

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

“PECADOS DE HERESIA”  
TRAJETÓRIA DO CONCRETISMO CARIOCA

**SABRINA MARQUES PARRACHO SANT’ANNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, PPGSA, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia)

Orientadora: Gláucia Villas Bôas

**Rio de Janeiro**

**2004**

FICHA CATALOGRÁFICA

SANT'ANNA, SABRINA MARQUES PARRACHO

“Pecados de Heresia”: Trajetória do Concretismo Carioca / Sabrina Marques Parracho Sant'Anna. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2003.

vii 84f.

Glaucia Villas Bôas, Dissertação: Mestre em Sociologia (com ênfase em Antropologia), UFRJ, IFCS, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2004.

I. Glaucia Villas Bôas. II. UFRJ, IFCS, Programa de Pós – Graduação em Sociologia e Antropologia. III. “Pecados de Heresia”: Trajetória do Concretismo Carioca.

## RESUMO

“PECADOS DE HERESIA”: TRAJETÓRIA DO CONCRETISMO CARIOCA

**Sabrina Marques Parracho Sant’Anna**

Orientadora: Glaucia Villas Bôas

Resumo da dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, PPGSA, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Esta dissertação discute a formação do núcleo concretista carioca a partir das redes de sociabilidade, dos valores e das identidades que são construídas nas diferentes formas que assume o movimento do Rio de Janeiro – Grupo Frente, Concretismo e Neoconcretismo. Busca-se entender que categorias sociais são acionadas para distinguir e dar pertencimento, construindo, na relação com outros grupos, visões de mundo coletivas e uma auto-imagem positiva. Ainda, neste sentido, chama-se atenção o papel do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nas artes plásticas, em meio à lógica modernizadora de meados do século XX, como instituição orientada para práticas artísticas de inovação. Procura-se entender de que modo relações de amizade e afinidade se constroem no aprendizado do ofício do artista, criando modos coletivos de pensar a modernidade: visões de mundo que se expressam nas obras de arte, nos discursos sobre o fazer artístico e nas afirmações de identidade contra grupos rivais, notadamente, concretistas de São Paulo e figurativistas.

1. Concretismo. 2. Grupo Frente. 3. Arte Moderna. 4. Sociabilidade.

Rio de Janeiro

Março, 2004

***ABSTRACT:***

“HERETICAL SINS”: THE CARIOCA CONCRETISM TRAJECTORY

**Sabrina Marques Parracho Sant’Anna**

Orientadora: Gláucia Villas Bôas

This thesis aims to discuss the constitution of concretism in Rio de Janeiro, in regards to the values, identities and sociability nets that are built in its variable complexions (Grupo Frente, Concretismo, Neoconcretismo). We essay to understand which social concepts are brought up to distinguish and create a sense of belonging to a certain group. As well, we try to understand in which way the social relationships between groups are able to build collective points of view and positive self-images. Therefore, we call attention to the Modern Arts Museum and its role in regards to innovation practices. Finally, we also attempt to understand how learning practices are able to create close relationships that are able to build, beyond backgrounds, a social concept of modernity.

1. Concretism. 2. Grupo Frente. 3. Modern Arts. 4. Sociability.

Rio de Janeiro

Março, 2004

## **Agradecimentos:**

Muitas foram as pessoas e instituições que das mais diferentes formas contribuíram para a realização do trabalho que chega até aqui. Meus mais profundos agradecimentos àquelas que não forem mencionadas, e saibam que certamente não foram esquecidas.

Agradeço ao departamento de pesquisa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que, no decorrer destes dois anos, tão generosamente cedeu seu arquivo e a preciosa documentação que compõe o material desta pesquisa.

Ao CNPQ pela bolsa concedida e sem a qual a realização deste trabalho não seria possível.

À FAPERJ pelo reconhecimento do esforço e pela concessão de Bolsa Aluno Nota 10.

Ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia pela valiosa formação, pelas oportunidades dadas, e pelos professores desta casa que foram sempre interlocutores incansáveis.

Ao professor Luiz Camilo Osório, pelas pertinentes indicações, críticas e sugestões que tanto contribuíram no processo de qualificação.

Aos professores Norma Côrtes, Eduardo Jardim e Elsje Lagrou por terem tão prontamente aceitado participar desta banca.

Ao professor André Botelho pela participação na banca, pelo incentivo, pelo constante diálogo e, principalmente, por ter acreditado neste trabalho.

*In memoriam*, à professora Ana Maria Gallano pelas opiniões proveitosas que foram tão precocemente silenciadas.

À minha família pela paciência e pelo apoio em todos os momentos.

Em especial, à professora Glaucia Villas Bôas por tanto ter contribuído nos anos de minha formação, indicando caminhos e incentivando a construção de um pensamento sociológico.

“Isso a que se chama posteridade  
é a posteridade da obra.  
É preciso que a obra (sem levar em conta, para  
simplificar aos gênios que na mesma época  
possam trabalhar paralelamente,  
preparando para um futuro um público melhor,  
de que outros se aproveitarão) crie ela própria a sua posteridade.  
E se a obra se conservasse de reserva e só a posteridade a conhecesse,  
esta já não seria para referida obra a posteridade verdadeira,  
mas uma assembléia de contemporâneos  
que simplesmente viveu cinquenta anos mais tarde.  
Compre, pois, que o artista – e assim o fizera Vinteuil –,  
se quiser que sua obra possa seguir seu caminho,  
a lance onde haja bastante profundidade,  
em pleno e remoto futuro.”

Marcel Proust

## Índice:

Apresentação	1
Capítulo I: Sociologia e Concretismo	3
Capítulo II: Formas de Sociabilidade	21
Capítulo III: A Modernidade Concretista	57
Conclusão	75
Bibliografia	76

## **Apresentação:**

Refletir sobre o concretismo e suas manifestações sociais no meio do século XX implica pensá-lo como movimento cultural, construção de identidades e formação de grupos. A aparente unidade que se constitui sob o conceito de uma tendência artística aparece repleta de descontinuidades quando analisada do ponto de vista das relações sociais que estão supostas na sua realização. Do mesmo modo, embora muitas vezes apresentado como unidade, o movimento concretista brasileiro é permeado por disputas entre grupos, processos de inclusão e exclusão social, aproximações e afastamento.

Assim, embora estivesse inserido na mesma vaga de artistas brasileiros que encontraram nas formas geométricas o caminho de uma nova estética, que recusaram a arte como imitação da natureza e que assumiram posição em face do concretismo, o grupo que se formou no núcleo da abstração geométrica carioca foi, contudo, dotado de especificidades. Estabelecendo uma relação ambígua com os princípios norteadores da prática concretista, e em face do rigor conceitual do movimento, estes artistas têm sua trajetória marcada pelo que Mario Pedrosa nomeia “*pecados de heresia*”, produzindo uma arte que se faz por oposição a dogmatismos e se constrói em nome da liberdade de experimentação.

Os artistas, inseridos no mundo da vida de fato, tomam posições, criam valores e passam por processos de pertencimento e distinção que não estão aparentes nas classificações *a posteriori* de escolas, tendências e períodos históricos. Trata-se de seres sociais que se põem em relação. O núcleo concretista do Rio de Janeiro aparece, portanto, como grupo de artistas que constroem uma identidade própria e um sistema de valores e de categorias de distinção. O grupo carioca, em sua trajetória que vai da formação do grupo Frente ao Neoconcretismo, é objeto desta dissertação que procura entender de que modo grupos se formam em nome de valores orientados para a mudança, construindo visões de mundo coletivas e projetos para o futuro.

Finalmente, para resolver as questões que foram aqui propostas, vale enfatizar que foram utilizados notícias, críticas, entrevistas e reportagens sobre os artistas do núcleo carioca publicadas em periódicos da época e disponíveis nos arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Do mesmo modo foram ainda utilizadas entrevistas mais



recentes publicadas em periódicos e também disponibilizadas pela mesma instituição, além de catálogos de exposições. Finalmente, foram ainda analisadas as críticas de Ferreira Gullar reunidas em *Etapas da Arte Contemporânea* (1999) e de Mario Pedrosa reunidas em diversos volumes por Aracy Amaral (1981; 1986) e Otília Arantes (1998; 2000).

## Capítulo I: Sociologia e Concretismo

O objetivo desta dissertação é discutir o concretismo carioca à luz da Sociologia e olhar para as artes plásticas do ponto de vista das relações sociais que engendram e supõem. Trata-se de uma tentativa de pensar a produção artística da perspectiva sociológica, buscando entender de que modo os atores sociais interpretam o mundo e agem coletivamente sobre ele, de maneira que seja possível construir não um apenas um saber sobre a arte, mas também um saber sobre a sociologia. *“Porque se a Sociologia da Arte tem por missão melhor compreender a natureza dos fenômenos e da experiência artística, ela também tem por consequência levar a Sociologia a refletir sobre sua própria definição e seus limites”* (Heinich, 2001: 7).

Em meados do século XX, surgiram as primeiras manifestações de arte concreta no Brasil. Tratava-se de uma tentativa de romper com a arte como imitação da natureza, encontrando na forma geométrica, forma existente unicamente na razão, a via de uma arte mais concreta; de uma arte que não fosse representação de nada, que não se referisse a nada, mas que fosse objeto começado e acabado em si, forma pura. Publicado em 1952, o manifesto Ruptura é marco fundador do movimento artístico que emergiu no horizonte da produção cultural brasileira, e que se colocou como proposta de inovação no campo das artes plásticas, coroando a abstração geométrica como movimento concretista.

Por sua vez, assinado em 1959, o manifesto neoconcreto é uma tentativa de ruptura no interior do movimento pela abstração geométrica no Brasil. Neoconcretismo, novo concretismo: os artistas deste movimento indicavam já no nome uma reestruturação dos princípios propostos pela arte construtiva brasileira. Se o Grupo Ruptura havia publicado em 1952 um manifesto concretista que rompia com a arte figurativa e procurava estabelecer o primado da forma geométrica, cabia ao Neoconcretismo uma segunda leitura dos caminhos que haviam sido tomados pela abstração brasileira no final daquela década.

A partir do fim da década de 40, artistas brasileiros começaram a se reunir em torno da criação de uma nova forma artística para o país.<sup>1</sup> A recusa ao figurativismo, à paisagem,

---

<sup>1</sup> Neste sentido, vale notar que Cícero Dias, Flexor e mesmo Ivan Serpa são correntemente citados como precursores neste campo.

à natureza tropical, à representação social do homem brasileiro, à tradição herdeira da Semana de 22, a Portinari e Di Cavalcanti, encontraram na abstração o principal caminho de ruptura e descontinuidade. A arte abstrata era discutida na crítica e na imprensa e começava a ocupar espaço nos museus. Em 1949, em Petrópolis, foi inaugurada a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, indicando qual deveria ser o “percurso natural” da evolução nas artes plásticas. A partir de 1951, as Bienais foram, para muitos, a marca desta nova estética, selecionando, premiando e consagrando obras dos principais defensores da nova tendência (Durand, 1989). No dizer de Mário Pedrosa, “*logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências aqui e acolá*” (Pedrosa, 1986: 287).

Por oposição à “caducidade figurativa”, o abstracionismo parecia ser o único caminho desejado. Aos olhos da nova arte, a insistência na representação nada mais era que resistência daqueles que não se curvavam à modernidade. No entanto, se a arte abstrata parecia ser o caminho necessário, abstracionismo geométrico ou informal eram vias igualmente legítimas e que disputariam no cenário artístico o lugar da arte mais moderna. Assim é que disputando com figurativistas consagrados e com o novo abstracionismo subjetivo que se expandia pelo mundo, a arte geométrica se constrói como movimento cultural.

Em 1939, o arquiteto Jacob Ruchti expõe no Salão de Maio a escultura *Espaço* que seria mais tarde considerada a obra pioneira na vertente construtivo-geométrica no país, publicando, em 1941 na revista *Clima*, artigo intitulado *Construtivismo*, em que desenvolve teoricamente as origens do movimento internacional (Cintrão e Nascimento, 2002: 9). Em 1950, Anatol Wladylaw e Leopoldo Haar produzem suas primeiras obras geométricas. No mesmo ano, uma mostra de Max Bill, arquiteto suíço e principal referência da Escola de Ulm no país, chega ao MASP. No ano seguinte Ivan Serpa é premiado na I Bienal de São Paulo com uma obra consagrada como pioneira do concretismo brasileiro. Na mesma Bienal, Unidade Tripartida de Max Bill leva o grande prêmio de escultura, tornando-se o novo ícone do construtivismo. Aqui e ali artistas produzem individualmente sob os preceitos da abstração geométrica, privilegiando as formas e cores puras, sem referência ao mundo da vida, sem referência à subjetividade do artista.

Contudo, definir o concretismo como movimento social implica tomá-lo como “produto de forças coletivas”, em sua “capacidade de mobilizar-se e organizar-se e em sua capacidade de inovar e criar” (Boudon e Bourricaud, 2001: 372-379). Com efeito, é apenas como desejo coletivo de mudança deliberada, como reunião de um grupo em função de um objetivo comum, que o concretismo pode ser tomado como movimento social no âmbito da cultura.

Assim, embora a abstração geométrica já fosse experimentada no país há quase duas décadas, é a partir de 1952, com a exposição-manifesto do Grupo Ruptura que o concretismo pode ser tomado como movimento, como vontade de mudança deliberada e organizada. Empenhados numa arte que seguisse os princípios da abstração geométrica, os artistas concretistas se reuniam em torno da possibilidade de mudança, construindo vínculos sociais orientados para a inovação:

“A sala [da exposição] ficava ao lado do freqüentado bar do museu [de Arte Moderna de São Paulo], onde se reuniam os artistas da época. A própria mostra, inaugurada em 9 de dezembro de 1952, nasceu dos encontros dos artistas no bar do MAM. Os artistas também reuniam-se em outros locais, como em uma cantina no Bexiga, na rua Santo Antônio; na Galeria Domus; no Clube dos Artistas e Amigos da Arte (o Clubinho); e na Seção de Arte da Biblioteca Municipal (atual Biblioteca Mário de Andrade):

*‘Nós nos encontrávamos desde a exposição 19 pintores com a vontade de desenvolver alguma coisa nova , de reformular o que a gente vinha fazendo. O Cordeiro escrevia para a Folha da Manhã e trazia muitos assuntos interessantes para o grupo, como a arte abstrata, geometrismo, gestalt...’*” (Sacilotto. In: Cintrão e Nascimento, 2002: 11-12)

É, portanto, a partir da vontade do novo que artistas brasileiros começam a se reunir cotidianamente, estabelecendo vínculos sociais que estão orientados para a construção de um novo cânone nas Artes Plásticas, mas que são, antes de tudo, a fundação de uma rede de relações sociais. Assim é que estes artistas encontram na abstração geométrica o

vocabulário gráfico que expressa sua vontade de mudança. Buscando na forma geométrica, na construção de ritmos seriados, na composição do espaço racional, uma arte que pudesse ser homoganeamente apreendida pelo intelecto, os partidários da abstração geométrica se reuniam, então, para estabelecer no país uma arte mais moderna, que fosse, segundo eles, destituída de subjetividade. Negando todas “as variações e hibridismos do naturalismo”, tachando de velho “o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito”, o Grupo Ruptura se orienta para a mudança, chamando de “o novo” seu próprio projeto para as artes plásticas<sup>2</sup>. Segundo Mário Pedrosa: *“O que seduzia os moços nessa arte era o anti-romantismo declarado, a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma idéia perfeitamente definida e exposta, e não nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamento precisos ou não aleatórios”* (Pedrosa, Mário. 1986: 283).

Contudo, não é apenas em São Paulo que a arte concreta se estabelece. Também no Rio de Janeiro, jovens artistas acolhiam os princípios da abstração geométrica para guiar a produção de suas obras. Reunindo-se em torno de Ivan Serpa<sup>3</sup> no Museu de Arte Moderna, ou na casa de Mário Pedrosa<sup>4</sup>, estes artistas se agregavam em função da nova arte, construindo relações de afinidade e amizade que os definia como grupo coeso: *“Discutíamos – eu, Serpa, Almir Mavignier, Palatnick, Lygia Clark etc – Mondrian, Max Bill, questões de espaço, cor, tempo. Eram discussões muito intensas nas quais se cobravam do outro posições. Cheguei ao grupo por afinidades com as preocupações em torno de um novo espaço”*<sup>5</sup>. Estes artistas que estabeleceram no MAM estreitos vínculos sociais, são fundadores do Grupo Frente, formado a partir das aulas de Ivan Serpa que reuniam figurativistas e abstracionistas em torno da pesquisa estética.

Embora de tendências predominantemente abstrato-geométricas, o Grupo Frente comportava outras manifestações artísticas, abrindo espaço para os figurativistas Carlos Val e Elisa Martins da Silveira. De acordo com a Tribuna da Imprensa de 19 de junho de 1954, o Grupo Frente poderia ser definido como: *“Gente moça que se agrupa para realizar*

---

<sup>2</sup> Manifesto Ruptura. In: Canoglia, Ligia, 1987: 29.

<sup>3</sup> A partir de 1952, Ivan Serpa cria o ateliê infantil no MAMRJ. Posteriormente inicia a turma de adultos da qual saíram alguns integrantes do Grupo Frente. No mesmo ano é criado o Grupo Frente de onde sai grande parte dos concretistas cariocas.

<sup>4</sup>Na década de 50, Mário Pedrosa ocupou, como crítico, posição de destaque nas artes plásticas brasileiras. Apoiando a abstração geométrica, foi para muitos “porta-voz da vanguarda carioca” (Amaral, 2001: 53).

*pesquisas artísticas e que hoje, através das obras, procurará dizer algo ao público.*” Os principais “concretistas cariocas” saem, portanto, deste núcleo de sociabilidade que se funda sobre contatos sistemáticos de aprendizado e discussão.

Neste sentido, da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, participaram os “cariocas” Aluísio Carvão, Lygia Pape, Décio Vieira, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica e Franz Weissman. As fronteiras do movimento concretista haviam se alargado.

No entanto, deste núcleo formado no Rio de Janeiro, surgiram as primeiras divergências no interior da abstração geométrica brasileira. Em 1959, os mesmos artistas que haviam participado do Grupo Frente em nome da pesquisa e da experimentação artística, e que haviam exibido suas obras sob o rótulo do concretismo, assinavam agora o Manifesto Neoconcreto. Movimento pela abstração geométrica que ocupou as páginas dos jornais em fins de década de 50 e princípio de 60, o neoconcretismo marcou, para muitos, o início de uma nova forma na arte brasileira. Segundo Mário Pedrosa, *“a importância hoje tão grande do neoconcretismo consistiu nesse agregar do tempo para realçar a **démarche** verbicovisual do concretismo um elemento estranho, quer dizer, carregado de certa dose de subjetivismo”* (Pedrosa, 1998: 362). Com efeito, até 1963<sup>6</sup>, o grupo Neoconcreto atua como fonte de questionamento dos parâmetros formais da abstração geométrica. Recuperando a dimensão subjetiva da obra de arte, as obras destes artistas recolocam o problema da racionalidade construtiva.

O Balé Neoconcreto de Lygia Pape e Reynaldo Jardim é um dos precursores dos princípios que regem a abstração geométrica do Neoconcretismo. Concebido em 1958, o balé trazia o corpo e a subjetividade de volta à arte construtiva. A idéia de fazer da estética concretista um espetáculo que não se repete, que só acontece no aqui e agora do corpo de baile que dança, põe em questão o paradigma de uma arte que se quer absolutamente racional. Diz a artista: *“O Balé Neoconcreto I era formado por quatro cilindros brancos e quatro paralelogramos avermelhados, todos com rodinhas para poderem deslizar*

---

<sup>5</sup> Depoimento de Aluísio Carvão. In: O Globo. 27/06/1990.

<sup>6</sup> Vale dizer que ao lado de Lygia Pape, tomo o ano de 1963 como marco de diluição do movimento neoconcreto. Segundo ela, “Após 1963, a insistência nesse rótulo [neoconcreto] produz claustrofobia na gente”. As experiências de produção posteriores a este ano são, com efeito, orientadas por outros parâmetros estéticos. In: Trabalho combina estética e participação política. O Estado de São Paulo. 22/04/1995. P.D5.

