (2010). *Políticas Culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA.

SARAIVA, André Luis L. R. (2004). *Políticas Sociais: focalização versus universalização* Revista do Serviço Público/ Fundação Escola Nacional de Administração Pública, ano 55, n. 3 (jul-set/2004). Brasília: ENAP, p. 91- 94.

SCHAFFNER, Anna Katharina. (2008). Brazilianischer Konkretismus in Wort und Bild: Noigandres und Grupo Ruptura. *Revista Lusorama – Revista de Estudos sobre os países de Língua portuguesa*, n. 75-76 (November 2008), Frankfurt am Main:DEE, p. 97-116.

SCHOEN, M. Teresa Bueno Schulz. (2012). Antropofagia: fórmula de renovação da cultura brasileira. In: XXXIII Quaderni di Thule - XXIII Convegno Internazionale di Americanistica, Perugia, Italia, 2011.

SCHOEN, M. Teresa Bueno Schulz. (2016). “Desequilíbrio calculado” – una posibilidad de desarrollo del constructivismo en la obra de la artista Brasileña contemporánea Elisa Bracher – Congreso Internacional Arte de América Latina y relaciones artísticas entre Polônia y Latinoamérica, conferencias y estudios de Instituto Polaco de Investigaciones. In: KUBIAK, Ewa; LUNA, Olga Isabel Acosta (Ed.). (2016). *Arte de la América Latina y relaciones artísticas entre Polonia y Latinoamérica*, Conferencias y Estudios de Instituto Polaco de Investigaciones del Arte Mundial, vol. XVI, Tako: Polônia.

SCHWARTZ, Jorge. (1983). *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, p. 208-239.

SEVILLA, Rafael/ RIBEIRO, Darcy (hrsg.). (1995). *Brasilien, Land der Zukunft?*Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horlemann, Edition Länderseminare.

SOUZA, Eneida Maria de. (2002). *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

SPIELMANN, Ellen. (1995). Die Macht der Bilder – zum Wandel der Kultur in Brasilien und Hispanoamerika, in: SEVILLA, Rafael/ RIBEIRO, Darcy (hrsg.). (1995). *Brasilien, Land der Zukunft?*Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horlemann, Edition Länderseminare, p.175-186.

SPRICIGO, Vinicius. (2009). From artistic internationalism to cultural globalisation: notes towards a critical reflection on the recent changes in the strategies of (re)presentation of the São Paulo Bienal. In: *Transnational Latin American Art from 1950 to the present day –*

1st international Research Forum for graduate Students and Emerging Scholars, The University of Texas at Austin, 6-8 november 2009, p. 466-476.

SPRICIGO, Vinicius. (2013). Vision und Aneignung – Brasiliens Moderne und die Biennale São Paulo In: GROOS, Ulrike/PREUSS, Sebastian (Ed.). (2013). *German Art in São Paulo* Institut für Auslandsbeziehungen (IFA). Ostfildern: Hatje Cantz, p. 42-61.

STABER, Margit Weinberg. (2001). *Sind auf einer Leinwand eine Frau, ein Baum ode reine Kuh etwa konkrete Elemente? Nein. Konkrete Kunst, Künstlertexte und Manifeste* Studienbuch I Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst Zürich, Zürich:Haus Konstruktiv.

STADEN, Hans. (1998). *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens*, (1548-1555) Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Dantes.

TOLEDO, Caio Navarro de (Org.). (2005). *Intelectuais e política no Brasil a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan.

VENTURI, Lionello. (1972). *Geschichte der Kunstkritik* folgt der von Nello Ponente herausgegebenen 3. Italienischen Auflage des Jahres 1948, deren Text leicht gekürzt übernommen worden ist. Übersetzt von Paula Keutner.

VILLAS BÔAS, Glaucia. (2008). O Ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951). Arte Concreta e Modernismo no Rio de Janeiro. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai e VILLAS BOAS, Glaucia (Orgs.). *O Moderno em questão – A Década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 137-167.

WALTER, Harry. (1994). *Max Bense in Stuttgart* Spuren 28, September 1944, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

WALTER, Monika. (1997). ¿En búsqueda de una antropología política? Sobre un diálogo posible con los conceptos de modernidad en Latinoamérica y España. In: KLENGEL, Susanne (ed.) (1997) *Contextos, histórias y transferencias en los estudios latinoAmericanistas europeos: los casos de Alémania, España y Francia* Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: IberoAmericana, p. 213-226.

WANGERIN, Imke. (2007). *Antropophagie als Metapher der kulturellen Einverleibung: zur künstlerischen und politischen Bedeutung der anthropophagischen Bewegung am Beispiel des Teatro Oficina* Stuttgart: Ibidem.

WARCHAVCHIC, Gregori/ MARTINS, Carlos A. Ferreira. (2006). *A arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo: Cosac & Naify.

WISNIK, Guilherme (Org.). (2003). *Lucio Costa e a utopia moderna*. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes Produções.

YURKIEVICH, Saul. (1974). El arte de una sociedad en transformación. In: BAYÓN, Damián (relator). *América Latina en sus artes*. México/Paris: UNESCO.

YUSTA, Constanza Nieto. (2011). *La Modernidad ¿una sola história?* In: ALMAZÁN, Yayo Aznar (Ed.) *Los Discursos del Arte Contemporáneo* Madrid: Ramón Areces.

ZIEBELL, Zinka. (2002). *Terra de canibais*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS.

ZILBERMAN, Regina. (1989). *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática.

ZILIO, Carlos. (1982). *Da Antropofagia à Tropicália*. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 11-56.

ZILIO, Maria Del Carmen. (1999). *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. São Paulo: Banco Safra, p. 7-18.

5.1. Catálogos consultados

AGUILAR, Nelson. (1994). (Curador) 22. *Bienal de São Paulo*.

AGUILAR, Nelson. (1995). *Bruch mit dem traditionellen Bildträger*. In: HUG, Alfons (1995) *Havanna/São Paulo – Junge Kunst aus Lateinamerika*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin in Zusammenarbeit mit dem Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen und der Fundação Bienal de São Paulo, Berlin: Haus der Kulturen der Welt. P. 18-20.

AMARAL, Aracy. (Org.) (1977). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado.

AMARAL, Aracy. (1977). *Duas linhas de contribuição Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio* in: AMARAL, Aracy. (Org.) (1977) *Projeto Construtivo Brasileiro (1959 – 1977)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, p. 311-317.

AMARAL, Aracy. (Org.) (1998). *Arte construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo: DBA.

AMARAL, Aracy. (2009). *A curator/ A catalogue*. In: OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen (Ed.) (2009) *Building on a construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston* Symposium “Concretismo and neoconcretismo Fifty Years Later, 13-14/9, 2007; Haus Konstruktiv, Zurich, 18/11/ 2009 – 03/ 2010, New Heaven and London: Yale University Press, p. 41- 51.

AMARAL, Aracy. (2015). *A exposição do Projeto construtivo brasileiro na arte* livreto que acompanhou o Fac símile do catálogo *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)* São Paulo: Pinacoteca do Estado.

BOIS, Yves Alain. (Org.). (2001). *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patrícia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, 03/03 – 04/11/ 2001, Massachusetts: Yale University Press.

BOIS, Yves Alain. (2001). *Some Latin Americans in Paris*, In: BOIS, Yves Alain (org.) (2001) *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patrícia Phelps de Cisneros*

Collection, Fogg Art Museum, 03/03 – 04/11/2001, Massachusetts: Yale University Press, p. 77-103.

BONET, Juan Manuel. (2007). El Arte Internacional circa 1957, visto desde São Paulo. p. 219-249. In: *IV Bienal Del Museo de Arte Moderno, 1957, São Paulo, Brasil*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza, exposición *São Paulo. 1957*, Fundación Museo Jorge Oteiza, 11/05 – 02/09/2007.

BONET, Juan Manuel. (2010). *max bill, mavignier, wollner: 60 anos de arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Dan Galeria.

BRITO, Ronaldo. (2010). Zur Unterscheidung zwischen Konkretismus und Neokonkretismus In: KUDIENKA, Robert; LAMMERT, Angela; OSORIO, Luiz Camillo. (2010). *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma, Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* Berlin: Akademie der Künste, p. 33-39.

CINTRÃO, Rejane. (2002). *Grupo Ruptura revisitando a exposição inaugural – Arte Concreta paulista* USP – Maria Antonia, São Paulo: Cosac & Naify.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO Ana Paula. (2002). *A exposição do grupo ruptura no museu de arte moderna de são paulo 1952*. In: CINTRÃO, Rejane. (2002). *Grupo Ruptura revisitando a exposição inaugural – Arte Concreta paulista* USP – Maria Antonia, São Paulo: Cosac & Naify, p. 8-18.

CISNEROS, Patrícia Phelps de; DÍAZ, Rafael Romero *Foreword* In: BOIS, Yves Alain (org.). (2001). *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patrícia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, 03/03 – 04/11/ 2001, Massachusetts: Yale University Press.

COCCHIARALE, Fernando/ COUTINHO, Wilson. (1981). Die Sammlung Gilberto Chateaubriand – Brasilianische Kunst des 20. Jahrhunderts. In: SCHMIED, Wieland (1981) (hrsg.) *Künstler aus Lateinamerika* Berlin: Berliner Künstlerprogramm DAAD, Galeria do DAAD, Berlim. 07 - 08/1982, p. 18-22.

ENRIQUEZ, Mary Schneider. (2001). *Mapping Change – A historical Perspective on geometrical Abstraction in Argentina, Venezuela and Brazil*, In: BOIS, Yves Alain (org.) (2001) *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patrícia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, 03/03 – 04/11/ 2001, Massachusetts: Yale University Press, p. 13-37.

FARIAS, Agnaldo (1995) *Kunst auf unerprobtem Terrain – Gedanken zu den Bienalen von São Paulo und Havanna* In: HUG, Alfons (1995) *Havanna/São Paulo – Junge Kunst aus Lateinamerika*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin in Zusammenarbeit mit dem Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen und der Fundação Bienal de São Paulo, Berlin: Haus der Kulturen der Welt. p. 14-17.

FIGUEIREDO, Luciano; BORJA-VILLEL, Manuel J.; MAYO, Nurita Enguita. (curadores). (1998). *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 22/10 – 21/12/1997; MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 16/01 – 12/04/1998; Fundação de Serralves, Oporto, 30/04 -28/06/1998; Société des Expositions du Palais des Beaux-arts, Bruselas, 24/07 – 27/09/1998, Barcelona: Fundació Antoni Tapies.

FIGUEIREDO, Luciano. (2007). *The world is the museum: Apropriation and Transformation in the Work of Hélio Oiticica* In: RAMÍREZ, Mari Carmen (2007,2) (org.) *Hélio Oiticica The Body of Colour*.

GOMRINGER, Eugen. (2010). *100 Jahre Konkrete Kunst – Struktur und Wahrnehmung* Weitra: Bibliothek der Provinz.

GROTE, Ludwig. (1959). *Vorwort*. In: *Ausstellung brasilianischer Künstler 07 – 09/1959* Haus der Kunst München.

GULLAR, Ferreira. (1977). *Arte Neoconcreta uma contribuição brasileira* in: AMARAL, Aracy. (Org.) (1977) *Projeto Construtivo Brasileiro (1959 – 1977)* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, p. 114-129

GUTIÉRREZ-GUIMARÃES. (2009). *Chronology* in: PÉREZ-ORAMAS (ORG.) *León Ferrari and Mira Schendel tangled alphabets* The Museum of Modern Art, New York, 05/04 – 15/06/2009. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/ Cosac Naify, p. 169-178

HAUPT, Gerhard. (1995). *Kunst und Markt in Lateinamerika* In: HUG, Alfons (1995) *Havanna/São Paulo – Junge Kunst aus Lateinamerika*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin in Zusammenarbeit mit dem Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen und der Fundação Bienal de São Paulo, Berlin: Haus der Kulturen der Welt. p. 22-24.

HERKENHOFF, Paulo (cur.) (1998). *Catálogo XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre outros*. A fundação. São Paulo, vol. 2.

HERKENHOFF, Paulo. (2001). *Divergent Parallels – Toward a comparative Study of Neoconcretism and Minimalism*, In: BOIS, Yves Alain (org.). (2001). *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patrícia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, 03/03 – 4/11/2001, Massachusetts: Yale University Press, p. 105-131.

HOPFENGART, Christine. (2008). *Der Magier als Quotenkünstler – Paul Klee und sein Aufstieg zum Klassiker der Moderne* Ausstellung *Das Universum Klee* Neu National Galerie Berlin, 31/10/2008 – 08/02/2009, Ostfildern: Hatje Cantz, p. 68-79.

HUG, Alfons. (1995). *Havanna/São Paulo – Junge Kunst aus Lateinamerika*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin in Zusammenarbeit mit dem Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen und der Fundação Bienal de São Paulo, Berlin: Haus der Kulturen der Welt.

JIMÉNEZ, Ariel; ORAMAS, Luiz Enrique Pérez. (2001). *Works and Problems – A Conversation about the Patrícia Phelps de Cisneros Collection*. BOIS, Yves Alain. (org.). (2001). *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patrícia Phelps de Cisneros Collection*, Fogg Art Museum, 03/03 – 04/11/ 2001, Massachusetts: Yale University Press, p. 59- 76.

JIMÉNEZ, Ariel. (2002). (curador) *Paralelos arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto Colección Cisneros*. São Paulo: MAM, 2002.

JIMÉNEZ, Ariel. (2002). *Definindo espaços O espaço de uma coleção*. In: JIMÉNEZ, Ariel (2002) (curador) *Paralelos arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto Colección Cisneros*. São Paulo: MAM. p. 20-47

JIMÉNEZ, Ariel. (2002). (curador). *Paralelos arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto Colección Cisneros*. São Paulo: MAM. p. 60-61.

KUDIELKA, Robert; LAMMERT, Angela; OSORIO, Luiz Camillo. (2010). *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma, Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* Berlin: Akademie der Künste.

LAFER, Horacio. (1959). *Vorwort, Brasilianische Kunst der Gegenwart 27/11/1959 – 10/01/1960* Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich.

LEIRNER, Adolpho. (2007). *Collecting is searching* In: *Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection*, Museum of Fine Arts, Houston 20/05 – 23/09/2007, Houston: The Museum of Fine Arts, p. 24-30.

MACHADO, Lorival Gomes. (1951). Introdução. In: *Catálogo I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo 10 – 12/1951*, 2. Ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna, p. 14-23.

MACK, Heinz. *Grußwort*. In: SCHWARZBAUER, Franz (Org.) *Hermann Waibel. Sein Werk im Kontext der Konkreten Kunst 19/03 – 22/05/2005* Städtischen Galerie Ravensburg, Am Gespinstmarkt, Ravensburg, 2005. p.7.

MAMMI, Lorenzo. (2006). (cur.) *Concreta` 56 a raiz da forma*. Museu de Arte Moderna de São Paulo 26/09- 10/12/2006, São Paulo: Museu de Arte Moderna.

MILLIET, Maria Alice. (cur.). (2011). *Dionísio Del Santo e o Concretismo 03/03 – 24/04/2011*, Caixa Cultural São Paulo, São Paulo: Fundação Nemirovsky.

MORAIS, Frederico (1981). *Mário Pedrosa der Kritiker* In: SCHMIED, Wieland (1981) (hrg.) *Künstler aus Lateinamerika* Berlin: Berliner Künstlerprogramm DAAD, Galeria do DAAD, Berlin 07 – 08/1982. p.23- 25.

NABUCO, Mauricio. (1959). *Vorwort, Brasilianische Kunst der Gegenwart 27/11/1959 – 10/01/1960* Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich.

NAVES, Rodrigo. (2009). *Mira Schendel: The world as generosity* In: PÉREZ-ORAMAS (ORG.) (2009) *León Ferrari and Mira Schendel tangled alphabets* The Museum of Modern Art, New York, 05/04 – 15/06/2009. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/ Cosac Naify, p. 58-69.

OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen (Ed.). (2009). *Building on a construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston* Symposium. *Concretismo and neoconcretismo Fifty Years Later*, 13 – 14/09/2007; Haus Konstruktiv, Zurich, 18/11/2009 – 03/2010, New Heaven and London: Yale University Press.

OSORIO, Luiz Camillo. (2010). *Das Verlangen nach Form und die Formen des Verlangens: Der Neokonkretismus als einzigartiger Beitrag der brasilianischen Kunst*. In: KUDIENKA, Robert; LAMMERT, Angela; OSORIO, Luiz Camillo. (2010). *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma, Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*. Berlin: Akademie der Künste, p. 16-25.

PEDROSA, Mário. (1972). *An den Präsidenten der Republik von Chile Salvador Allende Gossens*. In: SCHMIED, Wieland (1981) (hrsg.) *Künstler aus Lateinamerika* Berlin: Berliner Künstlerprogramm DAAD, Galeria do DAAD, Berlin 06 – 07/1982. p. 28-29.

PÉREZ-ORAMAS (ORG.). (2009). *León Ferrari and Mira Schendel tangled alphabets* The Museum of Modern Art, New York, 05/04 – 15/06/2009. New York/São Paulo: The Museum of Modern Art/ Cosac Naify.

PONTUAL, Roberto. (1977). *O Hoje do Ontem Neoconcreto* in: AMARAL, Aracy. (Org.) (1977) *Projeto Construtivo Brasileiro (1959 – 1977)* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado.

PRADO, Abelardo B. Bueno do. (1959). *Vorwort, Brasilianische Kunst der Gegenwart* 27/11/1959 – 10/01/1960. Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich.

RAMÍREZ, Mari Carmen. (2002). *Estruturas Vitais: o nexu construtivo na América do Sul*. In: JIMÉNEZ, Ariel (2002) (curador) *Paralelos arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto Colección Cisneros*. São Paulo: MAM, p. 48-59.

RAMÍREZ, Mari Carmen. (2007.) *Fitting Pieces out of Place? The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston* In: *Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection*, Museum of Fine Arts, Houston 20/05 – 23/09/2007, Houston: The Museum of Fine Arts, p. 13-23.

RAMÍREZ, Mari Carmen. (2007). (org.). *Hélio Oiticica The Body of Colour* The Museum of Fine Arts, Houston, 10/12/2006 – 01/04/2007; Tate Modern, London, 06/06 – 23/09/2007 London: Tate.

RAMÍREZ NIETO. (2000). *El Discurso Vargas Capanema y la arquitectura moderna en Brasil* Bogotá: Unibiblos Universidad Nacional de Colombia.

READ, Benedict (Ed.). (1993). *Herbert Read – A British Vision of World Art*. Leeds City Art Galleries 25/11/1993 – 05/02/1994, Leeds/London: Lund Humphries.

RIBEIRO, Carlos Flexa. (1959). *Einleitung, Brasilianische Kunst der Gegenwart* 27/11/1959 – 10/01/1960 Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich.

RIESE, Hans-Peter. (2010). *Der Mythos des Rationalen*. In: GOMRINGER, Eugen (2010) *100 Jahre Konkrete Kunst – Struktur und Wahrnehmung* Weitra: Bibliothek der Provinz.

SCHMIED, Wieland. (1981). *Künstler aus Lateinamerika – Eine Auswahl aus zehn Ländern* In: SCHMIED, Wieland (1981) (hrsg.) *Künstler aus Lateinamerika* Berlin: Berliner Künstlerprogramm DAAD, Galeria do DAAD, Berlin 06 – 07/1982. p. 5-14.

SCHMIED, Wieland. (hrg.). (1981). *Künstler aus Lateinamerika* Berlin: Berliner Künstlerprogramm DAAD, Galeria do DAAD, Berlin 06 – 07/1982.

SCHOEN, M. Teresa Bueno. (2012). *Elisa Bracher*. Exposição *Who is Licó?* Galerie Weltraum München.

SCHWARZBAUER, Franz. (Org.). (2005). *Hermann Waibel. Sein Werk im Kontext der Konkreten Kunst* 19/03 – 22/05/2005. Städtischen Galerie Ravensburg, Am Gespinstmarkt, Ravensburg. p.7.

STABER, Margit. (2010). “*First Things*” *Konkrete Kunst*: “... kein Zittern, keine Ungenauigkeit, keine Unschlüssigkeit...” In: GOMRINGER, Eugen. (2010). *100 Jahre Konkrete Kunst – Struktur und Wahrnehmung* Weitra: Bibliothek der Provinz. p. 29-34.

SUPLICY, Marta. (2013). *Preface* In: WEINHART, Martina; HOLLEIN, Max (2013) *Brasiliana. Installationen von 1960 bis heute* Schirn Kunsthalle Frankfurt, 02/10/2013 – 05/01/2014, Köln: Walther König. P. 4.

TODOLÍ, Vicente. (2007). *Foreword in*: RAMÍREZ, Mari Carmen (2007) (org.). *Hélio Oiticica The Body of Colour*. The Museum of Fine Arts, Houston, 10/12/2006 – 01/04/2007; Tate Modern, London, 06.06. – 23/09/2007. London: Tate.

VÖLCKERS, Hortensia; FARENHOLTZ, Alexander *Geleitwort* in: KUDIELKA, Robert; LAMMERT, Angela; OSORIO, Luiz Camillo. (2010). *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma, Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* Berlin: Akademie der Künste, p. 6.

WEINHART, Martina; HOLLEIN, Max. (2013). *Brasiliana. Installationen von 1960 bis heute* Schirn Kunsthalle Frankfurt, 02/10/2013 – 05/01/2014, Köln: Walther König.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. (1949). *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo.

MUSEU DE ARTE MODERNA. (1951). *Catálogo I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*: outubro a dezembro de 1951, 2. Ed. São Paulo.

ESTAÇÃO PINACOTECA. (2014). *Catálogo Arte construtiva na Pinacoteca de São Paulo*: 9 de agosto de 2014 a 26 de abril de 2015. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

5.2. Jornais e Revistas mensais

PROJETO construtivo Brasileiro. *Correio Brasiliense*, Brasília, 25 jun. 1977.

A ATUALIDADE Artística do Brasil – Reabrindo suas portas hoje, o Museu de Arte Moderna do Rio apresentará ao público a Exposição de Artistas Brasileiros – Todas as expressões significativas das Artes Plásticas do país inteiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1952.

INAUGURADA a Exposição de Artistas Brasileiros – Acontecimento cultural do maior relêvo – Impressões – Compareceram intelectuais, artistas, mundo oficial e social – Um marco na história das artes plásticas do país. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1952.

MAX BILL afastado do júri da Bienal. *Diário de notícias*, São Paulo, 13 set.1953.

PIGNATARI, Décio. O Projeto construtivo no Brasil - tempos concretos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jun.1977.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Atualidade de Mário Pedrosa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 2000. Suplemento Mais!

In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1604200003.htm> 19.09.2012.

MOURA, Flavio. Arte sem tutela Hélio Oiticica e Lygia Clark não precisam de protetores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 mar.2012. Ilustríssima Tréplica.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/29134-arte-sem-tutela.shtml> (20.3.2012)

OITICICA Filho, César. O rapto do debate sobre artes visuais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 2012, Ilustríssima. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1063186-o-rapto-do-debate-sobre-artes-visuais.shtml> (20.03.2012)

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro

15. 3. 1959 GULLAR, Ferreira 1. Exposição neoconcreta

21. 3. 1959

22. 3. 1959 GULLAR, Ferreira manifesto Neoconcreto

11-12. 07. 1959

18. 7. 1959

17. 10. 1959

31. 10. 1959

19- 20. 12. 1959 GULLAR, Ferreira *Teoria do não objeto*

30. 1. 1960 GULLAR, Ferreira Não Objeto: teatro

27- 28. 02. 1960 GULLAR, Ferreira Não Objeto:Poesia

26.3. 1960 GULLAR, Ferreira Diálogo sobre o não objeto

12- 13. 11. 1960 GULLAR, Ferreira Teatro Integral

13.10.1976 PONTUAL, Roberto *Concretismo a precedência do visual*

OITICICA Filho, César. O rapto do debate sobre artes visuais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 2012, Ilustríssima. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1063186-o-rapto-do-debate-sobre-artes-visuais.shtml> (20.03.2012)

CONVERSAS com Alfred Barr Jr., 28 set. 1957.

MACHADO, Lourival Gomes. Demonstração do óbvio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1958. Suplemento Literário, n. 113.

PROJETO construtivo brasileiro: Ontem a vanguarda , hoje a história. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 jul.1977.

ABRAMO, Radhá. Uma briga na arte: São Paulo X Rio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1977.

ARNALDO, Luis No MAM, uma visão global do concretismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jul.1977.

14.07.1977 PIGNATARI, Décio Foi um erro tentar homogeneizar a nossa cultura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jul.1977.

COSTA, Lucio. A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, Jul.1953.

NEMITZ, Fritz. Besuch aus Brasilien – Die Kollektivausstellung im Haus der Kunst. *Süddeutsche Zeitung*, Munique, 26.sep.1959.

5.3. Teses

ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. (2010). *A Atuação da FUNARTE através do INAP no desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas Décadas de 70 e 80 e Interações políticas com a ABAP*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Artes. Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle. 240 p.

BARROS, Regina Teixeira de. (2002). *Revisão de uma história: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*. Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes. Orientador: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli, São Paulo, 214 p.

BASTOS, Daniel Trench. (2008). *Tentativa e Acerto, a Reforma Gráfica do Jornal Do Brasil e a Construção do SDJB*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Fajardo, São Paulo. 123p.

BOTTALLO, Marilúcia. (2011). *A mediação cultural e a construção de uma vanguarda institucional: O caso da arte construtiva brasileira*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. José Teixeira Coelho Neto, 242p.

BRAGA, Paula Priscila. (2007). *A Trama da Terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica* Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto, 210p.

CASTRO, Henrique Luttgardes Cardoso de. (1960). *Brasília e o desenvolvimento nacional* Tese apresentada ao I.S.E.B. e defendida perante a Congregação daquele instituto de pós-

graduação em altos estudos sócio-político-econômicos do M.E.C., Rio de Janeiro: DASP, serviço de documentação.

ELIAS, Tatiane de Oliveira. (2003). *Hélio Oiticica: Crítica de Arte*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Prof. Doutor Nelson Alfredo Aguilar, Campinas, 204 p.

FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. (2007). *Artistas plásticos no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956-1967)*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. Orientadora: Profª Dra. Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. (2007). *Crítica de arte e as bienais: As contribuições de Geraldo Ferraz* tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor em artes. Orientadora: Profª. Dra. Elza Ajzenberg, São Paulo.

LABRA, Daniela Hochmann. (2014). *Legitimação Internacional da Arte Contemporânea Brasileira, análise de um percurso: 1940-2010*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, PGAV-EBA/UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutor em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica de Arte. Orientador: Prof. Dr. Paulo Venancio Filho.

MOURA, Flávio Rosa de. (2011). *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor em Sociologia. Orientador: Prof. Sérgio Miceli Pessoa de Barros, São Paulo.

NOGUEIRA, Fernanda Ferreira Marcondes. (2009). *Políticas estéticas e ocupações poéticas: Uma genealogia (im)possível a partir do concretismo brasileiro* Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras. Orientador Roberto Zular, São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-06052010-134321/en.php> 18.05.11.

NUNES, Fabricio Vaz. (2004). *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao "popcreto"*. Dissertação apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre. Orientador: Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar, Campinas.

PEPEL, Sarah. (2011). *Anfänge der geometrischen Abstraktion in Rio de Janeiro: 1947-1951 – Auf der Suche nach einer universalen Formensprache*. Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium. Wissenschaftliche Betreuer: Prof. Dr. Gregor Stemrich, Prof. Dr. Margit Kern.

SANTANA, Naum Simão. (2009). *O crítico e o trágico: A morte da arte moderna em Sergio Milliet*; tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

para a obtenção do título de doutor em Artes. Orientadora: Dr. Lisbeth Rebollo Gonçalves, São Paulo.

SPERLING, Katrin H. (2011). *Nur der Kannibalismus eint uns. Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta* Bielefeld: Transcript. Tese defendida na Universität Mannheim em 2010, Doktorvater: Reichardt, Ulfried.

SPRICIGO, Vinicius P. (2009). *Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação de arte no contexto de globalização cultural*. Tese apresentada ao Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Martin Grossmann.

5.4. Links

ALVES, José Eustáquio Diniz. (2008). *Imperialismo: segunda fase do capitalismo*.

Disponível em:

http://www.ie.ufrj.br/aparte/pdfs/imperialismo_segunda_fase_do_klismo_nov08.pdf

(Visitado em: 20 nov. 2013).

BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos (2005). *Do ISEB e da CEPAL à Teoria da Dependência*

Disponível em: [www.bresserpereira.org.br/papers/2005/05.06.ISEB-CEPAL-](http://www.bresserpereira.org.br/papers/2005/05.06.ISEB-CEPAL-TeoriaDependencia.pdf)

[TeoriaDependencia.pdf](http://www.bresserpereira.org.br/papers/2005/05.06.ISEB-CEPAL-TeoriaDependencia.pdf) (Visitado em: 14 nov.2012).

BUGIATO, Caio Martins. (2007). *Teoria do Imperialismo: John Hobson* Revista de Iniciação Científica da FFC, v. 7, n. 2, p.126-139.

Disponível em:

<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/ric/article/viewFile/171/157> (Visitado em:

12 ago.2015).

CLARK, Lygia. (1964). Carta de Lygia Clark para Hélio Oiticica. Paris 6.02.1964. Texto retirado do livro “*Lygia Clark . Hélio Oiticica: Cartas (1964-1974)*”, organizado por Luciano Figueiredo e publicado pela editora UFRJ. Disponível em:

<https://vivalavulva.wordpress.com/2012/04/28/carta-de-lygia-clark-para-helio-oiticica/>

(Visitado em: 06 jan.2017).

CORRÊA, Patrícia Leal Azevedo. (2011). *Três Textos no início de um debate:*

Neoconcretismo e Minimalismo, VII – Encontro de História da Arte – Unicamp

(21fev.2013) .

COUTO, Maria de Fátima Morethy (2004) *Entre bichos e parangolés: o neoconcretismo hoje* XXIV Colóquio CBHA. Disponível em:

http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/69_maria_fatima_morethy_couto.pdf

(Visitado em: 04 nov.2013).