*suavemente. O balé tinha coreografia inspirada em um poema de Reynaldo Jardim que continha apenas duas palavras: alvo e olho. Elas se repetiam em vários blocos, de diversas maneiras. Os bailarinos ficavam escondidos dentro das formas. Não aprecia o corpo, aparecia apenas o motor do corpo, o movimento dessas formas deslizando pelo palco. A música feita por Reynaldo Jardim, tinha apenas duas notas, em percussão. Era uma música minimalista, embora nessa época não existisse esse termo. Em certo momento, uma peça branca se deslocava e, ao chegar no centro do palco, uma luz a transformava em vermelha. Lindo.”*<sup>7</sup> Do mesmo modo, inserindo na forma geométrica a participação do espectador, supondo para a realização da obra de arte a mão do público, restaurando o aqui e agora da escultura e inserindo uma dimensão temporal no objeto estático, Lygia Clark inauguraria com os neoconcretos uma nova fase na arte brasileira. A obra os Bichos (1959), composta de planos geométricos ligados por dobradiças, supunha a ação do público que a cada manipulação da obra fazia das folhas de alumínio uma nova escultura. A década de 50 se concluía com a crítica da racionalidade, da impessoalidade, da modernidade.

No entanto, se o neoconcretismo relê a abstração geométrica como crítica da modernidade, fato é que os movimentos concretistas brasileiros, ao lado de inúmeros movimentos de ruptura na produção cultural, aparecem como tentativas de fundação de um novo cânone nas artes plásticas do país. Imersa num “ambiente moderno”, como diria Maria Arminda do Nascimento Arruda, a abstração geométrica se coloca como mais uma proposta de mudança num Brasil “condenado ao moderno”.

No final da década de 40 a democratização do país e a restituição das liberdades políticas anunciavam a atmosfera otimista que embalaria as elites intelectuais brasileiras por quase duas décadas. O meio do século XX é marcado pela imagem positiva de um país em vias de se modernizar. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda:

*“Na vivência de muitos dos seus contemporâneos, o Brasil, nos meados do século XX, ensaiava trilhar um alvissareiro caminho histórico, anunciador do efetivo rompimento com as peias que o atavam ao passado, passado este que se recusava a morrer. É como se a débacle do*

---

<sup>7</sup> Depoimento de Lygia Pape, extraído de: Trabalho combina estética e participação política. *O Estado de São Paulo*. 22/04/1995. P.D4.

*Estado Novo, a instauração de instituições democráticas e a emergência de um surto desenvolvimentista sem paralelos descortinassem a possibilidade de ‘forjar nos trópicos este suporte de civilização moderna.’” (Arruda, 2001: 17)*

Com efeito, fatos e acontecimentos eram interpretados positivamente, como indicadores do “progresso da nação”. O fim do Estado Novo em 1946, o processo de democratização que a ele se seguiu, as novas formas de associação política e sindical, os processos de urbanização e crescente industrialização do país eram apenas alguns dos índices que afirmavam para as elites intelectuais que o Brasil mudava para melhor. Segundo Mário Pedrosa: *“Na década decisiva de 1940-1950, em que toma impulso o surto de industrialização através do mecanismo de substituição de importações, a população urbana do país cresceu 45%; com um aumento populacional de 10.500.000 pessoas, 5.800.000 são absorvidas pelo setor urbano. As cidades brasileiras de ponta crescem. As de 100.000 habitantes crescem em número e absorvem 47% do acréscimo urbano enquanto as metrópoles chamam a si percentagem ainda maior desses brasileiros – são milhões que deixam a roça -, o isolamento da vida rural em troca da fermentação cosmopolita da vida urbana”* (Pedrosa, 1986: 253).

Na década que se segue, as cifras da indústria nacional se multiplicam. O setor automobilístico é alavancado. Em 1955, o primeiro veículo nacional é produzido: o Romi-Iseta. Na corrida pela modernidade, o Brasil não parece estar mais tão atrás. A partir de 1950, a televisão é apresentada aos lares brasileiros e, no rádio, “cantores e rainhas emocionam multidões”, dando ao público a unidade da experiência nacional. Em todo Brasil, a experiência é compartilhada pelos meios de comunicação de massa. A seleção brasileira de futebol é campeã do mundo e o país inteiro é apresentado aos jogadores, pelo rádio, pelos jornais, e agora também pela T.V.

Juscelino Kubitschek é eleito anunciando 50 anos em 5. O horizonte político é o desenvolvimentismo e o lema, o progresso. Brasília é construída: uma capital utópica para um novo país. Nas artes e na arquitetura o moderno é consagrado. Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy e outros fundam um novo cânone arquitetônico, pontuando a vida urbana com símbolos do futuro planejado. Os Museus de Arte Moderna são fundados por todo o Brasil:



o MAM de São Paulo é criado em 1947, o do Rio, logo depois em 1948, e pouco mais tarde, os Museus de Florianópolis, em 1949, e de Rezende, em 1950 (Lourenço, 1999). Em 1951, Francisco Matarazzo Sobrinho institui ainda a Bienal de São Paulo que, nos moldes da Bienal de Veneza, serviria para “proteger, cultivar e premiar”<sup>8</sup> a arte moderna, abrindo nossas artes para o mundo e provando que “São Paulo o Brasil estão a altura”<sup>9</sup> das demais nações do mundo.

Em meio a representações de construção de um novo país, também no âmbito da cultura inovações formais aparecem no eixo Rio-São Paulo. Movimentos em prol da descontinuidade surgem a todo instante. A música é a Bossa Nova, o cinema é o Cinema Novo. Nas artes e na poesia, o Concretismo assinala o sentido do moderno, ditando as normas da ruptura.

Imersos num mundo da vida que se orienta para o futuro, que se quer voltado para o utópico e para a modernidade, estes artistas refletem sobre uma vida que se transforma diante de seus olhos e se querem agentes desta mudança. Trata-se, de fato, de um momento em que a mudança é percebida, em que se pode mesmo sentir as rédeas do destino nas mãos, em que se pode traçar o projeto para mudá-lo. Quer seja ou não possível prever as conseqüências da ação planejada, o futuro é pensado como aquilo que se constrói aqui e agora. O meio do século XX vive uma tomada de consciência das mudanças que se operam nos diversos setores da vida contemporânea e um desejo de não perder o passo. Mesmo as fachadas das lojas que povoam as ruas de São Paulo são objeto de perplexidade para Leopoldo Haar: “*As banais, impróprias e sobrecarregadas vitrinas dos últimos 50 anos, hoje cedem lugar às conquistas da arte, da ciência, da psicologia etc. – exigências estéticas do homem que usa geladeira, conhece as sulfas e é contemporâneo de Max Bill.*”<sup>10</sup>

Há uma tomada de consciência do contínuo processo de mudança e um desejo de intervir sobre ele, trata-se da possibilidade de intervenção sobre o mundo, de uma visão

---

<sup>8</sup> Depoimento do Senador Flávio Guimarães no Senado Federal. In: Jornal do Brasil; 06/10/1951.

<sup>9</sup> Depoimento de Francisco Matarazzo Sobrinho, publicado no Catálogo da II Bienal de São Paulo (1953).

<sup>10</sup> Depoimento de Leopoldo Haar. Plásticas novas. Revista Habitat n.5, 1951. In: Bandeira, João, 2002. p. 21)

privilegiada do tempo futuro, de um tempo de conhecer e planejar. São tempos modernos; são tempos de modernização, de “desenvolvimento”<sup>11</sup>.

Numa perspectiva weberiana, a modernidade é apresentada como crescente processo de racionalização das relações sociais, como desencantamento do mundo que não mais se constrói pela magia, pela crença, pela religião, mas que é agora fruto da intervenção humana sobre ele; de uma ação que pode ser prevista e calculada, que se torna cada vez mais racional (Weber, 1995). Para Norbert Elias, o processo de civilização é a possibilidade de construir um novo equilíbrio de tensões em termos de auto-controle e de previsibilidade. Não mais sujeito a paixões alheias, não mais sujeito ao imprevisível, o homem moderno é capaz de exercer a soberania sobre seu futuro (Elias, 1990). Trata-se de pensar a ordem moderna como um novo modo de estabelecer relações sociais concretas, como uma nova etapa no desenvolvimento da História Ocidental, concebendo-a como processo de racionalização, civilização ou de intensificação do controle das pulsões. O pensamento social do meio do século XX é tomado pela certeza de que estes valores podem ser alcançados, de que o futuro já realizado em outros lugares, pode acontecer também aqui e agora. Trata-se, em muitos, casos de refletir sobre os limites e possibilidades de mudança no Brasil.

Denominando-o modernidade, modernização ou desenvolvimento, havia em todo caso o diagnóstico do desejo de mudança. Sobre a modernidade de Costa Pinto, diz José Maurício Domingues: *“Patentear-se-ia, então, [a noção de desenvolvimento] como um ‘processo contínuo de mudança social’, deliberado e global – não somente econômico ou técnico –, com uma ‘mobilização intensa da sociedade, inclusive do poder’. Não haveria, em função disso, outra forma de pensar o desenvolvimento senão atribuindo-lhe caráter planificável (intencional), com uma recusa explícita e inteira das possibilidades de derivações contingentes da história”* (Domingues, 1999: 72).

De qualquer modo, se o processo de modernização brasileiro é uma tomada de consciência da intervenção no mundo, é projetar e planejar o futuro, resta saber de que modo esse futuro é pensado, e que modernidade é essa tão desejada. Com efeito, escrever um manifesto, ditar deliberadamente regras para o novo bem fazer artístico é ser

---

<sup>11</sup> De acordo com Gláucia Villas Bôas, Costa Pinto “definia desenvolvimento enquanto mudança social provocada” (Villas Bôas, 1999, p.56), dando justamente a possibilidade de conceber o pensamento social de meio de século como discussão de um processo modernizador.

contemporâneo aos homens de seu tempo. No entanto, se a modernidade só acontece quando vivenciada e experimentada nas relações sociais de pessoas que tomam consciência do futuro, resta, portanto, saber que futuro é esse que se deseja e que se planeja.

Nesta medida, a questão que coloco para esta dissertação é, a saber, de que modo o Grupo Neoconcreto se define socialmente, construindo um projeto para o futuro. Trata-se, por um lado, de saber de que forma o grupo se constrói como movimento integrado dotado de visões de mundo coletivas orientadas para um destino comum; e de entender, por outro, que projeto de modernidade este grupo concebe num mundo da vida que se orienta pelo paradigma desenvolvimentista. Com efeito, se os artistas neoconcretos, dotados de uma identidade comum e auto-definidos como um grupo, escrevem um manifesto e colocam no mundo uma proposta coletiva de modernidade, resta saber que proposta é essa e de que modo se constrói a agremiação que a supõe.

No entanto, refletir sobre a Arte do ponto de vista do grupo que a produz implica, em primeiro lugar, retomar alguns autores que permitem discutir sociologicamente a produção de bens de cultura. Assim, a noção de *intelligentsia* tal como cunhada por Mannheim aparece como ponto fundamental de discussão. Definida como grupo relativamente desvinculado, a *intelligentsia* se constrói para Mannheim a partir do treinamento específico que recebe e da perspectiva privilegiada de que é dotada, permitindo que contemple a situação social dos mais variados pontos de vista.

*“Pode-se resumir as características essenciais desse grupo do seguinte modo: é um agregado situado entre e não acima das classes. O membro individual da intelligentsia pode ter, como freqüentemente ocorre, uma orientação particular de classe, e em conflitos reais ele pode alinhar-se com um ou outro partido político. Mais ainda, suas posições podem revelar uma clara posição de classe. Mas além e acima dessas afiliações, ele é motivado pelo fato e que seu treinamento o equipou para encarar os problemas do momento a partir de várias perspectivas e não apenas de uma, como faz a maioria dos participantes de controvérsias”*  
(Mannheim, 2001, p.81).

A despeito das controvérsias que possa despertar, a virtude da definição mannheimiana consiste em definir o grupo formado por intelectuais a partir de noções que transcendem as tradicionais classificações sociológicas de associações sociais. Com efeito, definida como grupo e não como associação de classe, a *intelligentsia* pode ser pensada do ponto de vista das formas associativas que estão para além da origem social. Assim, embora Mannheim aponte a origem social como fator relevante para a compreensão da produção cultural, outros fatores, como associações particulares, mobilidade social e função na sociedade inclusiva também são assinalados.

Neste sentido, o papel desempenhado pela origem social na explicação de tomadas de posição de grupos de intelectuais fica eclipsado por escolhas de pertencimento, filiação e pelos caminhos que são percorridos no decorrer de uma vida de produção. Se as classes e as posições de classe por que oscilam os intelectuais são questões relevantes para a análise do grupo, também as associações do convívio cotidiano e a pertença institucional aparecem como componentes fundamentais da análise da *intelligentsia*. Com efeito, é na análise dos salões e, posteriormente, dos cafés que Mannheim encontra a formação de agregados capazes de construir gostos, atitudes e visões de mundo coletivas.

*“Entre a organização compacta e estamental e o grupo fluido e aberto, existem vários tipos intermediários de agregados nos quais os intelectuais podem situar-se. Seus contatos mútuos são em geral informais, sendo o grupo pequeno e íntimo que fornece o padrão mais freqüente. Esse tipo de grupo desempenhou um papel eminentemente catalítico na formação de atitudes comuns e correntes de pensamento.”*

(Mannheim, 2001, 97)

Nesta medida, se pretendo entender aqui de que modo se constrói um movimento social no âmbito da cultura, parece-me fundamental recuperar a construção desta coesão que se funda nos contatos diários e cotidianos. Com efeito, se, como quer Simmel<sup>12</sup>, o

---

<sup>12</sup> “Vejo uma sociedade em toda parte onde os homens se encontram em reciprocidade de ação e constituem uma unidade permanente ou passageira. Logo em cada um dessas uniões produz-se um fenômeno que caracteriza, da mesma forma, a vida individual; a cada instante, forças perturbadoras, externas ou não, opõem-se ao agrupamento, e este, se for deixado a agir por sua própria conta, não tardarão elas a dissolvê-lo,

problema da Sociologia é o de entender de que modo as *formas sociais* se mantêm (Simmel, 1983, p.48), de que modo os homens continuam unidos apesar de todas as disposições em contrário, então, mais importante que conhecer a origem social dos indivíduos é entender os modos de manutenção e atualização dos vínculos sociais. Mais importante que explicar como pessoas de um mesmo ambiente se conhecem, de que modo suas trajetórias de vida se cruzam, é entender por que continuam unidas, construindo uma tessitura que não se dissolve. Assim, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e as reuniões na casa de Mario Pedrosa aparecem, efetivamente, como lugar desse contato íntimo e contínuo que, no interior da *intelligentsia* ou do *campo artístico*, dá lugar a um grupo com identidade demarcada, que se constrói por oposição à alteridade.

Olhando superficialmente as trajetórias de alguns dos artistas que ingressam no Grupo Frente, vale notar a heterogeneidade dos modos de vida em que se inseriam antes da participação nas reuniões do MAM e das exposições que lhe sucederam.

Lygia Pape, nascida em Nova Friburgo, passa a infância no Rio, mas só começa a pintar quando se encanta com a paisagem de Arraial do Cabo, cidade para onde se muda logo após o casamento. No entanto, é, ao mudar-se para Petrópolis, que começa sua formação artística num curso oferecido no Palácio de Cristal, onde conhece Décio Vieira. Apenas ao voltar ao Rio em 1953, entra em contato com os artistas do Grupo Frente.

Décio Viera, por sua vez, nascido em Petrópolis, além de assistir com Lygia Pape às aulas no Palácio de Cristal, torna-se, em 1948, aluno de Axl Lescoschek, gravador austríaco que, dois anos antes, havia sido professor de Ivan Serpa.

Depois da formação com Lescoschek e da participação nos Salões Nacionais de Arte Moderna, Ivan Serpa abre em 1952 os ateliês no MAM, sendo professor de vários dos artistas que o seguem na formação do grupo Frente, entre os quais figura Aluísio Carvão.

Nascido em Belém, Carvão faz suas primeiras experiências pictóricas no Amapá. Em 1949, vem para o Rio, para um curso de especialização para professores de desenho. A convite de Murilo Braga começa a trabalhar no Ministério de Educação. No MAM, entra

---

isto é, a transferir seus elementos para agrupamentos estranhos. Todavia, a essas causas de destruição opõem-se forças conservadoras que mantêm unidos esses elementos, asseguram sua coesão e, através disso, garantem a unidade do todo, até o momento em que, como todas as coisas terrestres, eles se rendem aos poderes dissolventes que os cercam.” (Simmel, 1983, p.48)

em contato com a arte moderna e ao ver um anúncio de Ivan Serpa, torna-se aluno de seus cursos.

Hélio Oiticica, do mesmo modo, ingressa com seu irmão César no ateliê livre do MAM. Filhos de fotógrafo e netos de anarquista, os irmãos são fruto de uma tradicional família de intelectuais cariocas.

Lygia Clark, por outro lado, filha de uma importante família de juristas em Belo Horizonte, ingressa no grupo Frente já como artista formada. No Rio é aluna de Burle Marx e depois, em Paris, estuda com Léger, Arpad Scènes e Dobrinski.

Franz Weissman, do mesmo modo, integra o grupo Frente apenas em 1955. Austríaco, chega ao Brasil em 1924, estuda na Escola de Belas Artes sem concluir o curso, fundando com Guignard, ainda nos anos 40, a Escola Parque.

Neste sentido, embora não tenha pretendido aqui realizar uma análise mais profunda das trajetórias de vida destes artistas, vale chamar a atenção para a dificuldade de encontrar em sua origem social um vínculo que pudesse ser dado *a priori* e que os unisse a despeito das escolhas que fizeram no decorrer de uma vida e de uma formação. Com efeito, diante do que foi dito, vale perguntar que identidade étnica poderia unir um austríaco e um paraense, que identidade ideológica uniria uma família tradicional de Belo Horizonte e os netos de um anarquista, que categorias sociais são estas que poderiam estar na origem destes agentes sociais e que determinariam seus modos de agir e ser no mundo. Neste sentido, se buscar uma origem unívoca para a formação deste agrupamento social parece impossível, vale perguntar como estes atores de múltiplas trajetórias constroem, para além das identidades *a priori*, vínculos sociais estreitos capazes de criar um sentido de pertencimento e visões de mundo coletivas. Assim, faz-se necessário entender não só de que modo o grupo se forma, mas também que mecanismos aciona para manter-se. Torna-se, portanto, absolutamente fundamental entender o grupo em sua relação com outros setores da sociedade; notadamente, com outros grupos que, pertencendo ao âmbito da produção artística ocupam um mesmo *status* ocupacional na sociedade envolvente.

No entanto, refletir acerca das relações sociais que se travam no interior de um mesmo âmbito de produção cultural implica voltar necessariamente à obra de Bourdieu. Com efeito, a noção de espaço de possíveis tal como definida pelo autor é pressuposto essencial à análise de movimentos sociais na Sociologia da Arte.

Definido como espaço em que se dão as relações entre os agentes sociais, o campo de possibilidades é tomado por Bourdieu como espaço em que a liberdade de criação é restringida por valores previamente definidos. Com efeito, no processo de formação de um produtor de bens de cultura, a agente do campo apreende não só as formas standartizadas do exercício de um ofício, mas também um conjunto de regras tácitas que orientam a ação dos agentes sociais, regras que estão supostas neste processo de formação, mas que nem sempre são deliberadamente ensinadas. Saber como agir, como se portar, conhecer os objetos relevantes ao campo, saber que questões devem ser colocadas, e a que outros agentes e obras se devem referir, são algumas das regras inerentes ao espaço de possíveis. Nesse caso, o bom gosto e o bom senso são valores que conformam um *habitus* específico a cada campo de produção cultural. Ser capaz de controlar os mecanismos do bem portar-se em cada campo é o que define a posição de cada agente no espaço de possíveis.

*“Os campos de produção cultural propõem, aos que nele estão envolvidos, um espaço de possíveis que tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais (frequentemente constituídas pelos nomes de personagens-guia), de conceitos em ‘ismo’, em resumo, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente – o que não quer dizer na consciência – para entrar no jogo. (...)*

*Esse espaço de possíveis, que transcende os agentes singulares, funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros.” (Bourdieu, 2003: 53-54)*

Um campo de possibilidades relativamente autônomo se define, portanto, de acordo com sua capacidade de criar um conjunto de valores tácitos, tidos como naturais, que são pressupostos pelos atores envolvidos e que geram a sensação de pertencimento a um mesmo grupo. Partilhando de um mesmo modo de encarar a vida, de um mesmo modo de

vestir-se, de portar-se, estes atores criam um conjunto de comportamentos padronizados que são valorizados no interior do campo.

Seja na arte, na moda, ou na sociologia, agentes no campo de produção cultural não só sabem como responder às questões, mas também conhecem as perguntas que devem ser colocadas. Dentro de um espaço de possíveis, há agentes sociais em relação que se orientam por regras coletivamente construídas e conhecidas. De fato, a inserção num modo coletivo de produção cultural implica não só o aprendizado de um *know-how*, mas supõe que se partilhe de formas institucionalizadas de pensar o mundo, de um sentimento de pertença e de vínculos sociais que estão para além do simples exercício da profissão. Nesta medida, pensar as artes brasileiras no meio do século XX implica levar em consideração a teia de compromissos que está suposta na produção de uma obra de arte.