DEZEUZE, Anna *Minimalism and Neoconcretism* Palestra proferida em 26.03.2006.

Disponível em:

http://www.henry-moore.org/docs/anna_dezeuze_minimalism_neoconcretism_0.pdf

(Visitado em: 12 out.2010).

GULLAR, Ferreira. http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/ (Visitado em: 15 ago.2009).

MACHADO, Alvaro *Waldemar Cordeiro, ou o artista na era da pluralidade*. Disponível em: <http://php.uol.com.br/tropico/html/textos/1356,1.shl> (Visitado em: 24 jun.2011).

MACIEL, Katia *Ricardo Basbaum: a geometria do conceito e a participação comunicacional* Disponível em: http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_geometriaConceitos.htm (Visitado em: 24 jun.2011).

MAMMI, Lorenzo. *Artes plásticas no Brasil de hoje . Estudos Avançados*, São Paulo, v. 6, n. 14, p. 185-191 , apr. 1992. ISSN 1806-9592. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9573/11142>>. p. 185. (Visitado em: 15 fev.2010).

Neumann, Bernd. (2010). *Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Das Verlangen nach Form“* In: Disponível em: <https://www.bundesregierung.de/ContentArchiv/DE/Archiv17/Reden/2010/09/2010-09-02-neumann-ausstellung-verlangen.html> (Visitado em: 24.jun.2011).

PINTO, Tiago de Oliveira *O desafio de divulgar o Brasil: sobre o Instituto Cultural Brasileiro na Alemanha (ICBRA)* In: <http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista7-mat18.pdf> (Visitado em: 19 fev.2014).

PRYSTHON, Ângela. (2010). *Histórias da teoria: os estudos culturais e as teorias pós-coloniais na América Latina* Revista do Programa de pós-graduação em comunicação e linguagens Universidade Tuiuti do Paraná Disponível em: <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/download/216/151> (Visitado em: 30 jul. 2015).

ROIO, Marcos del. UNESP- FFC/ Marília *Uma nota sobre a teoria do Imperialismo (1902-1916)* <http://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT3/gt3m4c6.pdf> (Visitado em: 12 ago.2015).

SANT`ANNA, Sabrina Marques Parracho. (2009). *A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão*. Disponível em: www.poesis.uff.br/PDF/.../Poesis_14_MárioPedrosaDecadas.pdf (Visitado em: 14 nov.2012).

SANT`ANNA, Sabrina Marques Parracho. (2010). *Pretérito do Futuro: O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto de Modernidade* Revista de Ciências Sociais v. 41, n. 1, p. 67-86. Disponível em: www.rcs.ufc.br/v41n1/rcs_v41n1a5.pdf (Visitado em: 23 out.2013).

VARELA, Elizabeth Catoia. (2012). *Crítica e narrativa: a visita de Max Bill em 1953* Simpósio ANPAP p.518-532 Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/elizabeth_varela.pdf (Visitado em: 4 jan.2016).

SARCO, Alvaro. (2010). <http://alvarosarco.blogspot.de/2010/09/juan-acha-y-la-teoria-del-arte-en.html> (Visitado em: 20.01.2013)

TERCEIRA METADE. (2011). <http://www.terceirametade.com.br/2011/02/afonso-luz/> (Visitado em: 20 mar.2012).

6. Imagens

Imagem 1: Augusto de Campos, „Eis os Amantes“, “Here are the lovers,” Übers. von. A. de Campos, Marcus Guimarães und Mary Ellen Solt, série poetamenos, 1953.

Imagem 2: Manifesto Neoconcreto. 23 de março de 1959, o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, dirigido por Reynaldo Jardim, participante do movimento, publicou o 'Manifesto Neoconcreto', assinado por ele mesmo, além de Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape. (KUDIELKA/LAMMERT/ OSORIO, 2010:13)

Imagem 3: Ferreira Gullar Não, 1959/2004, Acrílico sobre madeira, 30 x 60 x 4cm.

Imagem 4: Manifesto Ruptura, 1952 Por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luís Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Féjer, Lothar Charoux e Leopoldo Haar. (KUDIELKA/LAMMERT/ OSORIO, 2010: 10)

Imagem 5: Waldemar Cordeiro *Estrutura Plástica*, 1949, tempera sobre tela, 73 x 54cm, Coleção Família Cordeiro. São Paulo. (AMARAL, 1998:57)

Imagem 6: Max Bill, *Unidade Tripartida*, 1948/49, aço inoxidável , 114,0 x 88,3 x 98,2, Coleção Mac-USP., doação MAM-SP. (KUDIELKA/ LAMMERT/ OSORIO, 2010: 57)

Imagem 7: Eugen Gomringer *Silencio* 1954

Imagem 8: Helio Oiticica *Parangolé, P30, Manto 23, dedicado à Haroldo de Campos*, tecido bordado e armado em metal. (AGUILAR 2006:81)

Imagem 9: Augusto de Campos com Julio Plaza, Pagina de abertura do livro *Poemóviles*, 1974.

Imagem 10: Lygia Clark *Caminhando*, 1963, film-stils. (KUDIELKA/ LAMMERT/ OSORIO, 2010: 177)

Imagem 11: Carla Guagliardi *Verso*, 2007, madeira, balões, ar e tempo, medida da instalação, ca. 800 x 800 cm. adk_BRAS_Guagliardi Foto: Vicente de Mello © Carla Guagliardi.

Imagem 12: Lygia Clark *A casa é o corpo* Labirinto, 1968. P.16 Instalação MAM- RJ. Reprodução fotográfica de Elisa Guerra e Vicente de Mello in MILLIET, Maria Alice. 1992. “Lygia Clark: obra-trajeto”. São Paulo, EDUSP. P.118. Imagem pertencente ao Centro de Documentação do MAM-RJ.

Imagem 13: Alex Wollner *Cartazes III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1954 e *Comemorações do IV Centenário de São Paulo*, 1955.

Imagem 14: Helio Oiticica *Tropicália*, 1967, dimensões variáveis, essa instalação é composta por *PN 3 (Imagético)*, 1967; *PN 2 (A pureza é um mito)*, 1967; em um jardim de

plantas tropicais; poemas de Roberta Salgado, escritos em tijolos, tecido, telhas, cerâmica pra piso, madeira, plástico, aço; caminhos de cascalho; areia branca; televisão preto e branco; pássaros e araras em uma gaiola de arame.

Imagem 15: Lygia Clark conceitos de «linha orgânica», *Estudo das 7 unidades*, pintura industrial sobre madeira, 30x30 cm, 1958. (KUDIELKA/ LAMMERT/ OSORIO, 2010: 90)

Imagem 16: Hélio Oiticica «temporalização da cor» *Meta-esquema*, Gouache auf Karton, 41 x 46 cm, 1956. (Catálogo 2014:64)

Imagem 17: Hélio Oiticica *Bilaterais com invenções ao fundo*, 1959, óleo sobre madeira, Projeto Helio Oiticica, Rio de Janeiro.

Imagem 18: Hélio Oiticica *Relevos Espaciais*, 1959, óleo sobre madeira, Acervo Projeto Helio Oiticica, Rio de Janeiro.

Imagem 19: Hélio Oiticica *Projeto Cães de Caça*, jardim composto de 5 penetráveis, com 3 saídas, o "Poema enterrado" de Ferreira Gullar e o "Teatro Integral" de Reinaldo Jardim. 1961. (KUDIELKA/ LAMMERT/ OSORIO, 2010: 17)

Imagem 20: Hélio Oiticica Hélio Oiticica, *PNI Penetrable (PNI Penetrável)*, 1960, Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. (BUCHMANN/ CRUZ, 2013:55)

Imagem 21: Burle Marx *Plano geral do Aterro do Flamengo de 1961*.

Imagem 22: Alexander Calder *Móbile*, Folha de metal, arame, vareta e tinta, 240x 220x90 cm, 1941. (catálogo 1949:81)

Imagem 23: Lygia Pape *Livro da Criação*, 1959, guache sobre cartão, 30.00 cm x 30.00 cm. p. 33

Imagem 24: Lygia Pape *Ballet Neoconcreto*, 1958. Film stil. (KUDIELKA/ LAMMERT/ OSORIO, 2010: 102)

Imagem 25: Hélio Oiticica B33, *Bólido caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, madeira, fotografias, nylon, vidro, plástico e tinta, 40x30,5x68,5cm, 1965/66. Coleção MAM- RJ. (AMARAL, 1998: 168)

Imagem 26: Lygia Clark *Bicho (maquina)*, alumínio anodizado, 21,35 cm (variável), 1962. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. (AMARAL, 1998: 168)

Imagem 27: Lygia Clark *Trepante*. aço inoxidado e madeira, 38x49x38 cm, 1965. Co The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. (AMARAL, 1998: 169)

Imagem 28: Lucio Costa *Plano Piloto*, 1957.

Imagem 29: Lucio Costa *Rascunho Projeto Super-quadras*, 1957.



Imagem 30: réplica Lygia Clark, *Objetos sensoriais*, sendo manipulados por deficientes visuais, na exposição Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Foto da autora, foto cortesia Programa Educativo para Públicos Especiais (PEPE) – Amanda Tojal, Margarete de Oliveira.

Imagem 31: Carla Guagliardi, *Gaspar*, instalação, balão de látex, ar, hélio, 2007/2011.

Imagem 32: Ferreira Gullar *Dialogo sôbre o Não-objeto*, 1959. (AMARAL, 1998: 246)

Imagem 33: Helio Oiticica, *Grande Núcleo, NC 3, N4, N6*, combinados, painéis de madeira e tinta, coleção Cesar e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. (BUCHMANN/ CRUZ, 2013: 53)

Imagem 34: Amilcar de Castro *Ohne Titel*, 1964, aço, 33 x 45 x 26 cm. Marcia & Luiz Chrysostomo Collection Foto: Jaime Acioli

Imagem 35: Sergio Camargo, *Tridimensional*, 1969, relevo em madeira pintada, 80 cm x 80 cm.

Imagem 36: Victor Brecheret *O índio e a suaçu-apara*, 1951, bronze, 79,5 x 101,8 x 47,6 cm.

Imagem 37: Abraham Palatinik *aparelho cinecromático*, 73x96,8x19,1 cm, tela sobre caixa de madeira, no interior, motor elétrico, lâmpadas coloridas, programadas por circuito eletrônico, articuladas por placas de ferro e madeira, 1962. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. (AMARAL, 1998: 155)

Imagem 38: Geraldo de Barros *moveis da fabrica Unilabor*.

Imagem 39: Wylis de Castro *objeto ativo* - Óleo sobre tela colada sobre madeira - 35 x 35 x 25 cm, 1962. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. (KUDIELKA/ LAMMERT/ OSORIO, 2010: 146)

Imagem 40: Lygia Clark projeto de arquitetura, “Construa você mesmo seu espaço de viver” (1960), maquete de Lygia Clark com módulos a serem adaptados a cada morador. Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. (KUDIENKA/ LAMMERT/ OSORIO, 2010: 183)

Imagem 41: Oscar Niemeyer *Casa das Canoas*, 1953 Barra da Tijuca, Rio de Janeiro.

Imagem 42: Oscar Niemeyer *Projeto do Conjunto arquitetônico de Pampulha*, 1942-44, Pampulha, Minas Gerais.

Imagem 43: Gregori Warchavchic *Casa Modernista*, Rua Itápolis, São Paulo, 1930.

Imagem 44: Maria Helena Vieira da Silva, *Partida de xadrez*, óleo sobre tela, 81 x 100 cm, 1943. Arpad Szenes-Vieira da Silva Foundation, Praça das Amoreiras, Lisbon, Portugal. (ZANINI, 1983: 607)

Imagem 45: Francisco Rebolo, *Casa com terraço e mulher (Vista do Santa Helena)*, óleo sobre tela, 77x65 cm, 1940.

Imagem 46: Arthur Amora, *sem título*, década de 1940, óleo sobre tela, 47 x 63 cm Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro. (AGUILAR, 2000: 165)

Imagem 47: Carlos Pertuis, *Geométricos*, sem data, óleo sobre papel, 48,2 x 39,3 cm, Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro. (MAMMI, 2006:14-15)

Imagem 48: Reconstrução I Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM- SP, 1956-2006.

Imagem 49: Reportagem sobre a I exposição nacional de arte concreta no Rio de Janeiro. *Jornal A Hora*, Rio de Janeiro. (MAMMI, 2006:30)

Imagem 50: Alfredo Volpi *Concreto*, tempera sobre tela, 116,2x73,4 cm, 1950. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. (AMARAL, 1998:209)

Imagem 51: Luis Sacilotto *Concreção 5730*, alumínio recortado e pintado, 1957. (AMARAL, 1998: 125)

Imagem 52: Haroldo de Campos *Cristal*, 1976, livro xadrez de estrelas.

Imagem 53: Mary Vieira Polivolume, superfície multidesenvolvível, alumínio anodizado, 56x10,4 cm, 1948-66. (ZANINI, 1983: 660)

Imagem 54: Ivan Serpa *Formas*, 1951, Óleo s/ tela, 97,0 x 130,2 cm, Doação MAM-SP. Acervo MAC-USP.

Imagem 55: Antonio Maluf cartaz I Bienal de São Paulo, 1951. (catálogo 2014: 45)

Imagem 56: Franz Weissmann escultura no meio da sala do Brasil na IV Bienal, em primeiro plano pinturas Hermelindo Fiaminghi ao fundo Lygia Clark e Luiz Sacilotto.

Imagem 57: Ferreira Gullar *O Formigueiro*, 1957 (refeito por Alexandre Rodrigues, 2006) 96 x 66 cm. (MAMMI, 2006: 156-157)

Imagem 58: Augusto de Campos, *Popcreto „Olho por Olho“*, 1964. Coleção do poeta.

Imagem 59: Waldemar Cordeiro *O Beijo*, 1967, objeto eletromecânico e fotografia p&b sobre papel, 50.00 cm x 45.20 cm, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Imagem 60: Grupo Rex *Aviso: é a guerra*, capa do primeiro número do *Jornal Rex*, 1966.

Imagem 61: Helio Oiticica, Neville de Almeida *Cosmococa - programa in progress CC2/Onobject*, 1973. (BUCHMANN/ CRUZ, 2013:26)

Imagem 62: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy *Edifício Ministério da Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, 1936. (ZANINI, 1983: 842)

Imagem 63: Oscar Niemeyer *Projeto Brasília*, 1956. (KUDIELKA/ LAMMERT/ OSORIO 2010: 122)

Imagem 64: Richard Paul Lohse *Rhythmischer Wechsel von vier Farbgruppen um ein Zentrum*, 1952-66, óleo sobre tela, 80 x 112 cm. (RIESE 2008:253)

Imagem 65: Exposição de Max Bill no MASP. (KUDIELKA/ LAMMERT/ OSORIO 2010: 193)

Imagem 66: Obra de Max Bill no meio das obras clássicas do MASP. (Revista HABITAT, 1951:165), disponível no Arquivo do MASP.

Imagem 67: Giorgio Morandi, natureza morta, 1955, óleo sobre tela, 30 x 35 cm, Wassenaar. Caldic Collection.