Contudo, dotados de uma capacidade “herdada” ou “adquirida” de corresponder às expectativas do bem portar-se em cada campo, os agentes sociais ocupam no espaço de possíveis posições determinadas. Com efeito, de acordo com o prestígio acumulado ao longo do processo de formação e das escolhas feitas ao longo de uma carreira o agente pode ocupar esta ou aquela posição no interior do campo. Este prestígio, a que Bourdieu nomeia capital acumulado, indica a posição ocupada por cada agente e as disposições que a ela correspondem no interior do espaço de possíveis. Nesta medida, a ação de um agente em cada campo depende, por um lado, das regras tácitas inerente a cada espaço de produção, e, por outro, da posição ocupada por cada indivíduo na relação que estabelece com os demais. Reconstituir uma tomada de posição no espaço de possíveis é analisar uma escolha do ponto de vista do artista ‘enquanto *vista tomada a partir de um ponto do espaço artístico*’ (Bourdieu, 2002: 105).

Tomado o espaço de possíveis como o tabuleiro de um jogo, os agentes estariam disputando o capital a ser acumulado no decorrer de uma vida, buscando uma posição cumulada de prestígio e a possibilidade de ditar eles mesmos as regras de uma partida que os beneficiaria. Agentes com baixo capital ocupariam, portanto, posições inferiores no espaço de possíveis e buscariam na mudança de regras do jogo o caminho para mudar a escala de valores e para galgar posições no interior do campo. Orientados por estratégias de subversão do *status quo*, estes agentes disputariam a reformulação do sistema de posições. Num olhar sincrônico, o campo de possibilidades estratégicas, nada mais seria que um



sistema de posições em relação; e num olhar diacrônico, a constante elevação de agentes capazes de acumular capital às mais altas posições que deverão ser mais tarde defendidas com unhas e dentes por aqueles que já haviam sido um dia defensores da heterodoxia. Deste ponto de vista, a visão mannheimiana de uma *intelligentsia* desinteressada perde o sentido<sup>13</sup>. Os grupos de intelectuais são, para Bourdieu, agentes em disputa pelo capital específico ao campo.

No entanto, encarar o âmbito da produção artística como simples luta por prestígio e reduzir as tomadas de posição dos agentes no espaço de possíveis a um sistema explicativo que lhes é dado *a priori* implica pensar a mudança social como adequação a uma estrutura que se mantém. O destino dos artistas fica reduzido a um esquema conceitual já previamente definido. Olhando mais do alto e por mais tempo, torna-se possível pensar que tudo se mantém e que concretistas e neoconcretistas, conscientemente ou não, fazem parte do movimento de substituição de doxa por heterodoxa, de figurativismo por abstracionismo geométrico.

Contudo, olhando mais atentamente o mundo da vida em que se movem os atores sociais, é possível encontrar um conteúdo que efetivamente orienta os projetos de ruptura destes artistas e que funda um devir que não está previamente dado, que não é necessariamente idêntico a si mesmo. O destino da arte e do país são construídos como projetos, justamente, no estabelecer de relações sociais que fundam grupos com identidades definidas, valores coletivos e relações de afinidade e oposição.

Neste sentido, para entender a produção de bens de cultura como movimento social, prefiro recorrer aos modos específicos de segregação e agrupamento, tendo em vista crenças, valores e projetos que se criam na sociabilidade cotidiana. Assim, embora Norbert Elias não trate da produção de bens de cultura em *Estabelecidos e Outsiders*, vale recuperar sua obra, uma vez que nela o autor lida com grupos que ocupam o mesmo *status* social na sociedade envolvente, mas que estabelecem entre si relações de disputa. Trata-se, com efeito, de uma configuração em que dois grupos estabelecem relações de interdependência

---

<sup>13</sup> “Deveria ter ficado claro que a *intelligentsia* não é de modo algum uma classe, que ela não pode formar um partido, e que ela é incapaz de realizar ações articuladas. Tais tentativas eram fadadas ao fracasso, pois a ação política depende basicamente de interesses comuns de que carece a *intelligentsia* mais do que qualquer outro grupo. Nada poderia ser mais alheio a esse estrato que a mentalidade monolítica e a coesão. (...)” (Mannheim, 2001, p.80)

cujo equilíbrio de tensões reside num diferencial de poder que depende da construção de valores coletivos e auto-imagens construídas.

*“Ali [em Winston Parva], podia-se ver que a ‘antigüidade’ da associação, com tudo o que ela implicava, conseguia, por si só, criar o grau de coesão grupal, a identificação coletiva e as normas comuns capazes de induzir à euforia gratificante que acompanha a consciência de pertencer a um grupo de valor superior, com o desprezo complementar por outros grupos.” (Elias, 2000: 21)*

Assim, a interdependência em Winston Parva é construída na relação entre grupos que disputam o acesso a privilégios e postos de prestígio no mundo da vida. De um lado, o grupo dos estabelecidos que ao longo de anos de convívio e permanência constrói laços de coesão, relações de reciprocidade, valores coletivamente partilhados, uma honra grupal e uma auto-imagem positiva; de outro, os *outsiders*, grupo com *status* social e origem de classe semelhantes, mas que se investe de uma coesão precária e de uma identidade coletiva que, se não está de todo ausente, adere à imagem negativa inculcada pelo grupo coeso.

O estudo de caso de Norbert Elias, embora restrito a uma comunidade específica, encerra um modelo explicativo que dá conta da análise sociológica de grupos em relação e que transcende o âmbito da pesquisa. Assim, ainda que não esteja tratando nesta dissertação, de relações tão desiguais quanto as que se estabelecem entre os grupos de Winston Parva, fato é que lido aqui com formas associativas de relativa coesão social e que disputam mecanismos de acesso a mecanismos capazes de conferir prestígio. Com efeito, os artistas neoconcretos constroem sua identidade e sua coesão grupal com referência à alteridade<sup>14</sup>, reivindicando para si os mecanismos por eles valorizados de consagração de suas obras, o poder de impor uma auto imagem positiva a si e aos outros e de ditar o melhor caminho para as Artes Plásticas e para o Brasil. Neste sentido, vale refletir sobre os valores que são acionados no processo de distinção social e saber de que modo estes valores

---

<sup>14</sup> “[A consciência de grupo] começa com a tentativa de um grupo de avaliar sua posição numa situação nova. (...) Portanto, na medida em que um grupo critica sua definição decretada por outro, ele passa a criticar sua própria relação com esse outro grupo. (Mannheim, 2001: p.74)”

supõem projetos de mudança e constroem, para além das disputas entre grupos, um futuro de outros modos institucionalizados de ver a arte e o país.

Assim, pretendo, num primeiro momento desta dissertação, entender a formação do grupo neoconcreto como construção de vínculos sociais que se mantêm, por oposição à alteridade e como resultado de contatos, próximos, contínuos e capazes de criar narrativas coletivas cristalizadas. Já no segundo momento, procuro ainda refletir acerca do significado destas narrativas como projeto de modernidade para o Brasil.

## Capítulo II: Formas de sociabilidade

Em face do que foi aqui apresentado, pretendo, neste momento de minha dissertação, refletir, sobretudo, acerca dos modos de construção de um grupo que se constitui como movimento social em nome da ruptura nas Artes Plásticas. Tomando a identidade coletiva como sentimento de pertencimento que constrói narrativas partilhadas capazes de definir limites de segregação social, de construir mitos de origem comum, de manter a união de grupos, de orientar, a partir de relações de amizade e afinidade, tomadas de posição coletivas no mundo da vida, busco entender de que modo é possível pensar a sociabilidade, as relações sociais concretas no convívio cotidiano e a experiência partilhada como instrumentos aptos a fundar sistemas de interpretação que orientam práticas discursivas, ações coletivas e valores comuns. Pensando a identidade como sentimento de pertença que implica visões de mundo partilhadas e orienta tomadas de posição com relação ao bem fazer artístico, à modernidade, e ao Brasil, optei, portanto, por entender que relações se estabelecem objetivamente no interior do grupo carioca, de que modo suas trajetórias de vida se cruzam, e se mantêm juntas, para dar origem a um movimento de ruptura. Trata-se de saber que formas de sociabilidade permitem uma identidade partilhada: valores comuns, um mito de origem coletivo e um destino coletivamente almejado.

Seja no aprendizado de um ofício, seja nas reuniões informais de discussão da forma concretista na casa de Ivan Serpa, seja como for, o concretismo carioca é o exercício da prática social, manifestação de relações sociais, é o estabelecer, com o outro, relações orientadas por sistemas de interpretação, é um convívio próximo e cotidiano com pares, é a construção de teias de sociabilidade. Pensando a sociabilidade como tessitura de relações sociais orientadas por sistemas interpretativos anteriores, as relações travadas pelos neoconcretos podem ser tomadas como relações capazes mesmo de construir de um novo sentimento de pertencimento: que se opõe ao figurativismo para pertencer à abstração, que se opõe ao tachismo para se definir como abstração geométrica, que se opõe ao concretismo para se definir como neoconcreto.

Tomando uma relação social como relação entre uma ação passível de interpretação e um sujeito apto à interpretação, a sociabilidade é a relação social manifesta orientada por uma dialogia e, que, portanto, supõe necessariamente a relação anterior, supõe

necessariamente a tessitura de outras relações. Assim, a sociabilidade se funda sobre uma dimensão de passado, de anterioridade como diria Durkheim, se estabelecendo sobre as vivências passadas e sistemas cognitivos coletivamente transmitidos e que formam um léxico social, o chão comum que permite a interação. As experiências compartilhadas e a construção de visões de mundo coletivas são, portanto, fundadoras de formas sociais que permanecem, seja por processos de agremiação, seja por processos de distinção, seja por conflitos institucionalizados. Neste sentido, torna-se mesmo possível pensar uma sociabilidade brasileira que vivencia e constrói processos coletivos (Sorj, 2000).

No entanto, vale notar que socia-bilidade é palavra que guarda o lugar do possível na relação social. Trata-se de pensá-la como tessitura possível de relações sociais possíveis, que podem ou não se manifestar, que podem se realizar desta ou daquela maneira. Relações sociais manifestas são, portanto, realizações de uma tessitura que é movimento entre ser e potência. A sociabilidade, como estabelecer de relações sociais mais ou menos constantes, se constitui a todo momento, pressupondo a mudança como elemento necessário a sua realização, seja para que os vínculos se renovem, seja para que se mantenham, seja para que se dissolvam. Há um espaço de indeterminação, de concreções possíveis, um mundo possível em que a relação se inscreve. Neste sentido, os processos sociais são constituídos pelas tomadas de decisão daqueles que são formados por eles e que são também seus formadores.

Em outras palavras, trata-se de pensar a sociabilidade como prática social, como manifestação de relações sociais que supõem uma potencialidade interpretativa, uma capacidade necessária de dialogia, em que o vocabulário comum se estabelece seja para distinguir e entrar em conflito, seja para criar uma malha de interpretação comum que cria visões de mundo partilhadas e orienta ações coletivas.

Neste sentido, procuro, de agora em diante, entender o modo como os artistas neoconcretos se reúnem em formas coletivas de sociabilidade, criando vínculos sociais em torno de um projeto de mudança.

## 2.1. O grupo Frente

Para entender o manifesto neoconcreto que é assinado em 1959 no Rio de Janeiro, é preciso refletir sobre a construção de vínculos sociais que permitem uma tomada de posição coletiva no mundo da vida. Nesta medida, vale dizer que o grupo de artistas neoconcretos se funda a partir do Grupo Frente, chegando a ter mesmo uma continuidade de artistas envolvidos, que, para muitos críticos, representa uma continuidade de princípios (Canoglia, 1987: 7).

Cabe, portanto, dizer que a formação do grupo está na origem do movimento neoconcreto, como forma social que cria elos suficientemente fortes para resultar na formação deliberada de um movimento social. Composto por Eric Baruch, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Abraham Palatink, Lygia Pape, Décio Vieira, Lygia Clark, Vincent Ibrson, João José da Silva Costa, Carlos Val, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Elisa Martins da Silveira e Franz Weissman, o Grupo Frente contém, de fato, alguns dos principais nomes da abstração geométrica carioca.

Correntemente acionadas como origem da tessitura que se constrói nas relações sociais destes artistas, as aulas de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro são sempre citadas como origem do grupo. Aluno do austríaco Axl Leskoschek, ao dar início ao ateliê livre do MAM em 1952, Ivan Serpa já havia participado da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes tendo recebido, na 1ª Bienal de São Paulo, seu primeiro prêmio, com o quadro Formas. Seus cursos no MAM abrem um espaço de discussões em torno da arte moderna, tornando possível que seja fundada uma rede de relações sociais cuja unidade residia no aprendizado do ofício do artista.<sup>15</sup>

As aulas de Ivan Serpa são tomadas como ponto de encontro, como referência primeira na construção do concretismo carioca. Com efeito, o convívio cotidiano e o aprendizado do ofício fazem do MAM a instituição à qual se filiam os artistas do grupo Frente. A escola de formação, oferecendo a capacitação para o exercício de uma profissão, cria, para além de um *habitus* coletivo, vínculos firmemente estabelecidos capazes de dar

---

<sup>15</sup> Segundo a Tribuna da Imprensa de 30 de junho de 1954, “*Dirigindo um curso no MAM, o pintor Ivan Serpa achou, a certa altura que seus alunos já estavam maduros para embrear-se com ele, formando um grupo. Deu a idéia e daí nasceu o Grupo Frente a que logo aderiram outros artistas.*” “Queremos uma Arte de Vanguarda”. *Tribuna da Imprensa*. 30/06/1954. Coluna; Artes Plásticas. S/p.

origem a uma identidade comum. Além de um aprendizado de “*progressões institucionalmente organizadas segundo um cursus e programas hierarquizados*” (Bourdieu, 1996, 377-378), o aluno leva, de uma escola de formação, toda a rede de relações sociais que nela construiu.

A inauguração oficial do MAM em 1949, na sede provisória das salas cedidas pelo Banco Boavista na Praça Pio XX<sup>16</sup>, traz em seu bojo uma série de iniciativas que visam à difusão da arte moderna, “*comunicando-a pela intimidade do fazer, assim incentivando a fruição e, também, carreiras, num momento em que a formação artística é bastante restrita e dominada pelo conservadorismo, representando um obstáculo para a difusão da arte moderna*” (Lourenço, 1999: 138-139). Casada com Paulo Bittencourt, proprietário e diretor do Correio da Manhã, Niomar Muniz Sodré, então diretora do museu, organiza uma série de atividades que dinamizam a vida artística carioca. A partir de 1952, a abertura da nova sede do museu no prédio do Ministério da Educação, abre espaço para que se programem palestras, conferências e cursos para os sócios da instituição e seus filhos. Entre as programações do MAM, estão as aulas de Ivan Serpa que em 1952 cria o ateliê livre e ateliê infantil do museu. Na instalação improvisada em meio aos pilotis do prédio do MEC se dão as primeiras aulas do pintor. Vários alunos são atraídos pelo crescente prestígio da instituição. É da turma de adultos que se constitui o grupo Frente.

Destas relações entre professor e alunos, do vínculo que se cria entre eles, saem visões de mundo coletivas orientadas para a mudança. Segundo Aluísio Carvão, as aulas no MAM tornam possível o caminho geométrico que percorre sua obra. Trata-se de uma mudança de paradigma pela incorporação de um discurso coletivamente construído. “*Não sabia exatamente o que era arte moderna. Sentia apenas afinidade com a pintura de Van Gogh. Foi no Banco Boavista, na Candelária, futuro embrião do Museu de Arte Moderna do Rio, que eu aprendi a ver arte moderna. Em seguida, vi um anúncio de um curso de pintura do Ivan Serpa no MAM. Dessa relação entre professores e alunos com as mesmas idéias acabou surgindo o grupo Frente*”.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> É digna de nota a relação entre o Banco Boavista e a formação do Museu de Arte Moderna. A cessão das salas para o museu e das primeiras obras para suas exposições são, com efeito, objeto pouco explorado na literatura e que merece pesquisas futuras.

<sup>17</sup> Depoimento de Aluísio Carvão em entrevista a Antônio Gonçalves Filho. “A pintura me envolve de forma permanente”. *O Estado de São Paulo*. 13/01/1996.

Construindo relações de afinidade e amizade, os cursos do MAM tornam possível a formação de uma solidariedade grupal, que está para além da transmissão do saber. As relações sociais construídas no encontro cotidiano das aulas de Ivan Serpa se afirmam e atualizam em outras situações e contextos, formando laços de reciprocidade informal que viabilizam tomadas de posição coletivas não só no âmbito restrito à sala de aula, mas no âmbito mais geral do mundo da vida. Segundo Lygia Pape, o grupo Frente “*era uma coisa basicamente em torno de Ivan Serpa, em torno do Museu de Arte Moderna. O Ivan tinha um curso e através desse curso as pessoas começaram a se unir e tornaram-se amigas. A gente se freqüentava o tempo todo, tinha festas, virou uma espécie de quase clube, sabe?*” (Lourenço, 1999: 139). Ainda sobre a formação de um convívio cotidiano e de uma identidade partilhada, vale chamar atenção para as reuniões em casa de Mário Pedrosa, que, segundo Lygia Pape, estavam ligadas à sociabilidade do MAM:

*“A gente freqüentava [o MAM]... tinha uma sala naquele prédio do Gato Preto onde a gente se encontrava para conversar sobre arte. Mas o que a gente freqüentava sistematicamente, vamos dizer, diariamente, era a casa do Mario Pedrosa. Toda noite certas pessoas iam para a casa do Mario... ele já estava sentado na cadeira de balanço, chegava-se sentava-se e ninguém falava nada. Ficava todo mundo para lá e para cá, quando dava meia noite, uma hora, todo mundo levantava... às vezes tinha grandes discussões, às vezes tinha visita de fora, então era uma espécie de proposta ambiental de performance. Você nunca sabia o que ia acontecer lá dentro. O Mario tinha ligações políticas, nós éramos os artistas e lá dentro tinha a biblioteca dele que ele chamava o meu “CARNIFAUM” que era um caos absoluto. Quando ele tinha coisa secretíssima para discutir passavam aqueles caras misteriosos que nem olhavam para gente, entravam trancavam a porta e ficavam horas lá decidindo o destino do Brasil, do mundo etc, depois saiam discretamente iam embora, a gente não olhava...” (Venâncio, 1998. P.13).*



Assim, o contato mais estreito que se estabelecia nas aulas de Ivan Serpa, nas reuniões na casa de Mário Pedrosa, ou qualquer outro lugar em que se atualizasse o sentimento de pertencimento àquele grupo, é capaz de dar ensejo a um estilo de vida comum e a uma honra grupal própria (Elias, 2000). A vivência de mesmos acontecimentos e experiências, que “*cria e reforça entre seus membros laços de solidariedade, amizade e dependência*”, é traço marcante da constituição de grupos que passam por uma mesma escola de formação (Abreu, 1992: 113).<sup>18</sup>

No entanto, a simples existência de uma escola de formação que possibilite contatos cotidianos não implica necessariamente a construção de um grupo coeso que se manifeste deliberadamente como movimento social. Os cursos do MAM não são os únicos responsáveis pela formação de artistas no Brasil. Neste mesmo período no Rio de Janeiro, a Escola de Belas Artes é a mais tradicional instituição de ensino artístico e, contudo, como bem nota Lygia Pape, nenhum movimento de ruptura sai de suas salas de aula: “*Mas o que eu sempre achei estranhíssimo na Escola de Belas Artes é a incapacidade que eles têm para a mudança, para o novo, para o diferente, entendeu?*”<sup>19</sup>.

Há, portanto, alguma coisa no Museu de Arte Moderna do Rio que faz com que aqueles que se situam ao seu redor se movam com o objetivo de mudança. Assim, vale recuperar, a partir de agora, o lugar do MAM como instituição portadora de um sentido de ruptura. Diz Mário Pedrosa:

*“(...) É que os museus de arte contemporâneos, ou aqueles dedicados a esse mito que é a arte moderna, não podem ser confinados às atividades tradicionais da entidade – guardar e expor obras-primas. Duas funções são bem mais complexas. São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. (...)”* (Pedrosa, 1998: 341)

---

<sup>18</sup> Em *Intelectuais e Guerreiros*, Alzira Alves de Abreu, chama atenção para o papel das escolas de formação na constituição de movimentos de guerrilha na década de 60. A experiência comum que supõe a cada geração a vivência coletiva constrói, através de contatos íntimos e cotidianos, um sentimento de pertencimento e um sentido de grupo com identidade partilhada.

A escolha das exposições, das conferências, dos cursos e dos professores traz, no bojo da formação de um museu, o modo de ver a arte que ele supõe; o MAM carioca inaugura um sentido de arte moderna.<sup>20</sup> Formas tradicionais de pensar a representação pictórica eram postas de lado em função da nova forma. As modas européias, e a nova arte brasileira davam o tom das tomadas de posição que orientaram o museu na década de 50 (Lourenço, 1999).

Com efeito, o MAM se faz representar como instituição orientada para o novo. Niomar Muniz Sodré, então diretora do museu, tem importante papel na construção da imagem de uma instituição que preconiza o moderno. Seu envolvimento com o Correio da Manhã, e a série de escolhas que conformam a modernidade do museu, tornam possível que se construa para o público um símbolo da Arte Moderna no Rio de Janeiro (Lourenço, 1999). Assim, acolhendo, consagrando e difundindo a Arte Moderna, o MAM carioca é capaz de agremiar no seu entorno uma série de agentes sociais que se voltam para a inovação. Sobre o Grupo Frente, diz Jaime Maurício: *“De um certo ponto de vista o MAM obteve uma das suas mais substanciais vitórias; deu ao público um punhado de artistas jovens surgidos e projetados à sua sombra, estimulado pelo seu espírito de vanguarda e saído de seus cursos.”*<sup>21</sup>

De fato, não é a simples construção de vínculos entre artistas que dá origem a um movimento na cultura, mas a construção de vínculos entre artistas que desejam romper com o *status quo* e construir uma nova vanguarda no Brasil. O MAM simboliza, portanto, para os jovens artistas da época uma virada nos modos institucionalizados de ver a arte, que permite a construção de uma honra grupal própria: Pertencer ao MAM é estar na vanguarda

---

<sup>19</sup> Entrevista de Lygia Pape a Arte e Ensaio. 1998. P.12

<sup>20</sup> Segundo Maria Cecília Lourenço, “O MAM se instala num espaço adaptado entre os pilotis do edifício do MEC e, já em 1952, inicia exposições, sintonizadas às novas premissas modernas, tanto as do acervo, mostras temporárias nacionais e estrangeiras, quanto intercâmbio de arte brasileira. Logo em 1952 apresenta, além da mostra inaugural citada, outras como a de arte infantil prefaciada por Mário Pedrosa e desenhos de humor de Millôr Fernandes. Nesta sede iniciam-se as mostras temporária nacionais com ênfase em retrospectivas, algumas pioneiras em instituições museológicas. Ao referir-se a essa etapa a entidade realça, entre aquelas, as retrospectivas de Cícero Dias (1952), Giorgi (1952), Portinari (1953), Guignard (1953), a primeira de Di Cavalcanti (1954), Pancetti (1955), Burle Max (1956), Maria Matins (1956), Goeldi (1956), Volpi (1957), Abramo (1957).”

<sup>21</sup> No Museu de Arte Moderna: Gente Moça renovando a paisagem artística. *Correio da Manhã*. 15/07/1955. S/p.

da arte moderna brasileira<sup>22</sup>. Assim, vale notar que a categoria juventude é correntemente assinalada pelos atores sociais como marca positiva do grupo Frente. Com efeito, signo de renovação, esta fase da vida apreça como momento de busca do novo e da inovação. Diz Mário Pedrosa: “(...) *Os seus membros são todos jovens. E as adesões com que tem crescido têm sido invariavelmente de personalidades ainda jovens. Isso quer dizer que o grupo está aberto... para o futuro, para as gerações em formação.*” (Pedrosa, 1998: P. 245)

Assim, se o MAM simboliza o moderno e cria entre aqueles que o cercam estreitos vínculos sociais, faz sentido que estes agentes da mudança se identifiquem positivamente como grupo de alunos de Ivan Serpa. Com efeito, embora nem todos sejam de fato alunos do MAM, a identificação com a face didática do museu é inegável. Numa mesma entrevista, Lygia Pape afirma: “*nunca fui aluna do Ivan, eu era amiga dele*”, para mais tarde reivindicar o MAM como ponto central da formação do grupo Frente: “*No Rio de Janeiro o que fortaleceu realmente foi o grupo do MAM, porque todo mundo começou a freqüentar o museu. O Ivan Serpa era professor e começou a criar turmas e mais turmas*” (Venancio, 1998). Neste sentido, pode-se dizer que o grupo Frente se auto-identifica como o grupo de alunos do MAM que sai das aulas de Ivan Serpa. Se o Museu de Arte Moderna ocupava posição de destaque na cena artística nacional, ser aluno de Serpa também não era pouca coisa.

Em 1952, à época da abertura dos ateliês de Ivan Serpa no museu, o artista já havia sido premiado na I Bienal de São Paulo e ocupava lugar de relativo destaque nas críticas nacionais, sendo muitas vezes apontado como portador de um futuro promissor. Já em 1951, dizia Mario Pedrosa: “*A experiência Plástica que nos propôs Ivan Serpa com sua mostra no Instituto Brasil-Estados Unidos é, nesse país amorfo, invertebrado de hoje, digna de toda atenção. Eis um jovem pintor que, à sua primeira exposição individual, se apresenta com uma pequena obra direta, franca audaciosa e, sobretudo, norteadada por um rumo firme e moderno.*” (Pedrosa, 1998: 221). Assim, a despeito das duras críticas<sup>23</sup> que

---

<sup>22</sup> Em reportagem do *Correio da Manhã*, diz Ivan Serpa: “o grupo visa uma pintura de vanguarda. Foi formado por ter sentido uma afinidade entre os artistas que o integram.”

Queremos uma arte de vanguarda. *Tribuna da Imprensa*. 30/06/1954. Seção: Artes Plásticas. S/p.

<sup>23</sup> Ainda segundo Lygia Pape, algumas vezes, Ivan Serpa “era tomado de fúria, pegava o trabalho do cavalete do aluno, rasgava, dava um show de mal humor, deixava o aluno petrificado... alguns nunca mais faltavam, mas era um excelente professor.” (Venancio, 1998: P.14)

despejava sobre os alunos, o nome de Ivan Serpa era, sem dúvida um atrativo para aqueles que viam na formação artística um caminho para a ruptura.

Neste sentido, o Museu de Arte Moderna carioca é capaz de construir em seus cursos vínculos sociais que se afirmam e atualizam nos contatos diários e cotidianos do contexto de vivências e experiências partilhadas. No entanto, esta solidariedade grupal só se impõe como identidade partilhada que norteia a vida cotidiana de cada membro na medida em que é capaz de criar uma honra grupal própria. Assim, o MAM, procurando estabelecer-se como símbolo do novo, consegue firmar em seus alunos uma auto-imagem positiva que é marcada pela idéia de juventude, pelo desejo de ruptura e, sobretudo, pela noção de vanguarda artística.

*“(...) Não se juntam esses artistas em grupo por mundanismo, pura camaradagem ou por acaso. A virtude maior deles continua a ser – a que sempre foi: horror ao ecletismo. São todos eles homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte. Uma coisa os une, e com a qual não transigem, dispostos a defendê-la contra tudo e contra todos, colocando-a acima de tudo e de todos – a liberdade de criação. Em defesa desse postulado moral não dão, não pedem quartel. (...)”* (Pedrosa, 1998, 248).

Contra os modos padronizados de ver a arte, contra os grilhões da arte orientada para prêmios e salões, enfim, contra a arte culinária<sup>24</sup>, o grupo Frente propõe a liberdade de criação e elege como valor que o distingue a “livre experimentação”. Segundo Ronaldo Brito, a questão do grupo Frente “*ainda não era impor uma idéia construtiva da produção de arte. Era, primordialmente, livrar a arte das malhas de mundanismo e da condição de subitem de programas partidários, dentro dos quais desempenhava um papel de simples propaganda ideológica. O Grupo Frente, a seu modo algo desarticulado, significava uma*

---

<sup>24</sup> Segundo Jauss, a arte culinária pode ser definida como toda aquela que se deixa “*caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender as expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de ‘sensação’ – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas*

*afirmação da especificidade do trabalho de arte e tentava instaurar a possibilidade de pensá-la seriamente. A ausência de uma posição produtiva firmada talvez fosse essencialmente tática: defender explicitamente a linguagem geométrica, maciçamente dominante no interior do grupo, poderia ser uma manobra arriscada, que conduzisse a um isolamento ainda maior” (Brito, 1999:12-13).*

Assim, para Ronaldo Brito, a livre experimentação do Grupo Frente, nada mais é do que estratégia de sobrevivência num campo dominado pelo figurativismo modernista herdeiro da semana de 22. Tudo se passa, para o autor, como se o grupo Frente, ainda destituído de prestígio suficiente, encontrasse na retórica da livre experimentação o artifício que o tornasse capaz de exercer o concretismo sem ofender as posições consagradas do campo.

No entanto, adiantando alguns anos na trajetória destes artistas e algumas páginas nesta dissertação, vale dizer que, ao entrar em contato com o movimento concretista de São Paulo, os abstrato-geométricos herdeiros do grupo Frente acionam novamente os valores construídos em sua formação para justificar a ruptura com o “dogmatismo paulistano”. Em favor da livre experimentação, rejeitam a pureza ditada por princípios extremamente rígidos. Diz Aluísio Carvão: *“Tudo que não fosse cor primária, que não fosse Max Bill, era traição, especialmente para o pessoal e São Paulo, Cordeiro em particular. Este chegou a referir-se a mim como um surrealista, pelo simples fato de usar cores complementares. Ora isso me parecia uma limitação, eu sempre reagi ao emprego unicamente das cores puras. Tinha minhas vivências e, às vezes, queria empregar um violeta intenso posto em confronto com um azul”*.<sup>25</sup>

Assim, já investidos de prestígio suficiente, os artistas cariocas permanecem, contudo, ao lado da liberdade de criação. À época do manifesto neoconcreto, os valores constitutivos do grupo Frente reaparecem: a liberdade de experimentação se produz como valor de fato, não como limite à ruptura.

---

*morais, mas apenas para ‘solucioná-los’ no sentido edificante qual questões já previamente decididas.”*  
(Jauss, 1994, 31-34)

<sup>25</sup> Entrevista de Aluísio Carvão a Frederico Moraes. O Globo. 5/11/1982.

## 2.2. A diluição do grupo Frente e o movimento nacional

Se nesta primeira parte enfatizei a continuidade que se estabelece entre o grupo Frente, o concretismo carioca e o grupo Neoconcreto, fato é que algumas distinções merecem ser aqui marcadas.

Assim, em primeiro lugar, vale dizer que a dissolução do grupo Frente em 1956 se dá a partir da incorporação de parte de seus membros pelo movimento concretista. O movimento de São Paulo, cujo marco é a exposição-manifesto do Grupo Ruptura em 1952, adquire contornos de movimento nacional na I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956. Com efeito, se o objetivo do Grupo Frente era instituir o novo nas Artes Plásticas, um movimento de envergadura que vinha para sacudir o país parecia mais adequado às expectativas dos alunos do MAM. Segundo Lygia Pape, *“Em certo momento, o Grupo Frente se desfez e se juntaram todos no chamado Movimento Concreto. Fizemos uma grande exposição no Rio, outra em São Paulo e participamos todos de uma exposição internacional de arte concreta.”*<sup>26</sup> Neste sentido, Lygia Pape chama atenção para continuidade de artistas que se envolveram no Grupo Frente e que, num segundo momento, se lançaram na aventura concretista.

No entanto, ao lado de inúmeros críticos e teóricos do movimento, Lygia Pape esquece dos artistas que, junto com o grupo Frente, são deixados de lado pela vaga modernizadora.

Embora no grupo Frente predominassem as experimentações em torno da abstração geométrica, outras experiências eram permitidas. Carlos Val e Elisa Martins da Silveira ocupam o espaço de figurativistas que dão ao grupo o caráter da livre experimentação despida dos dogmatismos concretistas. Mário Pedrosa bem descreve o lugar destes artistas no Grupo Frente: *“Reservemos, entretanto, umas linhas para dizer algo sobre a presença aparentemente insólita aqui de individualistas rebeldes, como Elisa Martins ou o rapazola Carlos Val. A primeira faz, como já é notório, uma pintura toda instinto, mas em que a ‘figura’ é de tal modo detalhada que acabam os seus pormenores transformados em traços, em planos, em puro tom. (...) Carlos Val é o querubim da turma. É desses pintores que vêm do berço com vocação irremediável. Adolescente ainda, seu traço adquiriu recentemente*

---

<sup>26</sup> Trabalho combina estética e participação política. *O Estado de São Paulo*. 22/04/1995. Caderno 2. P. D4.

*um vigor extraordinário, de uma dramaticidade plástica bem rara por aqui.*” (Pedrosa, 1998. P. 251).

Assim, o grupo Frente se define, fundamentalmente, como grupo orientado para a liberdade de criação. Embora a construção do novo fosse o objetivo final destes artistas, Ivan Serpa e o MAM não estabeleciam a forma que a ruptura deveria tomar. As obras de Carlos Val e Elisa Martins eram possibilidades tão válidas quanto as abstrações geométricas de Lygia Pape e Aluísio Carvão: o novo era um futuro em aberto. Não se tratava de ditar princípios a seguir, mas de um grupo com identidade coletiva. O grupo Frente não era um movimento regido por princípios deliberados de mudança, mas um grupo de artista com um sentimento de profundo pertencimento e uma auto-imagem coletiva. Segundo Ferreira Gullar, *“o Grupo Frente, embora constituído em sua maioria de artistas de tendência concreta, não obedecia a nenhum código estético rígido. Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação. Esse adogmatismo dos concretistas cariocas – que teria importantes conseqüências para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil – separava-os, desde o início, do grupo concreto de São Paulo que, por volta de 1951, forma-se em torno de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros.”* (Gullar, 1999. P.233).

No entanto, o movimento concretista começava a tomar vulto. No Rio e em São Paulo, obras pautadas nos princípios da abstração geométrica passam a ser expostas e premiadas. Artistas cariocas, membros do grupo Frente mas partidários da arte construtiva, integram o movimento que, de fato, sacudia o país. Participar da exposição concretista de 1956 era escolher o caminho da arte mais moderna, tomar uma posição que assumia a abstração geométrica como arte de ruptura. O concretismo parece ser de fato a linguagem artística do Brasil do futuro. Segundo Lygia Pape, *“A figuração da época era uma coisa esclerosada, déjà vu. Escolher formas geométricas era uma questão de identidade com o rigor da geometria.”*<sup>27</sup>

Ao participar da I Exposição Nacional de Arte Concreta, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Franz Weissman, César e Hélio Oiticica, Décio Vieira e João José da Silva Costa assinam o pertencimento a uma nova tendência plástica e se engajam num movimento nacional. Na apresentação do catálogo publicado em *Arquitetura e Decoração*,

---

<sup>27</sup> Trabalho combina estética e participação política. *O Estado de São Paulo*. 22/04/1995. Caderno 2. P. D4.

dizia Décio Pignatari: *“Pela primeira vez, os concretistas brasileiros têm a oportunidade de se reunir como presença imediata de realizações e como postulação de princípios.”*<sup>28</sup>

Nem grupo Frente, nem grupo Ruptura, todos são agora “concretistas brasileiros”. No entanto, se no MAM a vivência coletiva de experiências partilhadas, a trajetória comum e o sentimento de pertença davam o sentido da unidade grupal, o que unia os artistas no movimento nacional era a crença em princípios que orientava a construção da arte moderna. Neste sentido, a formação do movimento nesta segunda unidade se dá pelo partilhar de um mesmo modo coletivo de conceber a arte, conformando uma honra grupal pelo sentido positivo do moderno. Por oposição à alteridade, o movimento concretista se agremia em torno do sentimento do novo, classificando tudo aquilo que se lhe opõe como “o velho”.

De fato, os grupos Frente e Ruptura ao se constituírem como unidades distintas e grupos de identidade coesa definiram desde logo tudo aquilo que não eram, imputando sobre os outros a imagem da caducidade.<sup>29</sup> Neste sentido, as categorias que eram antes usadas para definir os grupos formados por relações pessoalizadas e vínculos informais são agora alargadas para efetivamente definir a nova e a velha arte no país, constituindo a unidade do grupo concretista na auto-imagem positiva da inovação.

Com efeito, se antes as relações de amizade e afinidade tornavam possível a convivência de opções artísticas diversas, as categorias distintivas são agora elevadas a modos de exclusão social. Se antes a designação do grupo Frente, que se definia positivamente pela experimentação estética, é possível pela identidade concedida na formação artística, neste segundo momento, agregar atores sociais em nome de princípios e valores implica a construção de uma identidade negativa que se define por oposição a valores outros.

De acordo com a Tribuna da Imprensa de março de 1956, o grupo Frente, apesar da vontade de ruptura, assumia o novo como campo aberto, apostando na liberdade de experimentação como forma inovadora:

*“Dentro do grupo, há liberdade total de criação. Ele só foi formado para reunir os que quisessem trabalhar sem prêmios, elogios fáceis,*

---

<sup>28</sup> Pignatari, Décio. Arte Concreta: objeto e objetivo. Arquitetura e Decoração. Novembro-dezembro de 1956. Nº 20.

<sup>29</sup> Cf. Manifesto Ruptura: 1952. In: Canoglia, 1987.



*endeusamentos. É o que nos afiançam nossos entrevistados, acrescentando:*

*– ‘Fomos criticados, quando de nossa exposição no Museu de Arte Moderna, por verem uma Elisa Martins da Silveira e um Carlos Val ao lado de concretos. Não compreenderam que não se trata de um grupo de concretos. O que somos em verdade, é um grupo de pessoas que não pensam apenas em publicidade, pessoas que recebem com serenidade a crítica’.*<sup>30</sup>

Assim, se, num primeiro momento, a abstração geométrica é apenas uma via possível, no segundo momento, a adesão a um concretismo nacional deixa de lado as críticas ao dogmatismo paulistano e assume os princípios da abstração geométrica que dão coesão a um grupo que se move em favor da nova arte. Os valores construtivos são, portanto, acionados como demarcadores da fronteira entre o velho e o novo, entre nós e os outros. Uma vez que o grupo Frente havia esvaziado o sentido de regras e princípios, elegendo como valor fundamental a liberdade de criação, a oposição antitética velhos e novos que havia marcado a postura do grupo Ruptura<sup>31</sup> é agora válida para todos. Waldemar Cordeiro publica, no catálogo da I Exposição Nacional de Arte Concreta, *O Objeto*, texto que se consagra como divulgação do paradigma concretista:

---

<sup>30</sup> Extraído dos arquivos do MAM: O grupo Frente quer levar a arte concreta ao interior. *A Tribuna da Imprensa*. Março de 1956. S/p.

<sup>31</sup> Já à época da publicação de seu manifesto, definia o grupo Ruptura:  
“é o velho

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos ‘primitivos’, dos expressionistas, dos surrealistas, etc. ...;
- não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas em novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio”.

*“a pintura espacial bidimensional alcança o seu apogeu com malevitch e mondrian. agora surge uma nova dimensão: o tempo. tempo como movimento. a representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento.*

*o número cromático regula estruturalmente a cor, que age pelo contraste das complementares. o interesse pela vibração reflete a aspiração ao movimento. a nossa arte é o barroco da bidimensionalidade.”<sup>32</sup>*

O novo se define, portanto, como um modo de fazer artístico que se orienta pela composição plástica de formas geométricas, pela construção rítmica de formas em relação, pelo movimento que se oferece bidimensionalmente à percepção. Tratava-se, segundo Lygia Pape, de *“criar a partir das três formas básicas: o círculo, o quadrado e o triângulo”*.<sup>33</sup> Não mais orientadas pela representação do mundo, nem pelo universo subjetivo do artista, a obra de arte deveria ser tomada como objeto que se oferece à percepção. Buscando uma obra que reivindicasse para si as características do objeto que é, a concepção pictórica do concretismo encontrava na bidimensionalidade da geometria o conjunto de relações racionais que tornavam viável a percepção da forma pura, sem as aderências de um mundo que não se pode submeter aos limites do quadro e da matéria.

Assim, despindo a obra de arte de toda relação com o mundo representado, as obras concretistas se colocam como objeto e devem ser dotadas do caráter funcional que orienta o homem em sua relação com as coisas. De fato, a obra de arte, do mesmo modo que o design e a arquitetura, deve ter seu lugar na vida cotidiana, estetizando o ambiente social. Segundo Ronaldo Brito, *“os movimentos de extração construtiva operaram sempre e necessariamente no sentido de uma integração funcional da arte na sociedade.”* (Brito, 1999: 12-17).