Imagem 68: Affonso Eduardo Reidy, *Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho)*, 1951. (ZANINI, 1983: 846)

Imagem 69: Mira Schendel *Zeit*, Monotipia, gravura sobre papel arroz, 1965.

Imagem 70: Adolpho Leirner e parte de sua coleção. (AMARAL, 1998:6)

Imagem 71: Milton Dacosta *Em vermelho*, óleo sobre tela, 34x42 cm, 1958. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. (AMARAL, 1998:215)

Imagem 72: Lygia Clark *Ovo*, pintura industrial sobre madeira, 33cm diâmetro, 1959. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. (AMARAL, 1998:166)

Imagem 73: Helio Oiticica *Vermelho cortando o branco*, 1958, óleo sobre tela, 52 x 60 cm, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston.

I. Resumo

a. Abstract

The objective of this work is to analyze outgoing the exhibition *Das Verlangen nach Form - Neoconcretism und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, realized in the Academy of Art in Berlin in the Year of 2010, how the concretism, neoconcretism and modern Brazilian architecture has concretized the search, which had already been in Brazil since the modernism of the decade 1920, to create an art that was, on the one hand, national and, on the other hand, had an insertion into the international artistic scenery. It was possible through a kind of art, where the „form“ changes the viewer into a participant and the transgression of the traditional disciplines of painting and sculpture.

In this way, it was intended to investigate how the Brazilian government exploited this art form to be placed as a partner of the international powers, more specifically, in the case studied, of Germany. The way that has been chosen for this research was the investigation of Brazilian cultural facts and politics as well as the attempt to reconstruct the debate among some important scholars of these movements between the period of 1950 and 2015, aiming to investigate a Brazilian desire to form the art produced in the country, like the institutional will to position Brazil as a partner in international relations.

It was also sought to find answers to the Brazilian option for constructivism, not as a mere copy of foreign movements, but as a legitimate choice inherent in Brazil's artistic, political, economic, and social development process between 1930 and 2015.

Another important fact, indicated in the catalog of the exhibition, and developed in this study, was the role of art critics. And the question about what is Brazilian art? and what characterizes it.

b. Keywords

Concrete art, neoconcretism, art criticism, modernization, cultural politics.

c. Zusammenfassung

Ausgehend von der in der Akademie der Künste in Berlin im Jahr 2010 realisierten Ausstellung *Das Verlangen nach Form – Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* soll in dieser Arbeit der Frage nachgegangen werden, wie der Concretismo, der Neoconcretismo und die moderne brasilianische Architektur tatsächlich konkretisierten, was in Brasilien bereits seit dem Modernismus der 1920er Jahre in Form einer Suche bestanden hatte, nämlich die nach einer Kunst, die sich einerseits national ausrichten und andererseits Teil der internationalen Kunstwelt sein sollte. In diesem Zusammenhang soll

ebenfalls untersucht werden, wie die brasilianische Regierung diese Kunstform instrumentalisiert hat, um sich als Partner internationaler Mächte zu positionieren, vor allem, wie im hier untersuchten Fall, als Partner von Deutschland. Um einer solchen Fragestellung nachzugehen, wurde einerseits eine Recherche hinsichtlich von kulturpolitischen Maßnahmen der brasilianischen Regierung durchgeführt. Andererseits wurde der Versuch unternommen, die Debatte unter einigen wichtigen Intellektuellen der Bewegungen für den Zeitraum zwischen 1950 und 2015 nachzuvollziehen. So sollte dem brasilianischen Wunsch nachgegangen werden, die nationale Kunst zu formen, und auch die institutionelle Absicht verfolgt werden, Brasilien auf dem Feld der internationalen Beziehungen als Partnerland zu positionieren.

Die von der Ausstellung *Das Verlangen nach Form – Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* ausgelöste Diskussion zeigt auf, wie die in dieser Periode in Brasilien geschaffene Kunst ihre Bedingung als rein künstlerisches Element überschritten hat und mittels der Partizipation des Zuschauers, der hier mit dem Kunstwerk interagierend ein Teil davon wurde, zu dem politischen Prozess der internationalen Beziehungen mit Deutschland beigetragen hat. Die von öffentlichen brasilianischen und deutschen Kulturinstitutionen finanzierte Ausstellung war konzeptionell durch das Vorhaben gekennzeichnet, die brasilianische Kunst jenseits nationaler Klischees von künstlerischer Schöpfung und kultureller Identität zu zeigen, also etwa über lebhaft tropische Farben, Samba und Fußball hinaus.

Ein weiterer von den Ausstellungskuratoren Luis Camillo Osório und Robert Kudielka behandelte Aspekt war die Bestimmung der neo-konkretistischen brasilianischen Bewegung als Beitrag zur internationalen Kunst. Dieser Beitrag bestand darin, die künstlerischen Gattungen breiter zu definieren, wie es Gotthold Ephraim Lessing in seinem Werk *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* aus dem Jahr 1766 etabliert hatte. Malerei und Skulptur machten nun einen Teil des umgebenden Raumes aus, ausgelöst durch entweder den Künstler selbst oder durch den Zuschauer, und gewannen damit häufig über die räumliche Dimension hinaus auch eine zeitliche, was Kunst und Leben vermischte und den Betrachter in einen „Teilnehmer“ verwandelte. Diese äußere Teilnahme hob die „Aura“⁵⁷⁹ des Kunstwerks teilweise auf.

⁵⁷⁹ Das hier verwendete Konzept von „Aura“ nimmt Bezug auf Walter Benjamin und dessen Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Die Aura ist eine symbolische Figur, die dem Kunstwerk Wert verleiht und es in den künstlerischen Kanon einordnet.

Die Verwandlung von der begehrten zur begehrten Form war gemäß den Kuratoren das Ergebnis der langen Erfahrung einer nicht durch ihre Tradition und Geschichte zurückgehaltenen Kultur, die durch den damals im Land herrschenden Abenteuergeist⁵⁸⁰ befeuert wurde.

Die Einzigartigkeit des brasilianischen Vokabulars entsprang der kulturellen Vermischung, der Kolonialarchitektur, der Pflanzenwelt, des Amazonasgebietes, dem Samba und auch der Populärkultur, die als Quelle der Energie und produktives Beispiel diente. Der Neoconcretismo sei also als brasilianische Antwort auf die europäischen und nordamerikanischen Avantgarden zu verstehen, aus lokalen Charakteristiken heraus entstanden. Diese Bewegung entstand gleichzeitig mit dem Cinema Novo und dem Bossa Nova als eine ästhetische Transgression gegenüber einer Kunst mit nationalistischem Charakter, die ihr vorangegangen war, und gegenüber dem Gewohnheitsmäßigen. Es handelt sich nicht um ein antieuropäisches Modell, sondern um eine es ergänzende Alternative.

Die Künstlerin Carla Guagliardi (Guagliardi Apud: Kudielka; Lammert; Osorio 2010: 216) und andere Theoretiker auch sehen im durch Oswald de Andrade und Tarsila do Amaral in den 1920er Jahren entwickelten Konzept der Anthropophagie den Beginn einer Abgrenzung der brasilianischen Kunstgeschichte, wobei die konkretistische und neo-konkretistische Kunst als fundamentale Eckpfeiler dieser Entwicklung angeführt werden. Ausgehend von dieser Feststellung soll hier gezeigt werden, wie das Konzept der Anthropophagie, das bereits im Werk der Brüder Augusto de Campos und Haroldo de Campos einen wichtigen Platz eingenommen hatte, seit der 14. Biennale von São Paulo im Jahr 1998 unter dem Kurator Paulo Herkenhoff für die Möglichkeiten einer Entwicklung der brasilianischen Kunst grundlegend wurde. Es wird also rückblickend jene Perspektive auf Brasilien untersucht, in der die Brasilianer als symbolische und rituelle Anthropophagen bzw. Kannibalen auftreten – seit der Kolonialzeit, in der Hans Staden seinen Bericht *Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien*⁵⁸¹ verfertigte, über die Wiederaufnahme und grundlegende Neuinterpretation durch den Modernismus, vor allem durch Oswald de Andrade und Tarsila do Amaral, bis zum heutigen Tag. Die

⁵⁸⁰ Brasília ist das beste Beispiel für diesen Abenteuergeist – die Hauptstadt in das Landesinnere zu verlegen, eine ganze Stadt zu bauen, wo es zuvor nichts gegeben hat.

⁵⁸¹ Der deutsche Originaltitel hat folgende weitere Ergänzung: *Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor und nach Christi geburt im Land zû Hessen vnbekant/biß vff dise ij. nechstvergangene jar/Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfahrung erkant/vnd yetzo durch den truck an tag gibt.*

kannibalistische Fähigkeit, sich die Qualitäten des Anderen einzuverleiben, sie zu verbessern und so einen eigenen künstlerischen Ausdruck zu schaffen – ob es sich beim Anderen nun um einen Tupinambá-Krieger oder um eine europäische Bewegung handelt –, wurde mittels von Verfahren realisiert, die sich in Übereinstimmung mit der postmodernen Kunst befinden, vor allem mit deren Globalisierung und Transkulturation.

Die wichtigste von den Ausstellungskuratoren vertretene These, an der sich die vorliegende Untersuchung orientiert, lautet dahingehend, dass der Neoconcretismo dem Konstruktivismus eine einzigartige Perspektive bot und damit Möglichkeiten für die Verwandlung der modernen Kunst eröffnete. Für Osório stellt der Neoconcretismo den Höhepunkt der brasilianischen Kunstgeschichte dar, da er den Übergang der modernen zur zeitgenössischen Kunst ermöglichte.

Die Argumentation Osórios basiert zu großen Teilen auf den Schriften von Ferreira Gullar und Ronaldo Brito, die die Dichotomie vom brasilianischen Concretismo und Neoconcretismo betonen. In dieser Untersuchung wird sich zeigen lassen, dass diese Dichotomie vielmehr der Rivalität zwischen São Paulo und Rio de Janeiro sowie dem Hang zur Polemik der wichtigsten Theoretiker beider Bewegungen – Waldemar Cordeiro und die Brüder Campos auf der einen Seite und auf der anderen Seite Ferreira Gullar – geschuldet ist.

In diesem Zusammenhang schrieb Ronaldo Brito im Jahr 1975 eine Studie mit dem Titel Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, die erstmalig im Jahr 1985 erscheinen konnte. Bereits in der ersten Ausgabe macht Brito eine einführende Bemerkung, in der er auf die nötige Überarbeitung der von ihm in der ersten Fassung vorgestellten Ideen hinweist, etwas, was erst vor Kurzem realisiert worden ist. Diese Studie ist eine der am häufigsten zitierten in der brasilianischen Kunstgeschichte und wurde zu einem der wichtigsten Dokumente über den Neoconcretismo; sie begründete wesentlich die Definition dieser Bewegung zu einer der bedeutendsten der brasilianischen Kunst.

In seiner Studie analysierte Brito den gesellschaftlichen Beitrag der Kunst konstruktivistischer Tendenz und den ganz Brasilien bestimmenden Wunsch nach Modernisierung. Die Suche nach einer nationalen Identität und die Rolle des Staates innerhalb dieses Prozesses werden in der vorliegenden Arbeit diskutiert, indem die brasilianische Kulturpolitik von den 1940er Jahren bis Anfang des Jahres 2015 betrachtet wird. Es wurde ebenfalls der Versuch unternommen, Antworten auf die Frage zu finden, warum gerade der Konstruktivismus in Brasilien rezipiert wurde, nicht als reine Kopie

ausländischer Bewegungen, sondern legitimiert durch einen in Brasilien und der brasilianischen Kunst inhärenten Trend, der besagte, gerade die Präferenz für eine fortgesetzte „Kolonisierung“ würde zur Überwindung eben dieser Bedingung der Ausbeutung führen. Das letzte Kapitel von Britos Studie nennt sich Ruptura neoconcreta, aus dem im Katalog der Berliner Ausstellung Auszüge veröffentlicht wurden. Dieses Kapitel hinterließ unauslöschliche Spuren in der Sichtweise späterer Kritiker und trug wesentlich zur Mythologisierung des Neoconcretismo bei, ausgehend von dessen durch Brito hervorgehobenen wichtigsten Merkmalen: der Eigenschaft der Freiheit, der Idee von der Einführung der Zeit in das plastische Kunstwerk und von der Ausweitung des Raumes, der Frage nach der Subjektivität in der Kunst und nach dem Bruch mit den herkömmlichen Kategorien der Schönen Künste.

In diesem Sinne ist eines der wichtigsten Anliegen dieser Untersuchung die Erforschung davon, wie der Neoconcretismo und insbesondere die Künstler Lygia Clark und Hélio Oiticica in den letzten Jahren eine große nationale und internationale Aufwertung erfahren, künstlerisch wie auch auf dem Kunstmarkt, die einer Mythologisierung als Begründer der zeitgenössischen brasilianischen Kunst und Vorläufern der internationalen Avantgarden nahekommt. Grundlage hiervon ist nicht nur die unbestreitbare Qualität der Werke, sondern auch deren tiefgehende Reflexion und theoretische Fundierung durch die Künstler selbst und durch die Kritiker, nicht nur durch nationale, sondern auch durch ausländische, wie den Engländer Guy Brett, der seit den 1960er Jahren über diese Künstler schreibt und entsprechende Ausstellungen organisiert. Es fällt auf, dass die Aufwertung außerhalb Brasiliens, die sich am Ende der 1980er Jahre in den USA und Europa vollzieht, mit der kritischen Auseinandersetzung mit dem Eurozentrismus und mit der Wertschätzung des Multikulturalismus zusammenfällt, und darüber hinaus mit der Wiederaufnahme des Konzeptes einer Verbindung von Kunst und Leben.

Eine weitere diese Untersuchung wesentlich bestimmende Fragestellung entstand aus der Schwierigkeit, den Ausstellungstitel vom Portugiesischen ins Deutsche zu übersetzen. Der portugiesische Titel, O Desejo da Forma, impliziert den Wunsch, der brasilianischen Kunst Form zu geben, aber auch dass die Form im Neoconcretismo als ein Ereignis gesehen werden muss und nicht nur als ein im Raum befindliches Objekt. Auf diese Weise ist die Form Subjekt geworden und nicht mehr nur als Objekt zu verstehen. Auf Deutsch wäre das so nicht nachzuvollziehen. Daher wurde der portugiesische Name als Teil des deutschen Titels beibehalten. Die Übersetzung ins Deutsche gab bis dahin zu verstehen, dass die

brasilianische Kunst keine Form, keine festgelegte Identität hatte, und dass der Neoconcretismo „Ordnung ins Chaos bringen wolle“.

So löst die Ambiguität des portugiesischen Ausstellungstitels die Frage danach aus, welche Form der Concretismo und Neoconcretismo der brasilianischen Kunst gegeben haben; darüber hinaus ist danach zu fragen, wie die spezifische Antwort auf diese Frage dann von Intellektuellen und der brasilianischen Regierung instrumentalisiert wurde, um Brasilien in Beziehung zum Rest der Welt als ein innovatives Land zu positionieren, das Produktion sowie Ausdrucksmittel ausgehend von seinen lokalen Gegebenheiten zusammengeführt hatte, um eine avantgardistische Kunst, ein brasilianisches Exportprodukt, zu schaffen. Brito und andere darauffolgende Autoren verteidigten den Neoconcretismo als Scheitelpunkt und Bruch mit diesem Prozess.

Bei Robert Kudielka zeigte sich schließlich die Schwierigkeit eines Nicht-Brasilianers, die von den brasilianischen Kritikern vertretene Polarisierung zwischen konkretistischer und neo-konkretistischer Kunst nachzuvollziehen, da für ihn die Dichotomien von Rationalität und Sinnlichkeit, Subjekt und Objekt, Geometrie und Ausdruck Teil eines anderen Referenzrahmens ausmachten, der sich nicht in das Repertoire der europäischen konstruktivistischen Bewegung einfügte, das zwar seinerseits diese Dichotomien umfasst, aber sie nicht mit der Radikalität und Leidenschaft der Brasilianer verhandelt. Für Kudielka war der Unterschied zwischen Europäern und Brasilianern vor allem im mangelnden Interesse an einer systematischen Aufrechnung des konstruktivistischen Erbes auszumachen sowie im Umgang mit der Farbe, die ohne den intensiven Kontrast zwischen den reinen Farben auskam.

Eine weitere bedeutende Unterscheidung des Neoconcretismo von der europäischen Konkreten Kunst lag in der Beteiligung des Publikums am Werk und der daraus folgenden Hinterfragung des Konzeptes vom Objekt. Für Kudielka gipfelte diese Divergenz darin, dass die brasilianische Bewegung im Kontext der gesellschaftlichen Modernisierung in den 1950er Jahren entstanden war, mit der Erbauung Brasília als symbolischem Meilenstein. Ein weiteres einzigartiges Element der brasilianischen Kunstbewegung war die Beteiligung von Frauen als Protagonistinnen, insbesondere Lygia Clarck, Lygia Pape und Mira Schendel.

Das Subjektverständnis von Merleau-Ponty war auch daher von äußerster Wichtigkeit für diese im brasilianischen Neoconcretismo durch den Körper gelebte ästhetische Erfahrung. Das Zusammenleben der Künstler mit Patienten und deren Werken im Atelier des psychiatrischen Krankenhauses Engenho de Dentro war ein weiterer wichtiger Faktor für

die Entstehung einer spezifisch brasilianischen Kunst, wie bereits im Manifesto Antropofágico von Oswald de Andrade vorweggenommen. Dieses befreiende Element schuf die Bedingungen für die Verwandlung der Form vom reinen Objekt zum begehrenden Subjekt.

Es war auch Kudielka, der darauf aufmerksam machte, dass ganz im Gegenteil zu dem, was die Mehrheit der brasilianischen Kritiker behauptete, die Aktivierung des Subjektes schon bei den konkretistischen Künstlern aus São Paulo angelegt war, die nicht zufällig als Name für ihre Gruppe den Terminus Noigandres gewählt hatten, der dem Werk von Ezra Pound entstammt. Der geheimnisvolle und provozierende Begriff kann mit dem Namen des Werkes von Hélio Oiticica, Parangolés, verglichen werden, der in der Umgangssprache Aufruhr, Aufstand, Revolte bedeutet. Das Kunstwerk wurde Teil des umgebenden Raumes, indem es diesen neu definierte und bearbeitete. Diese Öffnung des Raumes ist bis heute präsent in der zeitgenössischen brasilianischen Kunst.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der im hier analysierten Ausstellungskatalog aufgeführt und in der vorliegenden Untersuchung weiterverfolgt wird, ist die Rolle der Kunstkritiker, deren Theorien häufig die Werke vorwegnahmen, auch wenn die Mehrheit der besonders revolutionären Arbeiten, die mit dem Neoconcretismo verbunden sind, erst nach der Auflösung der Bewegung entstanden. Die Theorien wurden häufig auch erst von den Werken motiviert, wie im Falle der Theorie des Nicht-Objektes, die gemäß einer Aussage von Gullar entstand, nachdem Lygia Clark ein Werk gezeigt hatte, das sich keiner der herkömmlichen künstlerischen Kategorien zuordnen ließ. Dieser Sachverhalt wurde von der brasilianischen Kritik ab den 1970er Jahren häufig außer Acht gelassen.

Obwohl die Arbeit von Kudielka wichtige Aspekte einer Analyse umfasst, so fällt er trotz gegenteiliger Versuche wie die Mehrheit der ausländischen Kritiker zurück in die mit der brasilianischen Kunst verbundenen Klischees, indem er behauptet, eine neu definierte brasilianische Kunst müsse ein Schutzschild sein gegen Traurigkeit und Melancholie, die Charakteristiken der nördlichen Hemisphäre.

Von Sonia Salzstein wurde die Tatsache hervorgehoben, dass sich die Moderne Brasiliens von der zentraler Länder durch ihre sanfte, weniger radikale Art der historischen Transformationen unterscheidet. Hier schließt sich an, was im Kapitel zur Kulturpolitik expliziter gemacht wird, nämlich dass die Geschichte Brasiliens durch die Perspektive und mittels des Konzeptes der *longue durée* von Fernand Braudel betrachtet werden kann. Die historischen und wirtschaftlichen Ereignisse und Krisen wiederholen sich hier zyklisch, was der neo-konkretistischen brasilianischen Bewegung ihren scheinbar unpolitischen

Charakter verleiht. Und dieser unpolitische Charakter ist wahrscheinlich auch der Grund für die Anziehungskraft gewesen, die die Bewegung Ende der 1970er Jahre und zu Beginn dieses Jahrtausends ausübte. Wie anhand der Eröffnungsrede zur Ausstellung *O Desejo da Forma* durch den damaligen deutschen Kulturminister Bernd Neumann zu erkennen ist, wurde die institutionelle Unterstützung für Ausstellungen der konkretistischen und neo-konkretistischen Kunst in Deutschland immer als eine Art der internationalen Zusammenarbeit beider Länder angesehen, wobei Brasilien in seiner herausgestellten Rolle als Pionier einer anderen Form der Moderne ebenbürtiger Partner der Ersten Welt sein konnte.

In Brasilien ist tatsächlich von einer parallelen Moderne zu sprechen; um den Entwurf einer solchen zu verfolgen, wurde es notwendig, die unzähligen Retrospektiven zur brasilianischen Kunst ab 1950 sowohl in brasilianischen Museen als auch in der ganzen Welt in den Blick zu nehmen. Auf diese Weise liegen die Fragen danach, was die brasilianische Kunst nun eigentlich ist und was sie ausmacht, der vorliegenden Untersuchung zugrunde, auch wenn es keine eindeutige Antwort gibt.

Diese andere Moderne hat seit den 1950er Jahren oftmals Unverständnis auf Seiten der ausländischen Kritiker ausgelöst, wie Ângela Lammert gezeigt hat. Der vielleicht bekannteste und polemischste Fall handelt vom Schweizer Theoretiker und Künstler Max Bill, der von vielen für den bedeutenden Impulsgeber der konkretistischen Kunst in Brasilien gehalten wird. Was in dieser Arbeit gezeigt werden wird, ist, dass die Ankunft der Werke von Bill in Brasilien und die Auszeichnung seiner Skulptur *Dreiteilige Einheit* auf der 1. Biennale die Kristallisierung eines Phänomens darstellten, das sich in den Werken verschiedener brasilianischer Künstler vollzog, nämlich die Erforschung von Farben und Raum. Hierbei handelte es sich nicht nur um eine Tendenz in Brasilien, sondern in der lateinamerikanischen Kunst allgemein, die sich in verschiedenen Ländern des Kontinents bereits der konkretistischen Kunst zuwandte.

Als Bill im Jahr 1953 Brasilien besuchte, kritisierte er die brasilianische Architektur harsch, nannte sie elitär, ohne soziale Funktion, dekorativ und mit Hang zum Akademismus, was einen Aufruhr unter den Architekten des Landes hervorrief und Lucio Costa dazu brachte, Bill den „Schweizer Uhrmacher“ zu nennen. An dieser Auseinandersetzung erkennt man das Aufeinanderprallen zweier Konzepte des Modernen und des Verständnisses davon, wie die Architektur, der Urbanismus und die Kunst entwickelt werden müssen. Man sollte vor Augen haben, dass Kunst mit konstruktivistischen Tendenzen, zu der Zeit, als Bill in Brasilien ausstellte, in Europa als

problematisch angesehen wurde. Lammert sieht das Unverständnis von Bill als einen Teil dieses Aufeinanderprallens der verschiedenen Formen von Moderne an, die sich in Europa und Brasilien entwickelt haben. Bill selbst realisierte dagegen im Jahr 1961 in seiner Ausstellung *Konkrete Kunst 50 Jahre Entwicklung* eine Revision seines Konzeptes der konkreten Kunst, und ganz zweifellos haben die Werke der Brasilianer, die an der Ausstellung teilnahmen, zur Weiterentwicklung dieses Konzeptes beigetragen. Ein anderer prominenter Kritiker, der dasselbe Unverständnis zeigte, war der Amerikaner Alfred Barr, Ex-Direktor des Museum of Modern Art (MoMA) in New York und einer der wichtigsten Kunsttheoretiker des 20. Jahrhunderts sowie Jury-Mitglied der 4. Biennale von São Paulo. Er behauptete, dass die konkretistischen brasilianischen Malereien „Bauhaus exercises⁵⁸²“ seien, was beim Kritiker Mário Pedrosa große Empörung auslöste und zu Polemiken führte. Es ist wichtig hervorzuheben, dass das Unverständnis nicht nur von internationaler Seite kam, sondern auch von brasilianischen Kritikern wie etwa Sérgio Milliet, der an der Beurteilungskommission der 1. Biennale teilgenommen hatte. In einer Auseinandersetzung mit Waldemar Cordeiro schrieb er, dass zu befürchten stünde, die konkretistische Kunst bringe die Künstler dazu, ihre Individualität zu vernachlässigen, zugunsten der Wiederholung europäischer Formeln.

Die Lektüre von Texten der brasilianischen Kritiker seit 1970 zeigt, gegenteilig zu einer häufigen Annahme, dass die konstruktivistische Kunst die brasilianische Kunstszene in den 1950er Jahren nicht beherrscht hat. Lammert zeigte dies in einer Analyse der Auszeichnungen der 1. bis 4. Biennale von São Paulo. Überhaupt war die Vorstellung einer Einheitlichkeit der konstruktivistischen brasilianischen Kunst im Land nicht verbreitet, da deutliche Unterschiede in der künstlerischen Produktion zwischen São Paulo und Rio de Janeiro bestanden. Lorenzo Mammi zeigte, dass die Unterscheidung zwischen São Paulo und Rio de Janeiro teils durch die unterschiedliche künstlerische und historische Entstehungsgeschichte der beiden Städte erklärt werden kann. In den 1950er Jahren behauptete sich São Paulo als industrielle Hauptstadt des Landes und benötigte für diesen Prozess alle kreativen Geister, die dem Industriedesign verbunden waren; daher kam es auch, dass fast alle konkretistischen Künstler aus São Paulo aktiv zur Industrie und zu deren Bedürfnis nach Serienproduktion beitrugen. In diesem Kontext verfügten die

⁵⁸² Barr wertete die Malereien der Brasilianer ab, indem er sagte, sie glichen Übungen von Bauhaus-Schülern, die diese während ihrer Ausbildungsjahre anfertigten, um zu einem besseren Verständnis der Eigenschaften von Farbe und Form zu kommen.

Künstler aus Rio de Janeiro über mehr Raum zum Experimentieren und zur Suche nach der Einzigartigkeit in der künstlerischen Erfahrung.

Künstler wie Wilys de Castro, Amilcar de Castro und Fiaminghi zeigen, dass auch die Entwicklung des konkretistischen Kunstwerks in verschiedene, mit den Besonderheiten der beiden Städte verbundenen Richtungen, die sich entgegen häufiger Behauptungen nicht gegenseitig ausschlossen, durchaus möglich war; aus diesem Grund ist die Verteidigung des Künstlers Almir Mavignier, von dem verschiedene Interpretationen des Konzepts der konkretistischen Kunst existieren, wichtig, um die durch die untersuchte Ausstellung ausgelösten Fragen in dieser Arbeit zu verstehen.

Ebenfalls von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist der Standpunkt von Guilherme Wisnik, der den wichtigen Beitrag aufgezeigt hat, den die moderne brasilianische Architektur und der Bau von Brasília für die neu entstehende Sicht auf Brasilien als ein modernes, innovatives, kreatives Land für Abenteurer, das in der Lage ist, einen wichtigen ästhetischen Beitrag zur globalen Kunst zu leisten, bedeutet hat. Die moderne brasilianische Architektur, die auf ihrer Suche nach einem Konzept des Gesamtkunstwerks verschiedene künstlerische Modalitäten mittels des Urbanismus zusammenfasste und integrierte, erlebte seit der Weltausstellung in New York im Jahr 1938/39 bis zur Einweihung Brasílias am 21. April 1960 einen fulminanten Aufstieg. Gemäß der Einschätzung von Wisnik wurde der Traum nie wirklich umgesetzt, auch wegen der Diskussion zwischen Lucio Costa, Niemeyer und Max Bill, die Künstler und Architekten einander gegenüberstellte, aber auch wegen der verschiedenen Konzeptionen von Architektur, die die Brasilianer entweder von Le Corbusier und seiner Synthèse des arts oder von Walter Gropius und seinem Gesamtkunstwerk übernommen hatten.

Um die Rolle von Mário Pedrosa und Ferreira Gullar als grundlegende Theoretiker der neo-konkretistischen Bewegung zu verstehen, wurde in der vorliegenden Arbeit untersucht, auf welche Weise ihre Texte den Künstlern halfen, die bereits Jahre zuvor durch Mondrian, Arp und Calder lancierten Ideen zu erweitern, zu erneuern und sich die Ideen von Merleau-Ponty einzuverleiben. Es wird ebenfalls ausgeführt, dass die aktive Rolle der Kritiker in den Kunstbewegungen kein rein brasilianisches Phänomen ist. Die moderne Kunst zwischen 1930 und 1960 ist wesentlich gekennzeichnet durch die Interpretation, Übersetzung und häufig sogar Neuschöpfung des Kunstwerks durch wichtige Kritiker, wie zum Beispiel Alfred Barr Junior in den USA, Lionello Venturi in Europa, durch den Künstler und Theoretiker Joaquim Torres Garcia aus Uruguay, der viele

Jahre in Paris lebte und arbeitete, durch die Argentinier Jorge Romero Brest und Tomás Maldonado und durch den Peruaner Juan Acha.

In Brasilien sind Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Jayme Maurício und Ferreira Gullar die entscheidenden Kritiker in dieser Debatte. Die entsprechenden Kritiken wurden in der Fachpresse oder in Tageszeitungen verbreitet, ebenso wie in Katalogtexten zu Ausstellungen. In jener Zeit gab es einen viel größeren Raum für diese Form der Kritik als heute, was es möglich macht, diesen Moment mittels einer Kategorie zu denken: die Ära der Kritiker, die Kunstbewegungen erst erschufen. Darüber hinaus wurden die Kritiker seit den 1970er Jahren in ihrer Mehrheit zunehmend als Kuratoren aktiv und entwickelten ihre künstlerische Vision in der Form von kuratierten Ausstellungen. Diese These lässt sich an den hauptsächlich in Katalogtexten, Büchern und Fachartikeln dargelegten Ansichten nachweisen, besonders bei den Brasilianern Aracy Abreu Amaral, Frederico Morais und Ronaldo Brito.