Do mesmo modo, Max Bill, a Escola de Ulm, a Bauhaus, Mondrian, De Stijl, uma série de outros artistas e escolas, foram acionados como origem internacional da filiação do movimento brasileiro, chamando atenção para o caráter universal de uma arte que resistiria a distâncias no espaço e no tempo. *“Pode-se dizer que o importante movimento concretista*

---

<sup>32</sup> Cordeiro, Waldemar. O objeto. Arquitetura e Decoração. Novembro-dezembro de 1956. Nº 20.

<sup>33</sup> Trabalho combina estética e participação política. *O Estado de São Paulo*. 22/04/1995. Caderno 2. P. D4

*brasileiro e argentino teve seu primeiro ponto de apoio nessa demonstração de Bill [Unidade Tripartida], então o mais insigne representante da arte concreta suíça e mundial, se excluímos o nome do grande precursor esquecido em Paris, morto faz alguns anos, o belga Vantongerloo, mestre confessado de Bill, seu testamenteiro.”*<sup>34</sup> (Pedrosa, 1986. P.283)

Assim, a obra de arte orientada pela geometria, pela razão, pela verdade atemporal de relações geométricas, pela funcionalidade da arte e pela filiação ao movimento construtivo internacional caracterizavam o sentido do concretismo, conferindo identidade à produção destes artistas. Se, num primeiro momento, a liberdade de experimentação orientava as tomadas de posição do grupo Frente, agora os preceitos construtivos eram acionados para justificar sua produção. De acordo com a reportagem de Cristóvão Gabínio:

*“O jovem Carvão declarou à nossa reportagem: ‘Minha arte não depende propriamente de inspiração. Prefiro pensar do que buscar nos devaneios os temas para os meus trabalhos.*

*‘Apenas se surge a idéia, – explicou – sinto-me impelido a realizar alguma coisa, isto é, uma estrutura visual, um objeto de interesse plástico. Há simplesmente uma elaboração, um desenvolvimento racional deste meu pensamento, ou idéia-imagem, até à trabalhosa concretização da idéia-objeto.’”*<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>Embora a filiação ao movimento internacional e a vinda de Max Bill sejam de fato elementos que marcam o discurso dos concretistas brasileiros, há controvérsias quanto a sua real importância na criação do movimento brasileiro. *“Alguns artistas construtivos admitem que a vinda de Max Bill é que fortaleceu o movimento construtivo no Brasil. Mas pelo que pude observar não foi bem assim. Por exemplo o Palatinick, Almir Mavignier, em São Paulo, o Valdemar Cordeiro e outros já trabalhavam. O Palatinick fez uma máquina cinética, isso em 1949. O próprio Ivan Serpa na 1ª Bienal de São Paulo tira o prêmio de artista jovem com uma obra já construtiva. Então houve realmente um fortalecimento com a vinda de Max Bill quando ganha o grande prêmio de escultura na Bienal de São Paulo mas...”* (Venancio, 1998. P.11). No entanto, se de fato, a importância de Max Bill é posterior ao surgimento das obras abstrato-geométricas no Brasil, fato é que funciona sempre como mito de origem que dá unidade ao grupo.

<sup>35</sup> Extraído de: ‘Minha arte não depende propriamente de inspiração’. *Folha da Noite*. 23/10/1958.

A filiação ao movimento concretista aparece, portanto, como auto-identificação positiva. O pensamento, em detrimento do devaneio e da inspiração, é marca do espírito moderno que define o movimento. Produzir sob os preceitos da abstração geométrica implica partilhar do momento de criação de uma nova arte. A construção da identidade pelo sentido do novo supõe, contudo, a imagem negativa do velho, fundando modos coletivos de categorização social.

*“A exposição nacional de arte concreta teve o poder de produzir um verdadeiro movimento de cultura e não apenas o desferrujamento da inepta inércia cotidiana dos senhores que se obrigam obrigados a croniquear em colunas diárias de arte. E, no entanto, estes guardas tumulares da organização artística brasileira parecem ter levado a melhor sobre mais uma investida da arte nova, que não só propõe uma nova concepção de arte, mas igualmente uma nova concepção de organização da cultura, a qual, por definição, desalojará das escrivaninhas os suaves lotógrafos da fruição sergiomillietiana. Em suma, apesar de superado pelos acontecimentos culturais, o sr. Sérgio Milliet continua no coqueiro do MAM: teremos mais uma esplêndida Bienal, com os artistas brasileiros pagando o pedágio do longo silêncio pelo direito de expor, o longo silêncio sobre as humilhações da votação, da seleção e da premiação: volpi e sacilottos cortados, enquanto di pretes e aldemires, artistas oficiais, recebem prêmios oficiais.(...)”<sup>36</sup>*

Nesta medida, a crítica de Sérgio Milliet, e a arte por ela consagrada aparecem no pólo oposto ao novo, caracterizando velhas formas de ver e pensar a arte. Por oposição, a Volpi e Sacilotto, Danilo di Prete e Aldemir Martins são classificados como artistas oficiais. O binômio velho/novo aparece, portanto, como modo de categorizar pessoas e grupos, incluindo e excluindo, do círculo de convivência, indivíduos que partilham de um mesmo ofício, de um mesmo mundo social.

---

<sup>36</sup> (Pignatari, Décio. Má vontade imaginativa: imobilismo. Revista AD, n.22, 1957. In: Bandeira, João, 2002. P. 56).

No entanto, se a crítica de Sérgio Milliet está associada a tudo aquilo com que o novo não deve se identificar, a crítica de Mário Pedrosa, de outro lado, aparece justamente designando tudo aquilo que o novo deve ser. Com efeito, Lygia Pape, em entrevista a O Estado de São Paulo, assinala a importância da “*ligação com o crítico de arte Mário Pedrosa, um estudioso da arte abstrata*”, na escolha das formas geométricas<sup>37</sup>. Mário Pedrosa tem papel fundamental, tanto na divulgação da arte concreta, como na construção de sentido para o progresso artístico no interior do grupo concretista. “*Agora, voltemo-nos para os que estavam dentro da Bienal. E antes de mais nada, proclamemos que o progresso feito pela pintura do Brasil desde 1951 é animador. O avanço, porém, não se deve aos nomes feitos ou aos mais velhos; deve-se às gerações mais moças. Dos veteranos, o único que realmente progrediu ou ‘evoluiu’ (com licença da palavra, Di Cavalcanti) foi Alfredo Volpi.*” (Pedrosa, 1981: 51)

Neste sentido, do ponto de vista concretista, o figurativismo aparece como primeira manifestação do velho. As representações do mundo da vida são rejeitadas como significações despidas de uma realidade em si: como formas não concretas. As obras que vinham sendo consagradas como a autêntica pintura moderna brasileira eram postas de lado como símbolos da caducidade. Não se tratava, portanto, de rejeitar como velho o *status* geracional da idade, mas o conjunto de modos de ser e agir a ele relacionados. Com efeito, o velho aparece aqui como prática a ser negada, prática da qual se distinguir. Volpi é acolhido como símbolo da novidade tardia, enquanto Portinari e Di Cavalcanti são apontados como representantes da modernidade caduca.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Trabalho combina estética e participação política. *O Estado de São Paulo*. 22/04/1995. Caderno 2. P. D4.

<sup>38</sup> “Mais velho que Di Cavalcanti, seu companheiro de prêmio, Alfredo Volpi não é, entretanto, um ‘artista velho’. Ao contrário de todos os outros, ele veio subindo devagarinho, de uma pintura ingênua, primária, de cenas simples e populares, de obediência ainda impressionista, para o ponto em que se encontra hoje, quando atingiu a uma verdadeira síntese, a uma construção simplificada mas sem empobrecimento. Ao contrário, em suas fachadas de casa dos velhos bairros populares de São Paulo têm unidade de estilo e são dotadas de um ritmo que encanta pelos vaivéns dos planos tonalizados e o *allegro* dos acentos lineares. A simplicidade bonachona do artista lhe deu a reputação de ser um ‘primitivo’, quase um pintor de parede ou de Domingo. Há um equívoco nessa legenda. Volpi é um artista que reflete, que pensa sobre sua arte.

Assim, fica claro que o concretismo, filiado às tendências abstratas, aparece como modo de fazer artístico oposto ao figurativismo. Filiado às novas pesquisas estéticas, o concretismo se põe ao lado da multiplicidade de tendências abstratas, para rejeitar, como velho, o figurativismo. Sobre a primeira Bienal diz ainda Mário Pedrosa: “(...) *Duas tendências fundamentais polarizam a grande exibição internacional. De um lado a arte realmente moderna, constituída pelos não-figurativistas de todas as nuances. Do outro, as diversas variantes objetivistas ou figurativistas. Há também os bastardos de Picasso, Matisse ou Braque: são os Pignons, Birollis e outros Capaillés. (...)*” (Pedrosa, 1981. P.41). O figurativismo aparece, portanto, como tendência consagrada que deve ser negada pela abstração, e o concretismo, identificado como abstração geométrica, se põe, portanto, ao lado do novo.

É bem verdade, contudo, que não se trata, de destituir de valor a tradição figurativa brasileira, mas se trata, antes, de, localizando-a numa época passada, conceder-lhe o valor historiográfico. A importância das obras de Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Segall e uma de série de outros artistas, é contemporânea de uma época e de um modo de vida localizados no tempo, mas a permanência de sua técnica nos anos futuros, não passa de anacronismo. Neste sentido a tradição tem valor de tradição, mas não de modernidade. Diz Mário Pedrosa:

*“(...) Os mestres já consagrados não mudaram, o que se compreende, com o acontecimento da Avenida Paulista [I Bienal]. São artistas formados já definidos e apoiados numa sólida experiência passada. O maior valor deles está precisamente nessa perseverança não só de processos e técnicas, como de orientação e rumo estéticos.*

*Seria grotesco, ofenderia de algum modo o nosso pudor, se Segall desse agora para nos exibir uma pintura ‘concreta’ ou abstrata à Max Bill ou Sophie Tauber-Arp só para ficar na moda.*

---

(...) Por isso, entre os velhos, é ele talvez o único que os jovens aplaudem com entusiasmo. Já é tempo, com efeito, de tirá-lo da obscuridade jovial em que vive, e sagrá-lo como o mais autêntico dos mestres de sua geração. (...)” (Pedrosa, 1981. P.53)

*O espetáculo seria estranho, e algo humilhante e melancólico como quando vemos uma velha sair de sua dignidade para vestir-se de roupinhas leves, graciosas e curtas, esportivamente de perna de fora e com penteado de cabelos cacheados ou tosqueados forçando a comparação ou a companhia das jovens. Quando vemos uma velha dessas, damos graças a Deus por não ser ela nossa mãe, nossa tia ou mesmo nossa madrinha.*

*Damos assim graças a Deus ao vermos a inquebrantável resistência de Segall à moda ou a intransigência quase sectária de Di Cavalcanti quanto às suas concepções estéticas e a indiferença ou a hostilidade de Portinari a tudo que não seja afim ao que ele faz.” (Pedrosa, 1998. P. 241-242).*

Neste sentido, ser concretista implica associar o novo ao abstrato e o velho ao figurativo. O concretismo se apresenta como conjunto de princípios que distinguem o velho e o novo, o eles e o nós, o figurativismo e o abstracionismo, agregando e segregando artistas e modos de fazer arte em função de uma auto-imagem positiva e da imposição de um estigma sobre o outro<sup>39</sup>. Contudo, se a identidade concretista é capaz de dar origem à coesão grupal por meio do estabelecimento de distinções sociais, vale dizer que o figurativismo, tendência consagrada pela crítica e pelo público (Durand, 1989, 89-114), é também portador de uma honra grupal própria, como agregado de artistas dotado de práticas coletivas partilhadas, e de valores comuns. A imposição do estigma do velho sobre os figurativistas, se depara, portanto, com a auto-imagem positiva de um grupo que já se constituía como unidade de valores. O figurativismo se orienta, assim, pela imagem de uma minoria de melhores: elite de um modo de fazer arte que tem, sobretudo, a antigüidade de vínculos sociais a seu favor (Elias, 2000). Assim, falando em nome de toda uma tendência, os artistas consagrados, “verdadeiros representantes da tradição artística brasileira”, se põem como porta-vozes do figurativismo em detrimento dos valores abstratos que desde a década de 40 se colocam como opção possível às representações do mundo.

“(...) O realismo é sempre rico quando não se limita a um exercício hábil de reprodução da realidade – é o realismo dos atenienses, dos venezianos da Renascença, de Coubert, de Corot, Daumier, Renoir, Degas e mesmo Picasso, na sua fase anterior ao Cubismo. Pode haver hoje um realismo que não menospreze as pesquisas técnicas modernistas? Sim. O que acho, porém vital, é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios. Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, não me parece obra da razão. E o necessário para que o homem seja humano é que guarde seu raciocínio equilibrado. Os apologistas dessa arte, como o senhor Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível. (...)” (Di Cavalcanti. In: Cintrão e Nascimento, 2002. p. 17).

Nesta medida, a construção dos grupos se dá como disputa pela melhor arte. O velho e o novo, o bem fazer artístico, a boa técnica, a tradição, são categorias acionadas para marcar identidades e reivindicar a hegemonia dos valores de um grupo. Em entrevista a Yvonne Jean, diz Portinari: *“Estamos num país onde não podemos nos preocupar com isto [com o abstracionismo] devido à ineficiência técnica do nosso meio artístico. Devemos fazer esforços para que se aprenda a pintar e que se saiba o que é pintura e não dizer ‘sou abstracionista’ ou ‘não sou abstracionista’ sem nem saber falar numa cor!”*<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> “A gente se reunia para conversar e fazia uma análise muito profunda da arte em geral no Brasil e Portinari era um dos estigmas, erro o engano, o que se equivocou em tentar fazer o cubismo... Ele era o artista oficial brasileiro.” (Venâncio, 1998: p.10).

<sup>40</sup> A opinião de Portinari sobre a Bienal. *Correio da Manhã*. 1º Caderno. Última página. 09/09/1951.



Assim, a afirmação da auto-imagem positiva passa pela construção de categorias distintas que se realiza numa contínua troca de acusações.<sup>41</sup> O constante debate que se estabelece entre os grupos cria, atualiza e reforça laços de solidariedade e identidades coletivas. Abstracionistas e figurativistas entram em embate pela conquista de um lugar nas artes plásticas brasileiras, pela possibilidade de atribuir significados a um e a outro grupo.

Contudo, o rótulo do abstracionismo associado ao moderno e tratado como categoria capaz de conferir identidade coletiva não basta para caracterizar o novo fazer artístico. Com efeito, de um lado, na disputa com o figurativismo, a idéia da não-representação do mundo é suficiente para solapar as referências da tradição artística brasileira, imprimindo sobre toda arte figurativa a idéia de caducidade. A abstração é a arte do futuro. No entanto, de outro, no interior do abstracionismo, o concretismo se destaca como tendência própria a ser distinguida das demais.

Neste sentido, o concretismo, como abstração geométrica, se distingue deliberadamente da abstração informal que grassava à época. Baseado nos princípios matemáticos das relações de espaço e nos ritmos perceptivos de cores e formas, o concretismo se opõe categoricamente ao livre gesto tachista<sup>42</sup> que se consagrava nos centros de referência mundial. A ênfase no subjetivismo, nos sentimentos, no indivíduo criador, era rejeitada em prol uma abstração mais “rigorosa”. A ordem e a razão eram agora categorias que davam ao concretismo o lugar da vanguarda no âmbito da arte abstrata. Segundo Ferreira Gullar: “*A rigorosa disciplina concretista originou a reação tachista que pretende afirmar, no outro extremo, a ausência total de ordem e disciplina*” (Gullar, 1999. P.253).

Classificado como abstração subjetiva, o tachismo aparece, portanto, como forma artística à qual se opor. No interior das vanguardas em favor da experiência estética, o rigor

---

<sup>41</sup> “*Di não gostou do emprego que fiz, na mesma entrevista, daquela palavra [evoluir], ao referir-me aos artistas consagrados como ele. E em entrevista ao Correio da Manhã fingiu não entender o que eu queria dizer, atribuindo-me a puerilidade, ou melhor, a imbecilidade de pretender que ele, Portinari, Segall ou Tarcila ‘evoluissem’ para o ‘abstracionismo’.* (...) (Pedrosa, 1981. P.51)

<sup>42</sup> Por oposição à abstração geométrica, o tachismo pode ser caracterizado como abstração informal. Nomeado pelas manchas (taches) que caracterizam sua forma, são composições pictóricas de cores e formas orientadas pela liberdade gestual, pela forma não ligada à representação do mundo, mas à expressão do artista. As pinceladas livres, que obedecem à espontaneidade do movimento irrefletido da mão, deixam a marca da subjetividade criadora.

a disciplina e a ordem se apresentam como valores positivos que distinguem o movimento concretista brasileiro. Definida por Mário Pedrosa como “*uma espécie de teste de Rorschach para a interpretação das almas angustiadas das classes médias urbanas de todo o mundo*” ou como “*uma interjeição do artista no desespero de sua solidão*” (Pedrosa, 1986. P.294), o tachismo é posto pelos concretistas brasileiros no pólo negativo da abstração.

Contudo, uma vez que a abstração informal não se constitui no Brasil como grupo organizado<sup>43</sup>, vale notar que é no âmbito da crítica que o concretismo reivindica a legitimidade de sua arte como via alternativa ao tachismo. Com efeito, oposto às modas internacionais, o concretismo constrói sua imagem positiva em detrimento dos valores da crítica estrangeira. Classificada como forma artística externa às manifestações legitimamente nacionais, o tachismo é posto aqui no âmbito do estranho e do estrangeiro. Segundo Mário Pedrosa, ao contrário do concretismo, o tachismo não tem “raízes na própria dialética cultural do país” (Pedrosa, 1986. P.291).

*“(...) Predomina agora nesses centros [europeus] uma arte de tendência romântica, ou melhor, anticultural, no sentido de preferir os valores ditos instintivos ou subjetivos aos valores plásticos mais puros. Têm horror, como homens cansados de cultura e de experiências estéticas, a tudo que lembre estrutura, ordem, disciplina, tensões, otimismo, beleza plástica, em suma. Ora, nossos melhores artistas de agora não estão nessa linha, pior ainda: não se importam se o que atualmente estão fazendo não é o que está na moda na Europa ou nos Estados Unidos. Ou lá não é apreciado.*

*Um tal estado de espírito é para nós, brasileiros, muito auspicioso, e é necessário preservá-lo de todas as maneiras, pois será na medida de sua preservação que algo novo e de especificamente nosso poderá surgir. Revela pela primeira vez um pensamento, um sentimento de independência que se vai generalizando entre os melhores de nossos*

---

<sup>43</sup> “Ao contrário da tendência geométrica, o abstracionismo informal não se organizou em torno de grupos e teorias. O pressuposto básico do movimento era a liberdade individual de cada artista para a expressão de sua subjetividade, e a única regra a ser seguida era a da não representação.” (Mattar, 2003, 33).

*artistas. De um Volpi a um Milton Dacosta, de Franz Weissman a Lygia Clark, de Ivan Serpa a um outro jovem pintor moderno daqui ou de São Paulo, reina o mesmo estado de espírito; uma espécie de embrião de escola, cujas características fundamentais é cedo para tentar definir e cuja designação ainda, portanto, é difícil de dar. (...)*” (Pedrosa, 1998. P. 281)

Vale, contudo, notar que as idéias de nacional e estrangeiro são suficientemente plásticas para admitir a internacionalidade de princípios da abstração geométrica como princípios inerentes à prática artística brasileira. Uma vez que o nacional é encarado como modo de fazer artístico que nasce das necessidades próprias à História da Arte Brasileira, que nasce das respostas a uma tradição que nos é própria, o concretismo pode ser tomado como tendência nacional e Max Bill como artista quase brasileiro. Do mesmo modo, os valores hegemônicos da crítica internacional, ainda que ditos pela boca de filhos da pátria, aparece como modelo a ser rejeitado. Nacional e estrangeiro são, portanto categorias maleáveis que são acionadas para identificar pólos positivos e negativos, velhos e novos, autênticos e copiados. Nesta medida, para categorizar tachismo e concretismo, adiciona-se ao par antitético subjetivismo-objetivismo, o binômio estrangeiro-nacional, delineando-se um conjunto de categorias capazes de construir identidades e estigmas.

Do ponto de vista dos processos de distinção, a construção de categorias classificatórias e as disputas entre grupos podem ser tomadas como disputa de poder pela capacidade de ditar os parâmetros legítimos da boa arte brasileira. A troca de acusações, a publicação de manifestos em favor da ruptura, a concepção de exposições coletivas sob o rótulo de movimento cultural vêm aparecendo na literatura sociológica como instrumento de acumulação de prestígio artístico<sup>44</sup>. Ao negar a tradição, ao fundar uma nova escola, os atores sociais são capazes de marcar um lugar no espaço de possíveis. De fato, rejeitando formas acadêmicas de fazer arte, buscando o novo em detrimento da arte culinária, “*sem*

---

<sup>44</sup> Segundo Bourdieu, “*as lutas permanentes entre os detentores de capital específico e aqueles que ainda estão desprovidos dele constituem o motor de uma transformação incessante na oferta de produtos simbólicos*”. (Bourdieu, 2002; 148). Disputas de valores, inovações simbólicas e tentativas de ruptura, nada mais são, portanto, que buscas pela conquista do capital específico ao campo.