In den 1950er Jahren waren die wichtigsten Kommunikationsmittel der Kunstkritik die Zeitschriften *O Correio da Manhã*, *Estado de São Paulo* und *O Jornal do Brasil*, das mit seiner Sonntagsbeilage (*Suplemento Dominical*) zum wichtigsten Medium für die Verbreitung der Ideen der konkretistischen und neo-konkretistischen brasilianischen Kunst wurde und eine bedeutende Rolle spielte bei der Ausweitung der durch die Bewegung ausgelösten Debatten. Ausgehend von einer Beschreibung dieser beliebten Zeitungen im Zentrum der Debatte wird in der vorliegenden Arbeit ihr Beitrag zum Aufbau und zur Festigung der brasilianischen Kunstbewegung aufgezeigt.

Da die in dieser Untersuchung behandelten Fragen von einer in Deutschland umgesetzten Ausstellung ausgehen, bestand die Notwendigkeit, die brasilianische Kunst im Kontext der lateinamerikanischen Kunst zu verorten. Auch wenn Brasilien als ein Sonderfall innerhalb Lateinamerikas behandelt wird, was der portugiesischen Sprache ebenso geschuldet ist wie den kontinentalen Ausmaßen, ist es durchaus möglich, viele Parallelen zwischen der in Brasilien und der in den anderen lateinamerikanischen Ländern produzierten Kunst auszumachen. Es sollte schließlich betont werden, dass das im 19. Jahrhundert in Europa entworfene Konzept von Lateinamerika, das nach dem Zweiten Weltkrieg in Institutionen wie der Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) wiederaufgenommen und weiterentwickelt wurde, auch durch Intellektuelle der betreffenden Region in seiner Konzeption mitgeprägt wurde. Man nahm sich vor, Lateinamerika als ein Ganzes zu begreifen und die Eigenschaften seiner Länder innerhalb einer kulturellen Einheit zusammenzufassen. Diese Identitätssuche

führte auf dem Kontinent zu einer Wiederbelebung der indigenen kulturellen Einflüsse und der populären Kunst; darüber hinaus beförderte sie die politische Diskussion über die eigene soziale und ökonomische Realität dieses Zusammenschlusses an Ländern, die von den Anstrengungen der Modernisierung und den eigenen Positionen innerhalb dieses Prozesses und gegenüber Europa und den USA geprägt war.

Wenn es um den Begriff der konkretistischen oder konstruktivistischen Kunst geht, kann allerdings kaum von Homogenität gesprochen werden, wie hier an anderer Stelle bereits hervorgehoben wurde. Seit ihren Anfängen war die konstruktivistische Kunst von dem Wunsch geprägt, die Gesellschaft mittels einer rationalen und partizipativen Kunst zu verändern, und auch wenn sie wie eine Art Distanzierung von der figurativen und abstrakten Kunst entstanden war, so nahm der Begriff doch unterschiedliche Konzeptionen in sich auf, je nach den verschiedenen Gruppen und Künstlern, die sich der Bewegung anschlossen. Es lassen sich jedoch drei Generationen konkreter Künstler unterscheiden: die erste Generation setzte gemäß Max Bill mit Kandinsky und Mondrian ein, noch vor dem Ersten Weltkrieg; die zweite Generation nach dem Zweiten Weltkrieg theoretisierte die Bewegung, beispielsweise anhand der Schriften von Max Bill und der Gruppe Noigandres, und verbreitete sich weltweit, einschließlich nach Brasilien; die dritte Generation lässt sich ungefähr auf das Jahr 1960 datieren und viele ihrer Künstler sehen sich nicht direkt mit der konstruktivistischen oder konkretistischen Kunst verbunden, aber sie beschäftigen sich in ihren Werken mit grundlegenden Elementen der Bewegung, wie der Struktur und ihren Implikationen.

Das Konzept der konkreten Kunst ist nicht nur für das „Entstehen“ der brasilianischen Kunst grundlegend gewesen, sondern ist auch in der Kunst der deutschsprachigen Länder wichtig: so gibt es sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz mehr als nur ein Museum der konkreten Kunst, die sich der Aufgabe widmen, die historische Entwicklung dieser Bewegung auszustellen, und dabei die verschiedenen künstlerischen Strömungen zu beachten, sie in Bezug zu setzen und neue Beziehungen sichtbar zu machen. Ein weiterer wichtiger Einfluss auf den Konkretismus war das Bauhaus und sein Vorhaben, Industriedesign für alle zugänglich zu machen; auch das ästhetische Programm seiner Professoren wie Wassily Kandinsky und Paul Klee, genauso wie Max Bill, der Schüler des Bauhauses war, war von Einfluss.

Seit ihren Anfängen im Jahr 1920 brachte die konstruktivistische Tradition ein künstlerisches Programm ein, das dem gesellschaftlichen Aufbau dienen sollte. Diese Tendenz entstand mit ihren Eigenheiten aus der Evolution der künstlerischen Sprache, aus

der Rationalität, der formalen Entwicklung und aus der fortschrittlichen Überzeugung, dass Kunst in der und für die Gesellschaft gemacht wurde. Die Kunst dieser Zeit wurde als eine globale Form angesehen, die alle Künste zusammenfasste, einschließlich der Architektur und des Urbanismus mit ihrem Beitrag zum Aufbau einer neuen sozialen Ordnung. Aufgrund dieser Eigenschaften erschien dieses Konzept künstlerischen Schaffens ideal für ein Brasilien, das den Übergang von einem zutiefst agrarischen Land zu einer industriellen und technologischen Produktionsweise realisierte.

Die Mehrheit der brasilianischen Kritiker sehen in Max Bill und der Ausstellung seiner Werke im Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) den Anfangspunkt der konkretistischen Kunst in Brasilien. Die Tatsache, dass während langer Jahre das Datum der Ausstellung fälschlicherweise mit 1950 angegeben wurde und nicht mit 1951, hat sicher zu dieser Perspektive beigetragen, auch wenn das Jahr 1951 mit der 1. Biennale, bei der die Dreiteilige Einheit von Max Bill ausgezeichnet und das Plakat von Maluf ausgewählt wurde, sicher ein Schlüsseljahr für die Bewegung in Brasilien darstellt.

Der Concretismo und der Neoconcretismo bilden das, was Ronaldo Brito das „Konstruktivistische Brasilianische Projekt“ genannt hat. Die moderne brasilianische Architektur wurde von der Kritikerin Otília Fiori Arantes auch als ein „Projekt“ angesehen. Die Brasilianer absorbierten die importierten Bewegungen und fügten ihnen das barocke Erbe und lokale Charakteristiken zu. So entwarfen und planten sie ihre Ideen in Übereinstimmung mit der brasilianischen Realität, sie passten ihre Gebäude und die Stadtplanung der Geographie und dem brasilianischen Klima an, sie benutzten lokal vorhandene Materialien.

Entsprechend ist ein Teil der vorliegenden Untersuchung einer Retrospektive gewidmet, die Fakten, Personen und kulturelle sowie politische Ereignisse zusammenstellt, um die für die Entwicklung des Concretismo und Neoconcretismo nötigen Bedingungen in Brasilien aufzuzeigen ebenso wie deren Wiederaufnahme in den 1970er Jahren und danach in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre. Wie der Kritiker Frederico Morais postuliert, gab es in Brasilien einen „konstruktivistischen Wunsch“, und die Wahl dieser Bewegung für die Entwicklung einer nationalen Kunstszene war weder eine grundlose und verspätete Nachahmung europäischer Bewegungen noch eine zufällige Wahl, sondern vielmehr das Ergebnis eines der Modernisierung des Landes verhafteten Kontextes.

Seit 1920 schon konnte man den Wunsch des Landes erkennen, in die moderne Ära einzutreten, aber mit dem Börsencrash von 1929, der daraus fortkommenden Wirtschaftskrise und der durch den Zweiten Weltkrieg ausgelösten weltweiten Unruhe

vollzog sich dieser Eintritt erst wirklich im Jahr 1950, als der Präsident Juscelino Kubitschek mit seinem Motto „50 in 5 Jahren“ an die Macht kam und der Bau von Brasília einsetzte. Doch um die Wahl der Künstler und Intellektuellen der 1950er Jahre für den Concretismo zu verstehen, muss man bis in die 1930er Jahre zurückgehen, als der Präsident Getúlio Vargas nach der Revolução de 1930 an die Macht kam (1930-45; 1951-54) und seinen Wunsch, Brasilien politisch und wirtschaftlich in der Welt zu etablieren, in die Tat umsetzte und dabei die Kultur für dieses Projekt ins Feld führte; die Integration der Künste⁵⁸³ war eines der Instrumente, um Brasilien in die internationale Moderne zu integrieren.

Eine der wichtigsten Maßnahmen von Vargas, um die nationale Kultur und Architektur zu entwickeln, bestand in der Schaffung des Ministeriums für Bildung und Gesundheit und der Ernennung von Gustavo Capanema als zuständigem Minister. Er war einer der wichtigen Förderer und Unterstützer der modernen Architektur, so wurde der Sitz des Ministeriums von den modernen brasilianischen Architekten erbaut mit Capanema als Mäzen. Er konnte mit der Unterstützung durch wichtige Intellektuelle rechnen, wie zum Beispiel Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Anísio Teixeira, Fernando Azevedo und andere.

Gemäß Lia Calabre (Calabre (2009) *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*) vollzog sich unter Capanema zum ersten Mal ein Prozess des institutionellen Aufbaus im Kulturbereich und es wurde ein grundlegender Entwurf zur kulturellen Organisation durch den brasilianischen Staat entwickelt. Vargas ernannte auch den Architekten Lúcio Costa als Direktor der Nationalen Hochschule der Schönen Künste (Escola Nacional de Belas Artes).

Das Gebäude des Ministeriums für Bildung und Gesundheit wurde von Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso E. Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira und Ernani Vasconcelos entworfen, die zudem offiziell von Le Corbusier beraten wurden. Das Projekt beinhaltete Landschaftsarchitektur von Roberto Burle Marx, Gemälde von Candido Portinari und eine Skulptur von Bruno Giorgi, die damit die Idee eines Gesamtkunstwerkes bekräftigten. Dieses Gebäude wurde durch die internationale Presse bekannt gemacht und illustrierte die ganz eigene Art, in der sich die brasilianische Architektur entwickelte, ebenso wie ihre „Modernität“.

⁵⁸³ Als Integration der Künste wird hier die gemeinschaftliche Arbeit von Architekten, bildenden Künstlern und Dichtern verstanden, so dass das daraus hervorgegangene Kunstwerk Elemente der verschiedenen Kunstformen enthält. Ein Beispiel dafür ist das Gebäude des Ministeriums für Bildung und Gesundheit oder der *Plano Piloto para a Poesia Concreta*.

Die europäische Krise während und nach dem Zweiten Weltkrieg führte dazu, dass viele Künstler und Intellektuelle nach Brasilien flohen und Wissen mitbrachten, das sie dem der Brasilianer hinzufügen konnten, womit sie zum Eintritt in die Moderne beitrugen. Zwei Namen, die hier beispielhaft genannt werden sollen, sind Axl Leskoschek und Maria Helena Vieira da Silva, die laut Auffassung des Kritikers Roberto Pontual die Rolle von „Katalisatoren“ für die abstrakte Kunst innehatten, die in Brasilien schon latent vorhanden war.

In den 1930er und 1940er Jahren fanden in Brasilien verschiedene Kunstsalons (Salões de Arte) statt, wie die Mai-Salons (Salões de Maio), die von großer Bedeutung waren für das Entstehen, die Entwicklung und Konsolidierung erstens der abstrakten Kunst und zweitens der konstruktivistischen Kunsttendenzen im Land. Die Salons und andere Gruppenausstellungen stellten nicht nur nationale Künstler aus, sondern zeigten auch Werke von bedeutenden Künstlern der europäischen Moderne, so dass die Künstler und das brasilianische Publikum sich mit deren Kunstverständnis vertraut machen konnten.

Ein weiterer wichtiger Aspekt war das Entstehen von Galerien moderner Kunst und zu einem späteren Zeitpunkt die Gründung von Museen moderner Kunst und der Biennale von São Paulo, genauso wie von zahlreichen Kulturinstitutionen, wie etwa der städtischen Bibliothek von São Paulo (Biblioteca Municipal de São Paulo), die bis 1959 vom Kritiker Sérgio Milliet geleitet wurde. Die Bibliothek, die nicht nur das erste öffentliche Archiv für Kunstliteratur war, das als Museum funktionierte, erwarb darüber hinaus Werke von brasilianischen Künstlern und versammelte in seinen Zweigstellen verschiedene Künstler und Intellektuelle in der Kunstabteilung, in den Studiensälen und in den von ihr organisierten Ausstellungen.

Ab 1940 und der dann einsetzenden Intensivierung der politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Brasilien und den Vereinigten Staaten von Amerika kam es auch zu einem größeren kulturellen und künstlerischen Austausch zwischen den beiden Ländern, obwohl, wie es Gerson Moura angeführt hat, der nordamerikanische Einfluss in Brasilien viel größer war als der von Brasilien in den USA, wo vielmehr die Schönheit der Natur und die Rohstoffproduktion als technologische und künstlerische Innovationen demonstriert wurden. Die einzige Kunstform, die in den USA eine gewisse Rezeption und Respekt erfuhr, war die Architektur, deren innovativer und künstlerischer Charakter in Ausstellungen wie Brazil Builds im MoMa im Jahr 1943 gezeigt wurde.

Für die Abgrenzung der brasilianischen von der internationalen Kunst stellte die Gründung des Ateliers von Engenho de Dentro im Nationalen Psychiatriezentrum Pedro II im Jahr

1946 ebenfalls ein wichtiges Ereignis dar. In den Atelierräumen trafen sich Künstler und Kritiker, die von der künstlerischen Produktion der hier internierten Patienten so beeinflusst wurden, dass sie eine neue Perspektive auf die brasilianische Kunst vorschlugen. In den Werken der Patienten erkannten die Künstler und Kritiker Elemente, die die Entwicklung der konkretistischen Kunst in Brasilien zutiefst beeinflussen sollten. Das durch Rationalität ungefilterte Verhalten beeinflusste die Art und Weise, wie die Künstler mit dem Raum umzugehen begannen, und legte die Überschreitung der durch die künstlerischen Gattungen vorgegebenen Grenze nahe; eine neue Beziehung zur Zeit und die Miteinbeziehung aller Sinne, und damit mehr als nur die kontemplative Dimension des Blickes wurden Teile des Kunstwerkes. Der Kunstkritiker Mário Pedrosa war eine zentrale Figur dieser Gruppe, die einen Großteil der Grupo Frente, zuvor als Neokonkretisten benannt, vereinte. Es wurden Ausstellungen mit den Arbeiten der Patienten realisiert, die eine erbitterte Diskussion in der künstlerischen und kulturellen Szene Brasiliens auslösten. Die entwicklungsökonomischen und stark national ausgerichteten Ideen der 1950er Jahre, die vom Wunsch nach Modernisierung und Industrialisierung geprägt waren, trugen auch zu der Wahl der konkretistischen Kunst durch die Künstler bei. Die Entwicklung Brasiliens sollte durch eine nationale Strategie befördert werden, die durch die nationale Bourgeoisie und durch die Technokraten des Staates definiert werden würde, um die Unterentwicklung zu bekämpfen. Die Jahre zwischen 1951 und 1956 können als der Höhepunkt des Concretismo in Brasilien betrachtet werden. Das ist der Zeitraum zwischen der 1. Biennale von São Paulo, die der Bewegung durch Auszeichnung zu Ehren verhalf, und der 1. Nationalausstellung Konkreter Kunst (I Exposição Nacional de Arte Concreta) im Museum für Moderne Kunst von São Paulo (Museu de Arte Moderna de São Paulo) und in Rio de Janeiro.