*preocupação de brilho momentâneo nem de medalhas e medalhinhas consoladoras*”<sup>45</sup>, os artistas no interior do campo de possibilidades buscariam, através de estratégias de subversão, consolidar o *status* de precursor de uma tendência e uma posição de prestígio. Trata-se não só de tentar construir uma arte que dure no tempo e na história, “*um estilo pictórico que marque a nossa época no futuro*”<sup>46</sup>, mas também de acumular capital social. Com efeito, como bem coloca Waldemar Cordeiro, o objetivo é sempre lutar contra a clandestinidade e ter sua obra consagrada: “*Após quatro anos de luta semi-clandestina o movimento da arte abstrata e concreta ingressa na vida legal artística. A exposição do grupo Ruptura, realizada no Museu de Arte Moderna, assinala esse momento. Esse grupo contudo está longe de representar todo o movimento paulista de arte abstrata e concreta, cujas fileiras contam hoje inúmeros integrantes. (...)*” (Cordeiro, Waldemar. Ruptura. Correio Paulistano. 11/01/1953. In: Bandeira, João, 2002. p. 49).

Contudo, os processos de consagração não são tão imediatos. Entre as estratégias dos atores sociais e a posição que ocupam no futuro, há um hiato de percalços e de uma trajetória não linear. Com efeito, como bem chama atenção Bourdieu: “*Tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um ‘sujeito’ cuja única constância é a do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz da relação objetiva entre as diversas estações*”. (Bourdieu, 2003; 81). No entanto, partir da estrutura e da matriz de relações objetivas, tomando a trajetória como série de deslocamentos programados no interior do campo, implica, do mesmo modo, perder de vista os sistemas de valores e de pertencimento que orientam as escolhas e redundam em processos de consagração ou obsolescência.

Neste sentido, vale dizer que, ao recuperar o depoimento de Amilcar de Castro, há no discurso do artista sobre os processos que o inseriram na *vida legal* um coeficiente que é tratado aqui como *sorte* e que merece espaço para reflexão. Diz ele: “*Todos os anos me inscrevia no Salão de Arte do Rio de Janeiro e era cortado, mas um ano, por sorte, o Milton Dacosta foi júri do salão e me deu medalha de prata. A medalha de prata dava ao*

---

<sup>45</sup> Pedrosa, Mário. Abstratos em Quitandinha. Correio da Manhã. 26/02/1953. In: Bandeira, João, 2002. p. 40.

<sup>46</sup> Zanini, Walter. Das plantas de arquitetura ao concretismo. Tribuna da Imprensa. 05/maio/1953. In: Bandeira, João, 2002. p. 53.

*artista isenção de júri, assim, ele podia mandar trabalhos para o salão sem ser cortado, porque tinha medalha de prata. Comecei, então, a participar do Salão todo ano. E, de novo, por sorte, o Aluísio Carvão foi júri e me deu o prêmio de viagem à Europa.”<sup>47</sup>*

Neste sentido, vale dizer que o que é aqui qualificado por Amilcar de Castro como *sorte* aparece, antes, como uma rede de relações sociais que tornam possível que visões de mundo partilhadas identifiquem positivamente uma obra de arte como manifestação de valores coletivamente definidos. Com efeito, os mecanismos de consagração são concebidos e realizados por atores sociais que interpretam o mundo e agem sobre ele, construindo a partir de identidades e estigmas uma visão bem definida do que deve ou não ser premiado. Nesta medida, a construção do desejo do novo por mecanismos de distinção entre pessoas e valores aparece, de fato, como consagração que não depende tanto do acaso, nem tampouco de estratégias deliberadas de acesso aos bens de capital específico, mas antes da rede de relações que supõe.

Seja como for, o Concretismo se estabelece de todo modo como grupo unívoco, distinto do figurativismo sob a identidade abstrata, distinto do tachismo sob a identidade geométrica. Conquistando espaço em exposições coletivas, nas Bienais de São Paulo e na imprensa, o concretismo se apresentava como movimento que desejava mudar a arte brasileira. No entanto, se a exposição de 1956 marca a unidade do grupo e os princípios que o norteiam, ela também constrói em seu interior uma nova cisão. Segundo Ferreira Gullar:

*“Em dezembro de 1956 e fevereiro de 1957, respectivamente no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Ministério de Educação e Cultura, no Rio, realizou-se a I Exposição de Arte Concreta reunindo os concretos do Rio e de São Paulo. Essa exposição – que punha pela primeira vez em confronto as duas tendências do concretismo brasileiro, teve ampla repercussão e marcou o início de uma etapa nova das experiências concretas, obrigando os artistas cariocas a tomar uma posição mais definida em face das idéias vinculadas pelo grupo paulista. Aquela exposição revelava de modo flagrante, as divergências entre os dois grupos: os cariocas, de modo geral, mostravam uma preocupação*

---

<sup>47</sup> Amilcar de Castro: Depoimento. In: Ribeiro e Silva, 1999, p.18.

*pictórica, de cor e matéria, que não havia nos paulistas, mais preocupados com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada. Podia-se ver que, àquela altura, a arte concreta padecia de dois exageros contraditórios: da parte dos cariocas – um Serpa, um Carvão – certo desinteresse pela indagação de alguns problemas básicos da estética concretista; da parte dos paulistas, a exacerbada intenção de tudo formular e de trabalhar segundo essa formulação prévia. (...)” (Gullar, 1999. P.234)*

A formação de um grupo coeso, que não se supunha nem Frente nem Ruptura, mas que se proclamava movimento concretista, traz, portanto, em seu bojo, novas formas de distinção social.

### 2.3. Neoconcretismo:

A publicação do manifesto neoconcreto em 1959 é, assim, resultado de novas identidades sociais construídas no interior do concretismo. A coesão dos grupos da abstração geométrica que se estabelecem no primeiro momento se dissolve na cisão entre grupos com valores, visões de mundo e formações distintas. Na I Exposição Neococnreta, se juntam aos concretistas oriundos do grupo frente, Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Claudio Melo e Souza e Theon Spanudis, e assinam um manifesto que se coloca como via alternativa aos princípios nacionais da abstração geométrica (Cintrão e Nascimento, 2002).<sup>48</sup> Segundo Ferreira Gullar “O ‘Manifesto Neoconcreto’ – inserto no catálogo da Exposição e publicado pelo SDJB em 21-3-59 – afirmava que a expressão neoconcreto definia uma tomada de posição em face da arte dita não-figurativa geométrica

---

<sup>48</sup> Vale ainda dizer que da segunda exposição de arte neoconcreta ingressam no movimento Willys de Castro, Hércules Barsotti, Osmar Dillon e Roberto Pontual. (Cintrão e Nascimento, 2002)

*(neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, arte concreta) e, particularmente, em face da direção tomada no Brasil pela arte concretista.” (Gullar, 1999. P.244)*

Da prática coletiva em nome de um mesmo movimento social, surgem divergências entre modos de ver o mundo que são anteriores à unidade do concretismo. Grupos Frente e Ruptura trazem consigo modos institucionalizados de interpretar a abstração geométrica, traduzindo e construindo valores de modos distintos e divergentes. Cariocas e paulistas como se intitulavam, embora convencidos do caminho coletivo da ruptura, representam valores e caminhos diversos. Diz Lygia Pape:

*“Depois, em 1957, quando é lançado o Plano Piloto para a Poesia, em São Paulo, houve um certo mal-estar. Esse plano, que valia para as artes plásticas também, era um enorme comprometimento de uma rigidez enorme. Tínhamos de, durante os dez anos seguintes, obedecer a um determinado projeto de trabalho, com todos os rumos definidos. A maioria dos cariocas – mais os paulistas Willys de Castro, Hércules Barsotti e Theon Spanudis – não concordou.” (Venancio, 1998: p.10).*

Com efeito, o Plano Piloto para a Poesia Concreta publicado por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, ditava os modos concretos de construção do espaço na poesia, na música e nas artes visuais<sup>49</sup>. Partilhar da identidade concretista, depois das exposições nacionais, era acolher princípios publicados em nome do movimento. Uma vez que a unidade do grupo se dava não por contatos cotidianos, mas pela prática artística comum, a boa realização da forma concreta se tornava elemento de distinção.<sup>50</sup> O episódio

---

<sup>49</sup> “poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo.

Estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes.

Também na música – por definição, uma arte no tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais por definição – intervém o tempo (mondrian e a série boogie-wogie; max bill, albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).” (Campos, Augusto et all. Plano Piloto para poesia Concreta. In: Teoria da Poesia Concreta. 1975. p. 156-158)

<sup>50</sup> Segundo Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiaralli: “(...) Se observarmos a polêmica entre ambos entre ambos concretismos que eclode a partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 (São Paulo) e 1957 (Rio) veremos que ela se desenvolve sempre a partir da crítica feita pelos paulistas à má compreensão que os artistas cariocas teriam dos princípios teóricos do Concretismo, o que os levaria a uma prática equivocada.

narrado por Aluísio Carvão bem expressa a atmosfera do momento: “*Em São Paulo os concretos eram dogmáticos, defendiam a economia das cores, posição coerente com uma arte ligada à indústria e às artes gráficas. Mas um dia me deu vontade de pintar uma tela vertical com uma cor que não fosse azul, amarelo ou vermelho. Foi o bastante para o Waldemar Cordeiro escrever um artigo me chamando de surrealista*”<sup>51</sup>.

Assim, o não comprometimento com os valores de Max Bill é acionado como modo de segregar concretistas ortodoxos e heterodoxos. A filiação aos princípios ditados pelo construtivismo internacional, o grau de adequação aos parâmetros da abstração geométrica dão o tom da inserção e da exclusão de indivíduos no movimento. Muitas vezes confundida com a antiguidade e com o pioneirismo do grupo Ruptura, a adequação a regras aparece no mais das vezes como característica intrínseca aos membros ditos fundadores, que, por oposição aos incapazes de compreender valores superiormente construídos, se colocam como puristas da forma concreta. Segundo Amílcar de Castro:

*“O Neoconcreto aconteceu quando eu trabalhava no Rio de Janeiro, junto com Gullar, Reynaldo Jardim e outros. Esse negócio de Neoconcreto surgiu por causa do Max Bill, que fez uma conferência e os paulistas aceitaram sem discutir o problema concreto. No Rio de Janeiro nós protestamos, pois acreditamos que arte é fundamentalmente emoção. Arte sem emoção é precária. Max Bill queria uma coisa tão fabulosamente pura, sem emoção. A Unidade tripartida, aquela escultura de Max Bill, tem esse propósito. Max Bill juntou três coisas: o Teorema de Pitágoras, a Folha de Mébius e a Tabela de Fibomacci e fez a Unidade Tripartida. Tudo bem, tudo certo, mas a arte para nós do Rio era mais do que isso. A arte não tem essa coisa definida, noções definitivas e absolutas, mas varia em cada momento e pode ser mil coisas. Tanto Pollock é um artista, quanto Max Bill é um artista, até*

---

Os artistas de São Paulo definem-se como representantes legítimos do Concretismo no Brasil, porque consideravam ter assimilado, corretamente, os postulados da arte concreta. O núcleo concretista do Rio de Janeiro, por outro lado, aparece sempre como desviante da norma do grupo paulista, e, conseqüentemente, como postulante ilegítimo a um lugar nas fileiras do Concretismo internacional.” (Canoglia, 1987, 7).

<sup>51</sup> “A PINTURA me envolve de forma permanente”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13/01/1996.



*menor do que Pollock.”* (Amilcar de Castro: Depoimento. In: Ribeiro e Silva,. 1999, p.16-17.)

Nesta medida, Frente e Ruptura, Neoconcretos e Concretos, cariocas e paulistas, Ferreira Gullar e Waldemar Cordeiro, MAM-RJ e MAM-SP, representam modos institucionalizados de ver e pensar a arte, valores entre os quais as pessoas de fato, no mundo da vida de fato, podem optar. Os valores partilhados aparecem novamente como escolha entre práticas artísticas.

Se as aulas de Ivan Serpa servem para criar sólidos vínculos de interação social, elas se tornam, sobretudo, símbolos com os quais se identificar, símbolos que permanecem apesar das oscilações nas relações entre indivíduos, apesar da plasticidade dos valores. Embora pessoas sejam incluídas e excluídas do grupo original a forma social, o grupo orientado pela liberdade de experimentação que criou permanece. Apesar de inseridos numa sociabilidade paulistana e concretista, Willys de Castro, Hércules Barsotti e Theon Spanudis aderem à liberdade de experimentação, ao modo de vida experimentado nos cursos de Ivan Serpa do MAM, partilhando do mito de origem comum que dá unidade ao grupo.

Assim, São Paulo e Rio de Janeiro aparecem como mitos de origem comum que conferem legitimidade geográfica às formas de distinção artística. Identificados com um modo de vida paulista ou carioca estes artistas construíram, na oposição bairrista, categorias de classificação social que se baseavam na vida urbana em que se inseriam. Embora a origem geográfica fosse, no mais das vezes, estranha à classificação binária<sup>52</sup>, a cidade se mostra como lugar de um modo de vida específico capaz de identificar formas artísticas. Diz Mario Pedrosa:

*“(…) Os artistas cariocas estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol,*

---

<sup>52</sup> Embora se classificassem em termos de paulistas e cariocas, os concretistas brasileiros vinham dos mais diferentes lugares: “Os artistas [concretistas] reunidos vinham de culturas e origens diversas: Sacilotto e Geraldo de Barros eram paulistas, de Santo André e Xavantes, respectivamente; Haar e Wladislaw, poloneses; Féjer, húngaro; Charoux, austríaco, e Cordeiro, ítalo-brasileiro.” (Cintrão e Nascimento, 2002: p 12)

*o mar os induzem a certa negligência doutrinária. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico-sensorial com a matéria, e, através desta, de algum modo com a natureza, os paulistas amam sobretudo a idéia. Décio Vieira é, nesse sentido, um gato sensual, que transpira indolência aristocrática, agilidade, inteligência. O que o preocupa é o espaço da tela que articula com sutil precisão, embora disfarçada pela pincelada amorosa numa cor toda pessoal, infusiva e não delimitadora. É antes um abstrato que um concretista, Os outros pintores cariocas também cometem pecados de heresia.*

*A preocupação dominante deles é a do jogo espacial, para que não haja na tela espaço perdido ou desprezado. Se os paulistas dão à forma concebida todas as atenções sacrificando tudo o mais, mesmo que as tenham de isolar na tela, os cariocas ainda a querem integrada numa relação espacial bem ou equitativamente repartida. Eis por que tanto se atêm aos espaços negativos e positivos, dando às suas cores função também ativa, de modo a não permitir que a forma se distinga sobre o fundo.*

*A cor para o paulista é uma cor-superfície, luminosidade pura, cor para uma forma que aqui age como objeto; a cor para o carioca é espaço também, é iluminação, isto é, a visão por assim dizer dos espaços vazios; é forma negativa, se quisessem, como, aliás, o fundo branco das séries triangulares do quadro premiado de Sacilotto.” (Pedrosa, 1998. P. 256)*

Com efeito, aderir à identidade paulistana ou carioca implica incluir-se num conjunto de características da produção artística concretista. De um lado ser paulista implica associar-se a um modo de vida urbano, industrial, impessoal, enfim, moderno. De outro, ser carioca supõe uma modernidade menos ortodoxa, mais ligada à natureza, aos sentidos, à subjetividade. Identidades distintas para modos distintos de ver a arte.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Contudo, vale notar que muitos artistas recusam a classificação binária, rejeitando a cisão bairrista como foco da disputa: “Não compro essa briga de cariocas contra paulistas não. A dissidência aconteceu porque alguns de nós – morando aqui ou lá, não importa –

Não quero dizer que acionar modos de vida urbanos como categorias classificatórias seja estratégia de distinção na conquista de posições no interior do campo, valor que não existe senão como meio para atingir determinados fins, mas que, ao contrário, entendo as cidades como valores que são positivamente associados a um modo de ser no mundo que se expressa na produção artística. Com efeito, voltando às especificidades do grupo Neoconcreto, vale sublinhar a importância de um modo de ser carioca que se associa aos valores de liberdade, de experimentação e de subjetividade que estão na origem dos cursos de Ivan Serpa no MAM. Ser carioca faz parte de um *ethos* específico que interpreta o concretismo desta e não daquela maneira. Definidos, por Mario Pedrosa, como “quase românticos” (Pedrosa, 1998. P. 254), os neoconcretistas encontram no Rio de Janeiro um mito de origem com o qual se identificar.

Nesta medida, os valores de liberdade de criação, de ênfase na individualidade criadora e na subjetividade são mais uma vez acionados. Por oposição ao excessivo racionalismo, à redução da arte a esquemas perceptivos, e ao esquecimento do momento de produção, o neoconcretismo reafirma o espaço expressivo da obra de arte, valorizando a subjetividade do artista e do espectador.

*“O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de*

---

*não concordávamos em organizar o espaço de um trabalho com apenas três formas e suas progressões no espaço. A cor não podia ter o toque da mão. Tudo tinha de ser feito sem nenhuma subjetividade, com o que seria a racionalidade pura. Isso chegou a um ponto que acabou não nos satisfazendo.”<sup>53</sup>* Como bem notam Cintrão e Nascimento, a origem geográfica dos artistas nada tem a ver com a posição que adotam em face da rixa entre concretos e neoconcretos (Cintrão e Nascimento, 2002).

*forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligadas a uma significação existencial, emotiva e afetiva – são confundidas com a aplicação teórica que deles faz a ciência.*”<sup>54</sup> (Gullar, 1999. P.285-286).

Assim, vale dizer que os valores que estão na origem da fundação do Grupo Frente e que norteiam as primeiras experiências concretistas no núcleo do MAM carioca são os mesmos valores em torno dos quais se agrupa o neoconcretismo. Com efeito, a liberdade de experimentação que num primeiro momento aponta para as inovações da arte geométrica, num segundo momento, quando a norma passa a ser o concretismo, assume a subjetividade como lugar da expressão artística. Há, portanto, uma permanência de valores que, apesar das oscilações entre formas estéticas, da inclusão e da segregação de indivíduos e modos e fazer arte, se mantém.

#### 3.4. Outros destinos: o neoconcretismo se dilui.

A partir de 1963, o movimento neoconcreto passa por sistemáticas reavaliações. Ao integrar o CPC (Centro Popular de Cultura), Ferreira Gullar, buscando no popular a ação revolucionária da arte, se afasta do movimento e nega o concretismo com arte alienada. Sobre este momento, diz ele: *“No que se refere a mim há uma ligação maior entre o meu afastamento do neoconcretismo e a crise política. A opção que fiz estava diretamente ligada ao processo social e político; é quando tomo consciência da necessidade de me voltar para a realidade brasileira”* (Milliet, 1989, 91-99). Com efeito, segundo Maria Arminda Arruda, a participação social era o principal caminho que se desenhava para as artes na década de 60, dissolvendo o concretismo e enraizando as vanguardas na discussão dos problemas nacionais:

---

<sup>54</sup> Manifesto Neoconcreto publicado originalmente pelo Correio da Manhã em 1959.

*“No término dos 50 e início dos 60, a chamada questão social da arte – que havia rendido tantos debates e acusações aos artistas abstratos e concretos, vistos como alienados frente à realidade – aparece sob a forma do popular. ‘Conseqüentemente, o dado ‘participação’, tanto da parte de artistas quanto de intelectuais, é considerado prioritário, tentando-se através dela, um trabalho comum, tendo de um lado a massa da população brasileira e, de outro, o meio intelectual e artístico’. Se a categoria do popular era entendida segundo acepções diversas (para o CPC, por exemplo, tratava-se de construir uma ‘arte revolucionária, ou uma cultura ligada ao povo como o MCP de Pernambuco), o certo é que as bandeiras de participação, na sociedade, foram empunhadas com vigor. No campo minado dos concretos, que já haviam iniciado a autofagia, pelo menos desde que o Manifesto Neoconcreto que absorveu o Grupo Frente, formado por artistas cariocas, consolidaram-se as rupturas com o aparecimento do Violão de Rua e finalmente o Manifesto Nova Linguagem de Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto.” (Arruda, 2001, 359).*

Contudo, além do CPC, outras vias possíveis são traçadas e a radicalização dos princípios de livre criação permanece como alternativa. Ao contrário de Ferreira Gullar, nem todos os neoconcretos esquecem o passado e rejeitam a abstração geométrica. Franz Weissman e Amílcar de Castro, por exemplo, continuam explorando as diferentes possibilidades dos planos geométricos, Ivan Serpa se debruça sobre experimentações figurativas, e Lygia Clark e Hélio Oiticica enveredam pelos novos caminhos da arte sensorial.

Em muitos sentidos, os princípios que estão na gênese do movimento neoconcreto são, a partir de 1963, quando o movimento se esfacela, levados ao limite em experiências cada vez mais radicais. A experimentação e a liberdade criativa permanecem para muitos como valor a ser cultivado, chegando mesmo à marginalidade radical de Hélio Oiticica. Sua carta a Lygia Clark dá a dimensão do sentido de ruptura que se criava naquele momento: “seja marginal, seja herói”. Diz ele:

*“Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o que me agrada no momento (...).”<sup>55</sup>*

Do mesmo modo, a experimentação é uma constante também na obra de Lygia Clark. Inaugurando no Brasil uma forma discursiva centrada na superfície sensorial, a artista quebra “a fronteira entre corpo e objeto”,<sup>56</sup>. Subvertendo a dimensão contemplativa da arte e encontrando no corpo o suporte de sua obra, a artista constrói um discurso sobre a corporalidade. Trata-se de rejeitar a dimensão tradicional da obra de arte benjaminiana, sua autoridade, sua distância, para, no entanto, restituir sua absoluta unicidade na obra sensorial.<sup>57</sup>

Embora caminhe por outras vias, Ivan Serpa, encontra no figurativismo seara aberta à experimentação e o que poderia ser tomado como retrocesso na carreira do artista acaba se revelando uma de mais consagradas fases. Com efeito, a experimentação permanece como valor que norteia a produção dos artistas neoconcretos. Amílcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Pape, continuam produzindo sob os mesmos valores.

Não é à toa que, ao abandonar o neoconcretismo e rejeitar o passado em nome da conscientização das massas, Ferreira Gullar se torna alvo do ressentimento de alguns destes artistas. Segundo Lygia Pape: *“No final do grupo neoconcreto, surgiu o CPC (Centro Popular de Cultura), que era nitidamente populista. Queriam fazer peças de teatro para conscientizar as massas. Ferreira Gullar estava nessa. Esse tipo de trabalho panfletário*

---

<sup>55</sup> Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, 15.10.68. In: *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas 1964-74*.

<sup>56</sup> Cf: Lula Wanderley. In: Hélio Oiticica/Lygia Clark: Salas Especiais 22<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo. MAM/RJ-MAM/BA. Rio de Janeiro, 1995.

<sup>57</sup> Cf: Benjamin, Walter. L’oeuvre d’art à l’époque de la reproductibilité technique. In: *Oeuvres III*.

*não me interessava. (...) O pessoal do grupo neoconcreto, mesmo sem ter feito política explícita, foi extremamente revolucionário porque inventou muitas linguagens para as artes visuais no Brasil” (Pape, 1995).*

Assim, a oposição a dogmatismos ou posições panfletárias, como coloca Lygia Pape, aparece ainda uma vez como valor de distinção, apontando para visões de mundo que se mantêm a despeito da dissolução do grupo.

Neste sentido, embora Ivan Serpa também rejeite a experiência concretista como fase passada, ele o faz justamente em nome da experimentação. A idéia de painéis e academias é agora incorporada ao pólo concretista e sua negação se torna liberdade criativa.<sup>58</sup> Com efeito, os valores são suficientemente flexíveis para que permaneçam a despeito das diferentes maneiras por que são manipulados, servindo para rejeitar o passado, descaracterizar tomadas de posição presente, e para criar novos modos de distinção no interior de um mesmo grupo.

Assim, vale ainda dizer que os valores de classificação social não servem apenas para distinguir modos coletivos de conceber e fazer arte, mas também se associam a modos de ser no mundo e de projetar o futuro para um Brasil moderno. Nesta medida, vale ainda refletir sobre as manifestações da abstração geométrica num mundo que está para além da arte.

---

<sup>58</sup> Cf. Serpa: Autocrítica. Jornal do Brasil: 11/02/1961.

### Capítulo III: A Modernidade Concretista

Se na primeira parte desta dissertação procurei entender a construção do movimento concretista no núcleo do Rio de Janeiro, buscando na construção de valores a chave da interpretação do sistema de relações sociais que se estabelecem nas artes plásticas brasileiras naquele momento, procuro, a partir de agora, me debruçar sobre estes mesmos valores do ponto de vista de sua relação com a formação de um projeto de modernidade. Imersos num mundo da vida que está para além da arte, os artistas do concretismo brasileiro, ao firmarem um documento que traça diretrizes de ruptura para a produção e apreciação estéticas, constroem visões de mundo que supõem um conceito de modernidade. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda:

*“O problema das novas linguagens [concretistas] pôs-se, então, como questão geral da renovação dos códigos de criação no período, que afirmou a dimensão estética de ruptura com o passado, mas a partir de um posicionamento diante das transformações ocorridas na concepção dos objetos produzidos na sociedade capitalista” (Arruda, 2001, 349).*

Seja como reflexão acerca da produção capitalista, seja como aposta no desenvolvimentismo nacionalista, seja como for, o concretismo coloca em movimento um projeto de modernidade para as artes plásticas que se põe no mundo como pensamento social. No entanto, sabendo que lido aqui com grupos que divergem e se distinguem, vale dizer que lido também com projetos concretistas divergentes. Segundo Giulio Carlo Argan:

*“O equilíbrio que se alcança entre sociedade e natureza ou entre os grupos e os indivíduos na sociedade é sempre resultado de projetos contrastantes e de duras lutas para fazê-los triunfar: na história, os homens consideram o sucesso e o fracasso dos projetos traçados e deles tiram lições para o que farão.” (Argan, 2000)*



Planos concorrentes, utopias que convergem e divergem: a modernidade concretista é construída na disputa pelo melhor plano pensado. Com efeito, projetar a modernidade nas artes, pensar numa ação para o futuro, ordenar e categorizar o espaço das instituições de arte, implica pôr em movimento o passado para construir a ação presente. Pensar o futuro implica retomar o já visto e o já vivido, implica acionar categorias coletivamente cristalizadas no pensamento. Projetar a modernidade é, pois, pôr em movimento a experiência coletiva, é pôr em movimento a ordem social no ato de projetar o espaço.

Assim, de um lado, procuro refletir sobre o paradigma concretista e todo o ideal que representa para os artistas, buscando entender de que modo os princípios ideais incorporados pela prática artística do grupo de São Paulo servem como sistema de princípios claros para a produção pictórica e um projeto deliberado de modernidade para as artes plásticas. De outro lado, procuro entender de que modo o núcleo carioca que passa por múltiplas inserções neste projeto, ora se afastando ora se aproximando dos princípios concretistas, constrói também, por seu turno, uma idéia de moderno que passa ao largo da trajetória linear paulistana, mas que está referida a ela.

### 3.1. O paradigma concretista de São Paulo:

O projeto de modernidade concretista está intimamente relacionado à trajetória do grupo Ruptura de São Paulo. Paradigma que orienta sua prática artística, o conjunto de princípios concretistas funciona como sistema de regras tácitas, oferecendo as questões que devem ser postas na realização de uma obra de arte e o caminho que deve ser percorrido para respondê-las.

Forma racional, voltada para a construção da arte como técnica, a abstração geométrica se coloca de modo geral como renúncia a modos românticos de representar pictoricamente o Brasil, buscando afirmar, por oposição ao figurativismo e à arte social de Portinari e Di Cavalcanti, a contemporaneidade de seus princípios. Inseridos no mundo como homens de sua época, os concretistas se afirmam como parte da sociedade moderna de que suas obras seriam expressão. Diz Ferreira Gullar: *“Ao contrário das tendências individualistas ou nihilistas da arte contemporânea – expressionismo, dadaísmo, surrealismo, tachismo –, a arte concreta deriva de um compromisso com a época moderna,*

*com a sociedade industrial, dentro da qual o planejamento, o conhecimento teórico e a divisão do trabalho contam como fatores relevantes. (...)*” (Gullar, 1999. P.236).

Colocando-se como ruptura nas artes plásticas, o paradigma concretista impõe-se como proposta de arte moderna supondo para sua realização um conceito de modernidade que se constrói na relação com outros grupos e outros conceitos. O projeto construtivo brasileiro rejeitava, portanto, ao lado do figurativismo, todo o projeto de brasilidade que o modernismo encerrava. A representação do nacional, cunhada num círculo de sociabilidade que, depois 22, traçava um vocabulário artístico que lhe era próprio e conservava, ao lado do culto à modernidade urbana, uma identidade nacional marcada pela imagem do país exótico, tropical, rural, consagrando, aqui e no exterior, *“a reconciliação imagética entre elementos da sociedade industrial e lembretes de paisagens campestres”* (Miceli, 2003).

Ao contrário das representações modernistas da paisagem brasileira, centradas no abandono do paradigma europeu e na busca dos traços definidores da nacionalidade (Mello e Souza, 1980), o concretismo de São Paulo edificava seu projeto sobre as formas racionais, a arte matematizada, a ausência de subjetividade, a impessoalidade e o universalismo. Com efeito, deliberadamente inscrito na *“época da máquina”*, comprometido com a técnica e com a sociedade contemporânea, o concretismo brasileiro tomava posição como projeto de modernidade orientado para a construção de uma civilização brasileira. Segundo Ronaldo Brito: *o “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’ e da ‘civilização’ contemporânea. O artista tornava-se o inventor de protótipos, um técnico que manipulasse com competência os dados da informação visual.”* (Brito, 1999, 17-18).

Ao mesmo tempo em que buscava *“conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo, conhecimento prévio”*<sup>59</sup>, o grupo Ruptura, falando em nome do concretismo brasileiro, definia seu projeto de modernidade como tentativa de estabelecer, por meio da técnica, um lugar de funcionalidade social para as artes visuais. A arte deveria ocupar lugar de destaque na vida cotidiana. Por meio do design, da arquitetura, da publicidade, dos processos de diagramação dos jornais, a arte

---

<sup>59</sup> Manifesto Ruptura. In: Canoglia, Ligia, 1987: 29.

deveria estabelecer-se como parte do mundo moderno, organizando o espaço, estetizando a vida e indicando o progresso. Adotando a racionalidade como ícone da sociedade contemporânea, o concretismo brasileiro estabelece princípios modernos de organização do espaço e das relações sociais como futuro desejado. Com efeito, entre outras, a obra de Abraham Palatnik é o paradigma do novo modo de simbolizar a sociedade que se deseja.<sup>60</sup>

Por oposição à arte pela arte, a arte funcional é expressão do futuro planejado, da sociedade urbana e industrial, em suma, da civilização desejada. Falando aos homens de sua época, representando o estado de coisas presente, o mundo contemporâneo, o concretismo brasileiro se entrega ao ‘robusto otimismo’ de seu tempo. A respeito do “‘abstracionismo’ ou da arte dita concreta”, diz Mario Pedrosa:

*“Com efeito, os pesquisadores da pura prática, da visão dinâmica são o que há de mais contrário ao escapismo. Para eles a arte não é um mundo à parte, um refúgio à ‘torre de marfim’, à velha ilusão da ‘arte pela arte’. Ao contrário, eles se colocam com os dois pés solidamente fincados nas possibilidades do presente. O objetivo com que sonham é precisamente tirar dessas possibilidades de nossa época ‘neotécnica’, segundo a terminologia de Patrick Geddes e de Mumford, uma arte que seja a cristalização do estado de cultura e de civilização a que o homem potencialmente atingiu.”* (Pedrosa, 2000. P.179).

Falando sobre e em nome da tendência que apóia, Mario Pedrosa é, de fato, quem melhor explicita a relação entre o concretismo e seu projeto de modernidade, deixando muitas vezes claro o sentido de progresso esperado. Diz ele:

*“Finalmente estava-se diante de um singular momento de sadia mudança de sensibilidade, que veio com a segunda [arquitetura] e a terceira*

---

<sup>60</sup> “(...) O artista não se pode contentar com o velho *métier pictórico* e o pincel e as cores químicas pigmentárias. Para controlar, dirigir, plasmar a luz, são necessários novos instrumentos e a familiaridade com as conquistas da óptica moderna, desde os problemas de colorimetria até as virtualidades da luz artificial.

*[concretismo] vagas de artistas modernos brasileiros. Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, contínua, passiva, de uma natureza tropical não domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente.” (Pedrosa, 1986. P.291).*

Assim, o concretismo de Mario Pedrosa rejeita modos tradicionais de ver e representar o Brasil, apontando para uma arte que, cultivando a racionalidade, aposta em relações sociais mais modernas. Por oposição à sociedade brasileira rural, patriarcal, patrimonialista, orientada por relações sociais de compadrio, por formas pessoalizadas de privilégio, por formas tradicionais de produção e de hierarquização, por formas sociais resistentes à mudança, Mario Pedrosa assinala o concretismo como partidário de um modo de vida industrial, urbano, impessoal, contratual, meritório, em suma, moderno. Modo de vida desejado e de que a arte não é senão anunciadora. *“Será que no futuro iremos ver manifestações dessa mesma autodisciplina [a mesma do concretismo], desse espírito menos complacente consigo mesmo, em outros campos, imediatamente mais importantes e ponderáveis, como os da administração pública, da política, da educação? A história da arte já nos tem dado exemplos de antecipações semelhantes de movimentos artísticos em relação a outros campos de atividade mais pragmática.”* (Pedrosa, 1986. P.26).

Com efeito, é por oposição ao que Maria Isaura Pereira de Queiroz identifica como mandonismo local, à força política do coronel na manutenção de relações desiguais sob a aparência de igualdade dos laços consanguíneos e da parentela (Queiroz, 1976), por

---

*Palatinik está na linha dos pesquisadores de plástica de luz, isto é, dos efeitos de espaço-tempo sobre nossa sensibilidade”.* (Pedrosa, 1981. P.36)

oposição ao massapê mole de Costa Pinto , ao chão da tradição em que a modernidade não se pode firmar (Costa Pinto, 1997), às relações de tipo tradicional estruturais de um modo de ser brasileiro, é por oposição à auto-imagem de Brasil tradicional que se insurge o concretismo brasileiro e todo um pensamento social que preconiza modos de vida racionais, impessoais, em uma palavra, modos de vida modernos.

Ao lado de toda uma Sociologia que se institucionaliza por oposição ao ensaísmo ao elogio ao mundo de Casa Grande e Senzala (Arruda, 2001), o concretismo se coloca como pensamento social moderno que propõe princípios racionais e uma ordem legal para o país. Como bem nota Norma Côrtes, as idéias de construção da nação moderna extrapolam o âmbito da produção artística nacional, estando presentes em outros setores do pensamento social brasileiro daquele momento e mais notadamente nas obras do filósofo isebiano Vieira Pinto. Diz ela: “*A aspiração do futuro, a expectativa do novo, a projeção de virtualidades transformadoras da realidade são visões do mesmo impulso construtivo. Ambos, o isebiano [Vieira Pinto] e os artistas [concretistas], julgavam que suas obras encerravam um gesto criador capaz de organizar o mundo, conferindo sentido ou direção, significado ou valor a todas as coisas que nele existem.*” (Côrtes, 2002, 91-109).

Do mesmo modo, é animado pelo mesmo espírito de modernidade que o meio do século XX assiste à fundação de algumas das principais instituições de arte moderna no Brasil. Por meio dos Museus de Arte Moderna e das Bienais de São Paulo buscava-se provar que a produção artística nacional estava à altura daquela que grassava no resto do mundo. Diz Lourival Gomes Machado:

*“Por sua própria definição a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte 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.”*

*Lourival Gomes Machado – diretor artístico do MAM – Catálogo geral da II Bienal de SP*

Em múltiplas esferas da vida pública, o Brasil buscava “modernizar-se”. A arte se colocava como espaço de produção cultural da modernidade, expressão dos desejos de

construção do novo pelo pensamento social brasileiro. A inauguração das Bienais era correntemente vista como espaço para exaltar o lugar da arte como vanguarda das mudanças que se produziriam no país. O discurso de Juscelino Kubitschek, por ocasião da inauguração da V Bienal, é caso exemplar:

*“Quando novamente nos reunimos para confrontar e admirar as obras exponenciais da arte universal, sob a égide da mesma convocação, nosso país acelerou o ritmo com o alto propósito de assim corresponder no plano da autonomia econômica e da evolução industrial e técnico ao avanço que se evidencia no plano das nossas artes aqui representadas”.*

*Juscelino Kubitschek – O Estado de São Paulo – 22/09/59*

Assim, vale notar que também a arte concreta paulistana chama atenção para um conceito de modernidade que coloca o avanço da técnica, a racionalidade, a cientificidade e a intelectualização em primeiro plano; destino desejado que se opõe ao passado. Ainda a esse respeito, o comentário de Waldemar Cordeiro é ilustrativo:

*“(...) Para a pintura figurativa tridimensional o valor da forma é um mistério, enquanto que para nós, abstracionistas, é um problema; pois a expressão da primeira se dá pelas vias imediatas, enquanto que para nós o problema da primeira se resolve com a força do intelecto. Como decorrência existe sempre na arte figurativa tridimensional uma participação adstrita à razão. (...) Defendemos a linguagem real da pintura que se exprime com linhas e cores que são linhas e cores e não desejam ser nem pêras nem homens. É preciso compreender a tela como um plano só, como um espaço definido, onde a composição é uma prova de dependências, e onde só não é valor o que não corresponde à relação com os outros elementos, porque o valor é um só, e todos os elementos devem ser equivalentes na quantidade e na qualidade. (...)” (Cordeiro, Waldemar. Ainda o abstracionismo. Revista de Novíssimos, n. 1., 1949 In: Bandeira, João, 2002. p. 17).*

Associado a visões de mundo e valores orientados pela racionalidade e pelo universalismo, o concretismo brasileiro tal como cultivado pelo Grupo Ruptura está estreitamente ligado a um projeto de nação urbana, industrial, e desenvolvida. Acertar o passo com as tendências pictóricas internacionais é mostrar-se à altura do resto do mundo. A escolha de formas geométricas que se põem em relação e se apresentam à percepção como movimento rítmico do olho, aparato que contempla, razão universalmente humana, aparece como escolha de símbolos universais para a construção de uma nova imagem de arte moderna. Em detrimento dos símbolos da tradição, o concretismo desejava a mudança. Tratava-se, com efeito, de uma idéia de desenvolvimento orientada pelo horizonte de modernidade de países “mais civilizados”. O Brasil do concretismo é tentativa de realizar o sonho da modernidade nacional, equiparando-se às tendências pictóricas universais. Como diz Maria Arminda do Nascimento Arruda:

*“Os movimentos concretos, que emergiam nos meados do século no país, particularmente em São Paulo, poderiam ser caracterizados como ‘vanguardas desenraizadas’, na medida em que foram buscar o material de composição de sua obra fora do país. Esta face do internacionalismo desses movimentos vanguardistas que se afirmou, fundamentalmente nos anos 50, por meio da dimensão visual e plástica, na contra-corrente das tendências poéticas e pictóricas dominantes, é que pode ser entendida no prisma do desenraizamento.” (Arruda, 2001, 362-363)*

Contudo, pensar no concretismo como “vanguarda desenraizada” implica esquecer a idéia de Brasil que a abstração geométrica encerra. Embora, a representação de símbolos da nação seja aqui rejeitada, pensar o concretismo como projeto de arte moderna brasileira, implica refletir sobre a arte como símbolo de um país. Assim, ainda que orientada para a arte internacional, ainda que reconhecendo Max Bill como precursor da arte geométrica, o universalismo concretista se coloca deliberadamente como ruptura das representações artísticas *brasileiras*. O figurativismo rejeitado é o figurativismo de Portinari, e o que está

posto em jogo é o campo de produção artística nacional.<sup>61</sup> Tratava-se, com efeito, de buscar pôr o Brasil no rumo do desenvolvimento planejado, queimando etapas na direção da modernidade. Por oposição ao país “*de acomodações, de falta de rigor em tudo, de romantismos preguiçosos, de nonchalance (já que a palavra correspondente em português não me vem no momento), que prefere sempre às distinções nítidas da inteligência o vago das meias soluções, as repetições do instinto*” (Pedrosa, 1986. P.25/26), propunha-se uma arte brasileira urbana, industrial e moderna, da qual o concretismo seria “*o embrião ainda precário, mas já existente, de uma arte brasileira moderna e autóctone, isto é, autenticamente regional, de saborosos e fortes acentos dialetais, na grande linguagem abstrata universal*” (Pedrosa, 1998. P. 319).