Dichter, Kritiker, Künstler und das Publikum, sie alle trugen zur weiteren Verbreitung und wachsenden Bedeutung der konkretistischen und neo-konkretistischen brasilianischen Kunstwerke bei. Obwohl die Rezeption der Bewegung nicht immer günstig war, so brachte sie doch eine intensive Auseinandersetzung und Debatte zustande, die mit Sicherheit dazu beitrugen, dass diese Bewegung so zentral wurde für die brasilianische Kunstgeschichte. Die Tageszeitungen, allen voran das Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), räumten der Bewegung großen Raum ein und erweiterten damit den Umfang und Tiefgang der Diskussion, die die nationale Kunstszene veränderte und die Kunst der Avantgarde im Land stärkte.

Der gegenseitige Kontakt und die Zusammenarbeit von bildenden Künstlern, Dichtern, Kunstkritikern und Architekten waren entscheidend für die Art, wie sich die Bewegung in Brasilien entwickelte. Der Raum vom Gedicht und vom Gemälde, so hatte es schon Mondrian vorgeschlagen, wurde zu einem „lebendigen“, „aktiven“ Raum; tatsächlich wird der Raum ein Kompositionselement und das Werk wird zu einem „offenen Kunstwerk“, das sich erst durch die Teilnahme eines „Teilnehmers“ vollständig realisiert.

Die Brüder Haroldo und Augusto de Campos und Décio Pignatari gründeten im Jahr 1952 die Gruppe und Zeitschrift Noigandres, die bereits im darauffolgenden Jahr in Deutschland durch Max Bense und seine Ehefrau Elisabeth Walter weiterverbreitet wurden. Die Gruppe Noigandres sollte die Idee einer konkreten Poesie entwickeln, ein Begriff, der auch in Europa nach einem Treffen im Jahr 1955 zwischen Pignatari und Eugen Gomringer, der in jener Zeit Sekretär von Max Bill an der Hochschule für Gestaltung in Ulm war, angenommen werden sollte. In gewissem Sinne nehmen die konkreten Dichter eine zuvor von Oswald de Andrade in Poesia Pau-Brasil und Antropofagia vorgestellte Idee wieder auf, nämlich die von einer Export-Poesie (poesia de exportação).

Weitere Gruppierungen sind jedoch ebenfalls wichtig, um die konkretistische und neo-konkretistische brasilianische Kunst zu verstehen. Die Grupo Ruptura lancierte ihr Manifest im Jahr 1952 während einer gleichnamigen Ausstellung im MAM von São Paulo. Sie wurde ausgemacht von Waldemar Cordeiro, Kunstkritiker, Künstler und Redakteur des Manifests, von Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luis Sacilotto, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Anatol Wadislav und von der einzigen Frau der Gruppe Judith Lauand, die sich erst später zur Gruppe gesellte und das Manifest nicht unterschrieb. Die Gruppe wollte die bildenden Künste Brasiliens erneuern, indem sie mit der Kontinuität im Verhältnis zur figurativen Kunst brach und im Manifest eine Kunst predigte und neu definierte, die sich auf Erfahrungen mit Raum und Zeit, Bewegung und Material, und damit auf Werte gründete, die als essentiell für die visuelle Kunst angesehen wurden.

Die Gruppierung Grupo Frente dagegen formierte sich im Jahr 1952 in Rio de Janeiro. Mit den Mitgliedern Ivan Serpa und seinen Schülern aus den Kursen des MAM in Rio de Janeiro, darunter unter anderen Lygia Clark und Lygia Pape, wurde die Gruppe nicht durch eine einzige stilistische Position ausgemacht, sondern das Verbindungsglied zwischen seinen Mitgliedern war die Ablehnung der modernen brasilianischen Malerei figurativen und nationalistischen Charakters. Der Text zur ersten Gruppenausstellung wurde von Ferreira Gullar geschrieben, der zur zweiten von Mário Pedrosa. In dieser zweiten Ausstellung kamen zur Gruppe unter anderen Abraham Palatnik, Cesar Oiticica,

Franz Weissmann und Hélio Oiticica hinzu. Im Jahr 1956 schließlich löste sich die Gruppe auf und einige ihrer Mitglieder wurden Teil der neo-konkretistischen Gruppe.

Die 1. Nationalausstellung Konkreter Kunst (I Exposição Nacional de Arte Concreta) im Jahr 1957 im MAM von Rio de Janeiro kann als der Anfang vom Ende der konkretistischen Kunst in Brasilien angesehen werden. Gullar, der in Rio mehr Werke ausstellte, als er in São Paulo gezeigt hatte, schuf so ein persönliches Problem zwischen ihm, Waldemar Cordeiro und den Brüdern Campos. Dieser Konflikt sollte sich auf die künstlerische Debatte übertragen und dazu beitragen, dass die Unterschiede zwischen den Künstlern aus Rio de Janeiro und São Paulo betont wurden, was zur Annäherung der Künstler aus São Paulo an die Ideen der Hochschule der Gestaltung in Ulm und ihrer Professoren, Max Bill und Bense, führte, und als Konsequenz zur Abspaltung, die dann Neoconcretismo genannt werden sollte. Diese Bewegung wurde am 22. April 1959 ins Leben gerufen mit dem Manifesto Neoconcreto, geschrieben durch Gullar und veröffentlicht in der SDJB. Seit der Ausstellung und der Veröffentlichung zweier Artikel in der SDJB am 23. Juni 1957 – der eine von Haroldo de Campos mit dem Titel Von der Phänomenologie der Komposition zur Mathematik der Komposition (Da fenomenologia da composição à matemática da composição), der zweite von Ferreira Gullar, Oliveira Bastos und Reynaldo Jardim mit dem Titel Konkrete Poesie Intuitive Erfahrung (Poesia concreta experiência intuitiva) –, kam es zu einer größeren Spannung zwischen den Künstlern in São Paulo und Rio de Janeiro, die dazu führte, dass einige der letzteren die Künstler aus São Paulo beschuldigten, sehr theoretisch, unterkühlt und der industriellen Produktion verschrieben zu sein.

Die neo-konkretistischen Künstler predigten die Ausdrucksfreiheit, ein „Gesamtkunstwerk“ „ein Ganzes, dessen Teile ununterscheidbar sein sollen“ (PEDROSA, 1970: 290), wie Mário Pedrosa schrieb, ohne Rahmen, Fundament und Ränder, ein Kunstwerk, das den umgebenden Raum und den Zuschauer miteinbezieht. Die SDJB löste sich im Jahr 1961 auf und die neo-konkretistische Gruppe zerstreute sich. In diesem Jahr fand die 6. Biennale statt, kuratiert von Mário Pedrosa, bei der Lygia Clark mit Bichos den Preis für die beste Skulptur gewann. Vinicius Spricigo sah diese Auszeichnung als ein Synonym an für die Emanzipierung der brasilianischen Kunst gegenüber der internationalen Kunstszene.

In der Regierungszeit von Juscelino Kubitschek (1956-1961) erlebte Brasilien dank der Umsetzung seines Plano de Metas und dem dazugehörigen Motto „50 in 5 Jahren“ eine Phase wirtschaftlichen Wachstums. Das Agrarexportmodell sollte durch eine autonome

Wirtschaft, basierend auf der Industrie, ersetzt werden. Das Problem bestand darin, dass ein großer Teil der Kapitalinvestitionen von großen ausländischen Unternehmen stammte, was zu einer Internationalisierung der brasilianischen Wirtschaft führte. Der Widerspruch zwischen dem Bestreben ein globaler Akteur zu sein und einer fortgesetzten „Kolonisierung“ führte bei den brasilianischen Intellektuellen zu Bemühungen, die nationale Identität zu definieren und herauszufinden, wie diese dazu beitragen könnte, Brasilien in der globalen Hierarchie einen privilegierten Platz zu verschaffen.

Der Bau von Brasília, die Versetzung der Hauptstadt ins Landesinnere, war eine der großen modernen Utopien, die auf dem Projekt von Lúcio Costa mit dem vielsagenden Titel Plano Piloto beruhte. Ausgehend von diesem Motto, nämlich der Utopie von einer Synthese der Künste, von einem kollektiven Kunstwerk und der Möglichkeit, aus dem Nichts einen urbanen und zivilisatorischen Grundriss zu schaffen, eigneten sich die konkreten Dichter den Namen des Projektes an, um ihren eigenen Plano Piloto para a Poesia Concreta im Jahr 1958 zu definieren. Dieser Aktionsplan rief bei der internationalen Kunstgemeinschaft großes Interesse hervor, was sich an der massiven Präsenz der ihm verbundenen großen Namen auf dem Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (Außerordentlicher Internationaler Kongress für Kunstkritiker) zeigte, der vom 17. bis 25. September 1959 im Baugebiet Brasília stattfand und damit den Höhepunkt und den Niedergang der modernen brasilianischen Architektur markierte.

Brasília wurde zum Symbol Brasiliens: die Megalomanie einer Regierung, die der brasilianischen Realität nicht nur geografisch entrückt war, sondern auch ideologisch. Der Höhepunkt eines Traumes von Modernität und Zivilisation, der sich nie ganz erfüllte, so dass die „Museumsstadt“ für Autos gebaut wurde und nicht für Menschen, was in einer falschen Zukunftsperspektive mündete, in der die Menschen von den größtenwahnsinnigen Träumen verschlungen wurden.

Ab dem Jahr 1959 geriet das entwicklungsökonomische Modell in Verruf und es wurde durch die Theorie des Imperialismus mit seinen Beziehungen von „Zentrum“ und „Peripherie“ ersetzt. Aber im Bereich der Kunst blieb der brasilianische Konstruktivismus über die 1950er Jahre hinaus relevant. In Abhängigkeit von der jeweiligen Regierung war die konkretistische oder neo-konkretistische Kunst explizit oder implizit mit der politischen Ideologie verbunden und wurde folglich von ihr instrumentalisiert. Daher werden in der vorliegenden Arbeit die politischen Maßnahmen, die zum Konstruktivismus in Brasilien beitrugen, dargestellt; diese erfolgten zyklisch und können in drei Phasen unterteilt werden: die erste Phase umfasst die Jahrzehnte von 1940 bis 1961; die zweite

Phase umfasst das Ende der 1970er Jahre; und die dritte Phase umfasst schließlich das Ende der 1990er Jahre bis ungefähr zum Jahr 2015, als die zweite Regierungszeit der Präsidentin Dilma Rousseff einsetzte.

In der Regierung von Jânio Quadros im Jahr 1961 etwa wurde der Conselho Nacional de Cultura (Nationaler Kulturrat) und die Comissão Nacional de Artes Plásticas (Nationale Kommission der Bildenden Künste) gegründet, die beide der Präsidentschaft der Republik angeschlossen sind und deutlich eine Sicht auf die Kultur als wichtigen und strategischen Bereich zeigen. Für diese Institutionen wurden bedeutende Persönlichkeiten der brasilianischen Kunstszene gewonnen, wie zum Beispiel Mário Pedrosa, Oscar Niemeyer und Francisco Matarazzo Sobrinho.

Ab dem Jahr 1966 erkannte dann das Militär der brasilianischen Kultur große Bedeutung zu und realisierte Aktionen wie die, Vilém Flusser im Dienst des Außenministeriums in die USA und nach Europa zu entsenden mit dem Ziel, gemeinsame Kulturprojekte zu entwickeln und umzusetzen, und damit das Image der brasilianischen Militärregierung im Ausland „aufzupolieren“.

Auf nationaler Ebene schuf der Staat als Antwort auf die allgemeine Krise, in der sich das Land befand, das Centro Nacional de Referência Cultural, zu dem Industriedesigner, Physiker, Anthropologen, Soziologen und andere gehörten. Die Regierung vom Präsidenten Médici (1969-1974) lancierte das Programa de ação cultural, bei dem Kultur als eine Angelegenheit der „nationalen Sicherheit“ angesehen wurde. Die Regierung Geisel (1974-1978) wollte den Handlungsspielraum für Brasilien auf der internationalen Bühne erweitern und eine der wesentlichen Instrumente dazu war die Kultur, was zur Gründung wichtiger Institutionen führte, wie der Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), die einen Großteil der in dieser Arbeit zitierten Ausstellungen und einige wichtige Buchpublikationen gefördert hat. Eine weitere wichtige Maßnahme war die Política Nacional de Cultura aus dem Jahr 1975, die zum Ziel hatte, die Konsequenzen von Diktatur und Zensur hinsichtlich des Bildes von Brasilien zu minimieren. Im Rahmen dieser Maßnahme wird das erste Mal eine Reihe an Richtlinien durch die Regierung formell festgelegt, die deren Maßnahmen im Kulturbereich ausrichten sollen, wie etwa das Projeto de Cultura Nacional Popular, das Hochkultur und Ausdrucksweisen der Populärkultur zum Zwecke einer Definition der brasilianischen Identität zusammenbringen sollte. Die weitreichende Instrumentalisierung der brasilianischen Kultur war ein Mittel des autoritären Staates, sich als demokratisch zu präsentieren.

Das Jahr 1977 schließlich markiert den Anfang eines Prozesses, der zur politischen Öffnung führte, endgültig gefestigt im Jahr 1984 durch die Bewegung Diretas Já. Die Bourgeoisie hatte begonnen, die Allianz mit dem Militär aufzukündigen und sich im Sinne der Redemokratisierung den Arbeitern, Intellektuellen der Linken und der Mittelklasse anzuschließen, auch mittels von kulturpolitischen Maßnahmen zur Findung einer nationalen Identität, die auch durch internationale Institutionen wie die UNESCO und die Generalversammlung der Vereinten Nationen befördert wurden.

Während der Regierung Sarney (1985-1989) wurde das Kulturministerium (Ministério de Cultura, MinC) zu einer unabhängigen Institution und das Gesetz Sarney (Lei Sarney) wurde verabschiedet, um finanzielle Mittel für Kulturprojekte bereitzustellen. In der Regierung Collor wurde das Kulturministerium dann im Jahr 1990 zu einem Sekretariat degradiert; nach dessen Amtszeit wurde es jedoch wieder zum Ministerium erklärt. Ab dem Jahr 1995, in der Regierungszeit von Fernando Henrique Cardoso, wurden die Tätigkeiten des Ministeriums durch das Gesetz Rouanet (Lei Rouanet) fest verankert, was die Mittelbeschaffung verbesserte, eine Maßnahme, die sich in Übereinstimmung mit der neoliberalen Politik Cardosos befand.

Unter der Regierung von Luiz Inácio „Lula“ da Silva wurde im Jahr 2003 der Sänger und Komponist Gilberto Gil zum Kulturminister; er belebte und definierte das Ministerium neu. Gil erarbeitete eine Kooperation zwischen dem MinC und dem Außenministerium Itamaraty, um die brasilianische Kultur und ihre Verbreitung im Ausland zu stärken, mit dem Ziel, die Produktionskraft und kulturelle Diversität Brasiliens zu präsentieren und die Integration des Landes in eine globalisierte Welt zu befördern.⁵⁸⁴

All diese Maßnahmen können als ein „Projekt“ der Modernisierung angesehen werden, das sich als Ziel setzt, für die Freiheit, Autonomie und Unabhängigkeit des Landes zu werben, eingebunden in einen größeren Prozess der Internationalisierung und der Globalisierung. Die konstruktivistischen Ideen, die „Ordnung in das Chaos bringen“, erneuern, die Gesellschaft verändern und moderne Nationen aufbauen helfen, schienen die ideale Bewegung darzustellen, um Brasilien im Veränderungsprozess zu konsolidieren. Ab den 1990er Jahren sollte die Globalisierung auf diese Weise dazu führen, die anderen

⁵⁸⁴ Nach dem politisch motivierten Putsch und der Absetzung der Präsidentin Dilma Rousseff ist ein Symptom der Krise, der alle brasilianischen Institutionen aktuell unterliegen, die Abwertung der Kunst und der Künstler, was zur sozialen Zerstörung beiträgt, die gerade im Land vor sich geht. Es bleibt nur zu hoffen und abzuwarten, ob die Mobilisierung der Künstler und Intellektuellen Ergebnisse erzielt, die eine zyklische Erneuerung der Geschichte nach sich ziehen.

Modernen der Dritten Welt zunehmend zu integrieren und die Interaktion zwischen Zentrum und Peripherie in den Künsten zu analysieren.

Der Entwurf der brasilianischen Moderne steht in unterschiedlicher Weise in Beziehung zu den deutschsprachigen Ländern, durch die Handelsbeziehungen und Aufnahme von Emigranten, aber auch durch die besonders wichtige Beziehung zwischen den Intellektuellen, die auf diesen beiden Achsen agierten. Sogar das Motto, mit dem das Land sich während mehrerer Jahrzehnte zu identifizieren suchte, Brasilien: Land der Zukunft (Brasil: País do Futuro) stammte vom jüdisch-österreichischen Schriftsteller Stefan Zweig, der sich erstaunlicherweise nach seiner Ankunft in Brasilien, konfrontiert mit der nationalen Realität, das Leben nahm. Deutsche Intellektuelle und sogar die deutsche Regierung waren für die institutionelle Gestaltung der brasilianischen Kunstszene sehr wichtig, was auch an der Kooperation für die Biennalen von São Paulo abzulesen ist.

Betreffend den deutschen Einfluss auf den brasilianischen Concretismo ist es wichtig, über den stets zitierten Max Bill hinaus, die folgenden Protagonisten zu nennen: den Kunsthistoriker Ludwig Grote, der in den 1950er Jahren einen Großteil der deutschen Beiträge für die Biennale von São Paulo organisierte; die Künstlerin Mira Schendel, die nicht direkt am brasilianischen Concretismo Teil hatte, aber deren Werk ihm tief verbunden war; den deutschen Theoretiker Max Bense, Professor der Hochschule für Gestaltung in Ulm, der intensiv mit der Gruppe Noigandres zusammenarbeitete und die Ausstellung verschiedener brasilianischer Künstler in Deutschland organisierte; der Tscheche Vilém Flusser, der während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Brasilien, wo er an verschiedenen Fakultäten lehrte und intensiv an der intellektuellen Debatte des Landes teilnahm, einen Großteil seines Werks auf Deutsch schrieb.

In den 1950er und 1960er Jahren gab es ein Interesse seitens der Institutionen, die brasilianische Kunst in Brasilien und außerhalb auszustellen. Das Museu de Arte Moderna von Rio de Janeiro bemühte sich seit seiner Gründung um eine Kartierung der brasilianischen Kunst und ihrer Entwicklung sowie um ihre Verbreitung im Land und außerhalb. Die Ausstellungen sollten ein Bild von der brasilianischen Moderne schaffen und verbreiten; die Exposição Artistas Brasileiros, eröffnet am 23. April 1952, ist in diesem Zusammenhang symptomatisch. Die Zeitung O Correio da Manhã, dessen Besitzer der Ehemann der Museumsdirektorin Niomar Moniz Sodr  was, bewarb die Ausstellung. Aus dieser entstand später die Wanderausstellung brasilianischer Künstler – brasilianische Kunst der Gegenwart, die im Haus der Kunst in München im Jahr 1959 zuerst gezeigt wurde und dann bis zum Jahr 1963 in verschiedene Städte Deutschlands und andere

europäische Länder kam. Die brasilianischen Botschaften der Länder, in denen ausgestellt wurde, und das Außenministerium fungierten als Partner und Sponsoren. In den Katalogen zu fast allen Ausgaben der Ausstellung gab es einen Einführungstext, der die Idee einer brasilianischen Moderne bestärkte, mit einer Kunst von innovativem und originellem Charakter und darüber hinaus mit der Betonung auf der Verbindung zwischen den Künsten und der bereits renommierten modernen brasilianischen Architektur.

In dieser Perspektive wird der Wunsch nach einer Verbindung zwischen den Ländern ausdrücklich gemacht. Die Ausstellung, die die großen Namen des brasilianischen Concretismo nach Europa brachte, löste bei den ausländischen Kritikern, die sich über die große Anzahl an abstrakten und konkreten Werken wunderten, allerdings Befremden aus; sie fragten sich: Wo ist der Brasilianer in dieser Kunst? Es fehlte ihnen der Exotismus, sie waren durch die Präsenz des Konstruktivismus irritiert, eines Stils, der im Europa dieser Zeit als überwunden galt, und daher sahen sie nichts, was innovativ oder typisch genannt werden konnte, und waren also von der Ausstellung enttäuscht. Der brasilianische Kritiker Mário Pedrosa war über die Kritiken extrem verärgert und schrieb in seinem Artikel *Crítica da Crítica* aus dem Jahr 1959, dass die ausländischen Kritiker provinziell seien und in den Werken der Ausstellung nicht fanden, was sie an Anekdotenhaftem, Pittoreskem oder Folkloristischem gesucht hatten. So führte er an, dass lediglich der Wiener Kritiker Jorge Lampe sich die Mühe gemacht habe, zumindest die Gründe für das Paradox verstehen zu wollen.

Im Jahr 1960 organisierte dann Max Bill in Zürich die Ausstellung *Konkrete Kunst, 50 Jahre Entwicklung*, die eine Retrospektive auf die konkrete Kunst von den Anfängen der Welt bis zu ihrem Entstehen unternahm. Diese Ausstellung zeigte Werke von 116 Künstlern verschiedener Generationen und Länder, unter ihnen insgesamt 18, die dem brasilianischen Concretismo verbunden waren. Die historische Ausstellung, die chronologisch aufgebaut war, wollte die Entwicklung dieser Tendenz zeigen, die Aktualität der Bewegung und ihr Transformationspotenzial.

Eine weitere bemerkenswerte Ausstellung war *Lygia Clark – Variable Objekte* in Stuttgart im Jahr 1964, die von Max Bense organisiert worden war, der in seinem Text für den Ausstellungskatalog tiefgehende Kenntnisse über die konkretistische und neo-konkretistische brasilianische Kunst zeigte. Die Ausstellung zeigte das Werk *Bichos* der bildenden Künstlerin aus Brasilien. Trotz aller Beziehungen Benses zur konkretistischen brasilianischen Bewegung löste die Ausstellung einen Schock aus in Bezug auf die Konzeption von der Funktion jener Werke und folglich die Art und Weise, wie sie gezeigt

werden sollten. Die Ausstellung war schon von Elisabeth Walther aufgebaut worden, als Lygia Clark den Ausstellungsort erreichte, an dem Bichos von der Decke hing wie ein Mobile von Calder. Lygia Clark war entsetzt und mit der Begründung, dass dies ihre Arbeit entstellen würde, „brachte sie in Unordnung“, was schon aufgebaut war, und musste sich später für die Konsequenzen der Handhabung ihrer Werke verantwortlich zeigen.

In São Paulo und Rio de Janeiro fand im Jahr 1977 die Ausstellung Projeto Construtivo na Arte unter der Kuratorin Aracy Amaral statt. Sie sollte für die Nachwelt die wichtige Referenz zum Concretismo in Brasilien werden und der Ausstellungskatalog sollte noch lange Zeit die wichtigste dokumentarische Quelle zur Bewegung darstellen, da die Artikel aus den 1950er Jahren erst nach dem Jahr 2000 in großen Mengen wieder zugänglich gemacht wurden. Der Ursprung dieser Ausstellung war der durch den Kritiker Ronaldo Brito geschriebene Essay über den Neoconcretismo, der besonders auf Amaral einging und weniger auf die konkretistische Kunst.

Im Ausstellungskatalog wurden Texte der Epoche präsentiert, die den turbulenten Moment der künstlerischen Debatte reflektierten, wie die Auseinandersetzung zwischen den Künstlern aus Rio und aus São Paulo. Wie der Name der Ausstellung zeigt, mit seiner Referenz auf Britos Werk, wurde die der Bewegung zugrundeliegende Projektidee gezeigt, die ein Ergebnis der historischen Umstände im Brasilien der 1950er und 60er Jahre war, und der Beitrag des brasilianischen Konstruktivismus im globalen Kontext und Dialog mit den wichtigsten Manifesten des internationalen Konstruktivismus. Amaral betonte die Bedeutung der Architektur und des Wunsches nach einer Synthese der Künste, der sich in dieser Periode gezeigt hatte. Sie bekräftigte auch die Bedeutung der Beziehung zu den argentinischen Kritikern und die Rolle der Kritik ganz besonders für diese Bewegung. Die Ausstellung wurde widersprüchlich aufgenommen und löste wiederum eine lange Debatte zwischen den konkretistischen und neo-konkretistischen Künstlern aus.

Um die brasilianische Kunst ausgehend von ihrer Beziehung zu Europa zum jetzigen Zeitpunkt zu untersuchen, musste im Forschungsprozess dem Rechnung getragen werden, dass so sehr es auch einen Willen zum Dialog zwischen den Kulturen gibt, sich diese Beziehungen doch als asymmetrisch erweisen. Das sich auf das Globale richtende Bewusstsein der europäischen und US-amerikanischen Wissenschaftler ist letztlich mehr Wunsch als Realität.

Durch die Krise der westlichen Moderne wurde eine Neuschöpfung der Vision einer globalen Welt notwendig. Und die brasilianische Kunst, wie die anderer „aufstrebender“ Länder, gewann in diesem Prozess an Sichtbarkeit, was wiederum zu einer Aufwertung der

„peripheren Kunst“ führte. In Bezug auf die brasilianische Kunst war die Globalisierung wichtig, denn sie verfestigte das Bild von einem modernen Land, das seit den 1950er Jahren angestrebt worden war. Der Westen war zu einer Revision seines Kanons gezwungen und dazu, den „Anderen“ in ihn aufzunehmen. Eine Revision, die im Falle von Brasilien, gewünscht und durch das Land selbst stimuliert worden ist.

Die neue globale Situation und Stärke der Kulturwissenschaften, des postkolonialen Diskurses und der Transkulturation führen zu einer Neudefinition der Partizipation der bisher als peripher angesehenen Länder in der globalen Kunst und von deren Eigenheiten und Traditionen, die bisher häufig als folkloristisch und exotisch angesehen worden waren. Diese neuen intellektuellen Positionen, in und außerhalb von Brasilien, werden zu einer Hinterfragung des Eurozentrismus führen und eine neue Positionierung und ein neues Bewusstsein von der Wichtigkeit ihrer Kunst nötig machen. Häufig jedoch geschieht das durch die Annäherung an eine periphere Bewegung mittels einem ähnlichen und durch die zentralen Länder hervorgebrachten Modell, wie es im Fall der Analyse des Neoconcretismo in Beziehung zum nordamerikanischen Minimalismus der Fall ist.

Ein weiterer hier relevanter Faktor war die Tatsache, dass reiche Sammler aus Lateinamerika, Asien und Russland dazu übergegangen sind, massiv in Kunst aus ihrer eigenen Region zu investieren. Im Fall von Lateinamerika hat die Sammlung der Venezolanerin Patrícia Phelps de Cisneros zu einer künstlerischen Aufwertung der Gegend immens beigetragen. Für den Einfluss der brasilianischen Kunst war die an das Museum of Fine Arts in Houston verkaufte Sammlung von Adolpho Leirner von größter Bedeutung.

Was die Aneignung der brasilianischen Kunst durch den Staat betrifft, um das Land aufzuwerten, stellt die Investierung der brasilianischen Regierung in die Ausstellungen, die die Frankfurter Buchmesse mit dem Schwerpunktland Brasilien im Jahr 2013 begleiteten, ein gutes Beispiel dar. Diese Ausstellungen von Künstlern verschiedener Generationen wie Hélio Oiticica, Alex Wollner und zeitgenössischen Künstlern, die dem Concretismo und Neoconcretismo verbunden sind, wie auch die Ausstellung *O Desejo da Forma*, sind von der Intention durchdrungen, ein Bild von Brasilien über die üblichen Klischees hinaus zu zeigen, ein Bild von seiner Diversität, Einzigartigkeit und produktiver Schaffenskraft, und damit eine gleichwertige Partnerschaft mit den europäischen Ländern zu entwickeln.

Die vorliegende Untersuchung möge dem Leser zeigen, wie es möglich wurde, den Concretismo und Neoconcretismo mittels der durch Brito lancierten These vom konstruktivistischen brasilianischen Projekt zu denken, und wie seine Elemente zum Entwurf eines modernen Brasiliens beigetragen haben, das die Fühler nach globalen

Tendenzen ausstreckt, aber seine eigenen Charakteristiken hat, was es zu einem attraktiven Partner in der globalisierten Welt macht, beispielsweise durch seine Teilnahme beim G5-Gipfel.⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ Die Gruppe der wichtigsten fünf Schwellenländer – China, Indien, Brasilien, Mexiko und Südafrika -, die G5, stellen einen Konterpart zur G8 dar, die die am höchsten entwickelten Länder und Russland vereint.

I. Selbständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, Maria Teresa Bueno Schulz genannt Schoen, alle Hilfen und Hilfsmittel angegeben zu haben und auf dieser Grundlage die Arbeit selbständig verfasst zu haben. Die vorliegende Arbeit wurde in keinem anderen Promotionsverfahren angenommen oder abgelehnt.

Berlin, den 12 Oktober 2017.

Maria Teresa Bueno Schulz genannt Schoen

II. Currículo

O currículo não está disponível na versão online, devido a segurança dos dados.

Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.

O currículo não está disponível na versão online, devido a segurança dos dados.

Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.