Tratava-se, portanto de uma arte absolutamente enraizada, não no Brasil da tradição – mas contra ele, e, portanto, referida a ele – mas no Brasil da modernidade. Segundo Ronaldo Brito: “*No caso dos artistas nacionais, a adesão às tendências construtivas era um projeto até certo ponto messiânico, que envolvia uma seqüência de esforços no sentido da superação do subdesenvolvimento*” (Brito, 1999, 47). O limite do universalismo concretista é a tomada de posição de um movimento que se coloca como projeto nacional (Mattar, 2003, 27).

Assim, ao defender a abstração geométrica brasileira ante a crítica internacional, Mario Pedrosa, notadamente, adota a identidade nacional para rejeitar a estigmatização que se impõe sobre o Brasil e conformar uma nova auto-imagem, deliberada e internamente construída, nem imposta de fora, nem herdada da tradição. Diante da crítica internacional,

---

<sup>61</sup> “Custou um pouco, mas chegou também até aqui a ‘batalha’ dos que se intitulam figurativistas e dos chamados abstracionistas. Até há pouco não se cogitava muito do abstracionismo, pois não havia, que se saiba, quem se dedicasse a ele: havia quando muito tentativas esporádicas de alguns pintores – ensaios de figurativistas. Mesmo assim, existia um princípio de campanha contra o abstracionismo, que já agora está francamente aceso, indicando-o como – ‘um movimento reacionário, ou de reacionários, de incapazes’, de ‘torre de marfim’, ‘de desinteressados dos problemas humanos, de arte decadente, de mais um ismo, dum ismo requeitado, que os grandes mestres já tinham abandonado, já ultrapassado’. Agora só falta um museu de arte degenerada, para completar o quadro. Como tudo isso lembra a resistência dos acadêmicos! Invoca-se um mundo de argumentos para mostrar que não existe mais campo para o abstracionismo. Pois agora mais do que nunca, e não há como a própria evidência dos fatos e estes mostram francamente como cresce o número dos abstracionistas dos que, de um modo ou de outro, participam do movimento. (...)” (Charoux, Lothar. Revista de Novissimos, n.1, 1949. In: Bandeira, João, 2002. p. 17)



Pedrosa rejeita, portanto, os símbolos impostos, o estigma de nação exótica, atrasada, primitiva, movida por instintos, impulsos e desejos. Diz ele:

*“Mas o que não percebeu o autorizado crítico [A. Barr Junior] é que sua irritação provém de não ter encontrado, no Ibirapuera, uma pintura a seu gosto, ou ao gosto eclético hoje dominante em Paris ou Nova Iorque. E não encontrando nada que afagasse seus hábitos, desviou-se como todo estrangeiro importante faz ao chegar às nossas plagas, na procura de tabas de índios e de revoadas de papagaios. Em geral, esta é a atitude da maioria dos críticos estrangeiros que nos visitam: ou querem uma pintura ou escultura (de boa qualidade, já se vê), mas que esteja dentro dos cânones estéticos e do gosto predominante na atualidade em seus próprios meios, aprioristicamente considerados mais adiantados ou pelo menos mais sofisticados, ou então alguma coisa autóctone. Entendem, porém, por autóctone tudo que indique primitivismo, romantismo, selvagismo, isto é, no fundo, exotismo. Não gostam de permitir aos nossos artistas uma pesquisa, uma linguagem moderna e não ao gosto do momento nos grandes centros europeus. (...)”* (Pedrosa, 1998. P. 280)

Falando em nome da vanguarda brasileira em oposição aos modismos internacionais, Mario Pedrosa dá ao universalismo construtivo a cor de arte nacional definindo o paradoxo concretista com a pergunta *“Como pode tal tendência crescer a ponto de dominar a produção artística de um povo que vive num meio sub-tropical, em que a natureza ameaça? ...”*, e resolvendo-o com a resposta de Jorge Lampe: *“A não ser que tenha sido precisamente como reação ou defesa contra essa circunstância ameaçadora, e contra o caos borbulhante...”* (Pedrosa, 1986. P.295/296). Enraizado, portanto, na experiência nacional, o concretismo brasileiro se colocaria justamente contra as imagens tradicionais do país, recusando tanto a vocação social do modernismo brasileiro, representativa do país patriarcal, rural e pessoalizado, quanto o estigma da nação exótica: *“os papagaios, isto é, as cores berrantes, negros no eito, índios bravios, taperas, florestas, narrativas pitorescas”* (Pedrosa, 1998. P. 318).

Assim, ao recusar a imagem do país tropical, o crítico chama atenção para uma nova imagem de Brasil. O ideal de “beleza plástica”, de “racionalidade” de “civilização” aparece numa arte que se quer símbolo de um novo país. Neste sentido, se o desenvolvimento pode ser definido como “... *uma série de transformações intencionalmente introduzidas em diferentes esferas e setores daquelas sociedades nacionais que se atrasaram em relação ao ritmo de avanço da ‘revolução industrial’ dos tempos modernos, a fim de atender às crescentes e legítimas aspirações de suas populações e assim superar, em curto prazo, os índices de atraso que caracterizam a sua posição na sociedade internacional*” (In: Domingues, 1999), faz sentido pensar o concretismo como forma artística que lhe é adjacente, e que busca, no projeto de uma arte brasileira efetivamente moderna, uma imagem de país em compasso com as demais nações do mundo.

Nesta medida, ao se estabelecer como grupo organizado, movimento cultural nas Artes Plásticas, o concretismo brasileiro se estabelece também como visão de mundo ordenada por um projeto de modernidade nacional. Ao se opor ao figurativismo de Portinari e Di Cavalcanti, se opõe também às representações de Brasil voltadas para a identidade fundada nos mitos de origem e na tradição; ao se opor ao tachismo da crítica internacional, se apresenta como projeto deliberadamente nacional, ordenado pelo desejo de superação do estigma dos trópicos e de concluir as etapas que levariam em direção ao desenvolvimento.

Assim, o projeto de modernidade concretista pode ser definido pelo desejo universalista de racionalização, de cientificidade, de intelectualização e de impessoalidade que se almejava para a arte brasileira e que, penetrando nas mais diversas esferas da vida social, colocaria o país entre aqueles que então se apresentavam como modelo e horizonte.

### 3.2. Concretismo à carioca:

Por oposição à trajetória linear do concretismo paulistano que até o fim segue à risca os preceitos ditados desde o início pelo manifesto Ruptura, os artistas do núcleo carioca seguem por percursos não tão coerentes e, mesmo quando a unidade do grupo é mantida, oscilam no alinhamento aos princípios do movimento nacional, afastando-se e aproximando-se do grupo de São Paulo, assumindo e recusando a rigidez da abstração geométrica. Se é de fato possível considerar o grupo Frente como aquele que está na origem

do núcleo concretista carioca, vale notar que o movimento do Rio de Janeiro começa de modo muito peculiar, rejeitando, em nome da liberdade de experimentação, o paradigma que se funda sobre os princípios definidos em São Paulo. Na apresentação do Catálogo da segunda mostra do grupo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dizia Mario Pedrosa:

*“Mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo, futurismo, cubismo, realismo e neo-realismo e outros ismos. Estão admirados dessa afirmação? Pois olhem, é só olhar: aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark; aí estão Franz Weissman e Lygia Pape, Vicente romântico encostado a João José, concretista; e Décio Vieira e Aluísio Carvão, irmãos mas tão diferentes!”* (Pedrosa, 1998, 245)

Rejeitando academias e dogmatismos, o grupo Frente denota, desde o princípio, uma relação ambígua com o paradigma concretista, por vezes aderindo a sua prática de ruptura, mas sempre rejeitando seu sistema conceitual excludente. Sob o projeto de arte moderna, cabiam múltiplas modernidades.

Anos mais tarde, ao incorporar o movimento nacional, o núcleo carioca torna evidentes as divergências quanto ao projeto paulistano, recusando, de saída, os parâmetros estabelecidos *a priori*, ingressando no movimento já como ruptura. Demarcando as diferenças que definem os dois grupos diz Mario Pedrosa: *“A mocidade concretista de São Paulo carrega consigo a mesma preocupação de ‘sabença’, ao lado da ‘poesia’. Entre um Pignatari e um Gullar é claro que o primeiro é muito mais teórico que o segundo. No plano da pintura e das artes plásticas, o contraste é ainda mais gritante. Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca”* (Pedrosa, 1998, 254). A atitude de “sabença” de que fala o crítico é, por oposição ao “quase romantismo” carioca, marca de distinções, valores divergentes e diferentes projetos de modernidade concretista.

Do mesmo modo, o neoconcretismo, definido como rejeição do paradigma construtivo brasileiro e como retomada da dimensão subjetiva, simbólica e humana da obra de arte, supõe a recusa ao projeto concretista de São Paulo e implica outros modos coletivos de conceber a prática artística. Recuperando o envolvimento do corpo na produção e na contemplação do objeto de arte, o neoconcretismo se coloca como negação do racionalismo da abstração geométrica tal como concebida pela escola paulistana. Ao distinguir-se como novo concretismo, como prática artística outra, o neoconcretismo representa também um novo modo de pensar a modernidade. Os processos de distinção da prática artística aparecem, portanto, como construções de categorias distintivas que se expressam em tomadas de posição e modos de estar no mundo também distintos. Segundo Ferreira Gullar:

*“(...) Assim a experiência visual não se limita nem ao órgão de que se utiliza nem às conotações limitadas a esse tipo de contato com o mundo. Na verdade, como diz Merleau-Ponty, ‘os sentidos se simbolizam’, à percepção de qualquer de nossos órgãos sensoriais respondem experiências de todos os demais – táteis, auditivas, visuais, gustativas etc. -, e todas essas experiências repousam em nós como significações na simbologia tácita do corpo que, por sua vez, não se limita a ser um mecanismo de relações espaciais. E aqui tocamos um outro equívoco da arte concreta que supôs chegar, pela depuração dos elementos visuais de tudo aquilo que não fosse estritamente ótico, às matrizes mesmas da visão. Mas, como a visão se constitui exatamente da soma das experiências do corpo todo, o que certa arte concreta fez foi mais que criar artificios óticos, desligados da simbólica geral perceptiva e, por isso mesmo, destituídos de significação. Evidentemente, nem todas as obras concretas podem ser acusadas dessa espécie de alienação. Devemos acrescentar ainda que, se esses objetos óticos especiais conseguem certo choque significativo em quem os vê, por quebrarem a norma perceptiva, logo são eles assimilados, decifrados pelo corpo, passando a ocupar ali uma função significativa restrita. (...)” (Gullar, 1999. P.246-247)*

Vale, portanto, dizer que o concretismo paulista e o neoconcretismo, comportando modos distintos de ver e pensar a arte, comportam, da mesma maneira, modos distintos de ver e pensar a modernidade. A recusa ao concretismo aparece, portanto, como recusa à racionalidade, à impessoalidade, ao projeto de país que lhe corresponde, a um pensamento social desenvolvimentista. Em entrevista a Maria Alice Milliet, diz Ferreira Gullar:

*“Na primeira fase havia uma aproximação maior com relação ao espírito de Ulm, à visão de Max Bill que implicava naturalmente numa ligação com o design, mas mesmo nesta época o design era secundário no nosso grupo [do Rio de Janeiro]. Quando o posicionamento neoconcreto se definiu foi dada prioridade à criação individual ao contrário do movimento concreto que tendia a uma certa impessoalidade, à busca de uma arte racionalizada na qual determinados princípios eram suficientes para definir a obra de arte, chegando no final a admitir que computador podia fazer arte no lugar do artista.”* (Gullar. In: Milliet, 1989, 91-99).

Rejeitando os “rígidos princípios” do concretismo, rejeitando todo dogmatismo, rejeitando a obra de arte como “mera ilustração de princípios apriorísticos” (Gullar, 1999, 245), os neoconcretos rejeitam também, ainda que *a posteriori*, todo vínculo com o projeto de modernidade que estava nele encerrado. Enfatizando a produção individual e a apreciação subjetiva da obra de arte, o neoconcretismo recusa a filiação ao horizonte social do concretismo paulistano. Ainda segundo Ferreira Gullar: *“Não havia [nenhuma vinculação do concretismo do Rio com o desenvolvimentismo]. Eu, que era o teórico do grupo, nunca fui desenvolvimentista e naquele período minha posição era bastante cética com relação àqueles valores”* (Gullar. In: Milliet, 1989, 91-99).

Se como quer Ferreira Gullar, o grupo carioca atribuía ao concretismo de São de Paulo uma dimensão desenvolvimentista que era por eles rejeitada, esvaziando toda racionalidade paulistana de sua própria interpretação da modernidade, o neoconcretismo fundava, em seu bojo, todo um outro projeto de moderno. Esvaziando a dimensão desenvolvimentista da abstração geométrica, enfatizava o lugar do corpo e do sujeito na

percepção e na produção da arte. Ao recusar a recepção da forma como mera percepção mecânica dos órgãos sensíveis, ao recusar os meros exercícios da gestalt como prática artística, e ao incorporar a fenomenologia de Merleau-Ponty à prática da abstração geométrica, o neoconcretismo reencontra a subjetividade<sup>62</sup>, enfatizando o indivíduo livre e a crítica aos modos institucionalizados de estar no mundo. Tratava-se, portanto, para muitos autores de um projeto apolítico, voltado para a pura prática artística. Segundo Ronaldo Brito:

*“O neoconcretismo, por sua vez, obedecia às prescrições do sistema acerca da atividade cultural: era praticamente apolítico, mantinha-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção industrial. 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 autônoma. A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção industrial.”* (Brito, 1999, 63-63)

Contudo, embora rejeitasse os claros princípios do concretismo paulista, muitas vezes associado aos projetos de desenvolvimentismo que grassavam à época, o grupo neoconcreto, na recusa a este projeto, não deixa de tomar posição política. Mesmo que não defina exatamente seu projeto para o futuro, é capaz dizer exatamente o projeto que não quer. Com efeito, recuperar a dimensão subjetiva da obra de arte não significa nem deixar-se levar por uma ausência de projetos, nem um retorno às formas tradicionais de

---

<sup>62</sup> Sobre a subjetividade, diz Merleau Ponty: *“Existe racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da*

contemplação<sup>63</sup>. Ao contrário, ao colocar o corpo como elemento da arte, ao pensar a arte como não-objeto, ao conferir à arte um lugar no mundo da significação subjetiva, dos valores afetivos, a forma neoconcreta, reavaliando o espaço de fruição da obra de arte, resignifica modos institucionalizados de produzir e receber a arte. Como bem chama atenção Lygia Pape, tratava-se de uma prática artística “revolucionária” (Pape, 1995).

Ao rejeitar a ‘posição racionalista’ e eleger a ‘intuição estética’ como peça fundamental da criação (Milliet, 1989, 91-99), o neoconcretismo colocava em questão a modernidade desenvolvimentista tão ligada ao projeto construtivo brasileiro. Com efeito, a própria produção neoconcreta é indicadora de que se buscava estabelecer novas formas de pensar a arte e a modernidade. Segundo Mario Pedrosa:

*“A expressão mais ‘concreta’ desse movimento [neoconcretismo] foi o ballet neoconcreto realizado no Rio, com Lygia Pape e outros. Outra derivação transcendental dele foi trazida por Clark quando com os ‘bichos’ apontava para a necessidade de se estabelecer com o outro uma relação perdida, desde que a obra de arte – no domínio do puro plasticismo ou neoplasticismo – se apresentava a si mesma como única solene soledade. Aqui está a origem da famosa participação do espectador na obra de arte. (...)”* (Pedrosa, 1998. P. 362).

---

*intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.”* (Merleau-Ponty, 1999, 18)

<sup>63</sup> *“(...) Em lugar das composições vibráteis, da exploração ótica de elementos cromáticos e formais, os neoconcretos propunham uma compreensão da forma como duração, o que implicava a interiorização dos ritmos visuais, a busca de uma significação mais profunda, mais complexa. Libertos dos princípios apriorísticos que tinham desligado a forma visual de toda contaminação, os neoconcretos, por assim dizer, fizeram-na baixar de novo à terra para torná-la veículo de sua vivência pessoal. Não se tratava de uma ruptura com toda a experiência da arte construtiva, iniciada no cubismo e, mais radicalmente, por Mondrian. Tratava-se, antes, de uma retomada dessa experiência exatamente no que ela possuía de mais revolucionário. Na sua origem, a pintura geométrica não tinha o sentido cientificista que se lhe atribuiu depois; era a busca intuitiva de uma nova linguagem simbólica, de significação direta, que vinha a substituir a linguagem icônica da pintura tradicional. Aquela pintura tinha, como intuito fundamental, a eliminação da representação, e essa eliminação se foi fazendo, passo a passo, através desse meio século de arte dita abstrata. (...)”* (Gullar, 1999. P.257)

Obras fundamentais do movimento, os Bichos de Lygia Clark e o Ballet Neoconcreto de Lygia Pape repensavam o lugar do espectador, do espaço e do corpo na fruição da arte. Recusando os princípios concretistas, estas obras propunham uma nova relação com o público, solapando modos consagrados de relacionar objeto de arte e sujeito contemplativo. Dobrando e desdobrando as formas geométricas, montando e desmontando esculturas abstratas, contemplando uma obra que só se dá no movimento do corpo de baile, o neoconcretismo põe em questão as relações estáticas dos museus e a autoridade do artista e da obra de arte.

Crítico das obras concretistas que se transformam em simples exercícios da gestalt, dos ritmos seriados eternamente idênticos a si mesmos, o neoconcretismo confere novo sentido à aura da obra de arte e a sua unicidade (Benjamin, 2000). Inserindo o corpo no ato de recepção, a relação com a obra de arte deixa de ser simplesmente contemplativa, espectador e objeto de arte se tornam unidade, a distância que conferia autoridade ao artista criador é solapada, garantindo a recusa a modos institucionalizados de promover a modernidade. As instituições da arte moderna são alvo de crítica.

*“Essa marginalidade, ou melhor, essa lateralidade neoconcreta é uma de suas principais especificidades. Foi ela que permitiu a explosão dos postulados construtivos e abriu caminho para uma crítica ao próprio estatuto social da arte, crítica que estava sistematicamente ausente dos movimentos construtivos. Ela também é que tornava híbrido esse movimento, que o ‘existencializava’; e que ‘desracionalizava’ até certo ponto as linguagens geométricas.”* (Brito, 1999, 62).

Tratava-se, com efeito de um paradoxo: *“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).

No entanto, o esvaziamento do caráter desenvolvimentista da arte concretista, não implica a completa ausência de uma utopia, de um desejo de mudança social. A recusa de um projeto bem definido para o Brasil é, com efeito, tomada de posição política que implica visões de mundo coletivamente construídas. Os ideais de liberdade que orientaram



a construção do grupo em nome da experimentação artística retornam agora como momento de liminaridade em que a recusa absoluta da ordem orienta a percepção de um futuro que não se quer.

Diante da modernidade paulistana, tão vigorosamente detalhada, a modernidade do grupo do Rio de Janeiro, se põe de modo muito mais ambíguo e transitório. Centrada na derrubada de dogmatismos e padrões acadêmicos de produzir obras de arte, a trajetória do grupo do Rio de Janeiro é marcada por idas e vindas, aproximações e afastamentos. Contudo, se a livre experimentação é o valor que permanece, vale dizer que é também ele que constitui um projeto de modernidade geométrica no Rio e Janeiro. O valor da livre experimentação é, portanto, marca de uma forma de sociabilidade flexível que se constitui como identidade oscilante, mas é também marca de um conceito de moderno que privilegia o novo, a mudança, a criação, que coloca sempre novas perguntas e está sempre a procura de novas respostas.

*“A arte neoconcreta ainda não tem história, pois está praticamente nascendo. Além de um punhado de obras realizadas, ela é, sobretudo, uma experiência estética que se vai desenvolvendo dialeticamente à força de indagações e respostas. Vindos de experiências pessoais, até certo ponto isoladas, mas trabalhando as mesmas proposições gerais da arte concreta, os artistas que integram esse movimento encontram-se, em certo ponto, pela afinidade das soluções que iam descobrindo. (...)”* (Gullar, 1999. P.244).

Assim, a ambigüidade do grupo Frente, comportando inúmeras interpretações; a prática artística do concretismo carioca, evitando as limitações dos parâmetros *a priori*, e, finalmente, a assinatura do manifesto Neoconcreto, ruptura deliberada com o projeto concretista para a Arte Moderna, encontram na experimentação permanente, na incansável busca do novo, a unidade de um conceito de modernidade que se faz, antes, na prática que na teoria. Não se trata de pensar o moderno como horizonte a ser alcançado, mas como processo de busca.

## **Conclusão:**

Escrever uma conclusão neste momento parece um tanto ou quanto precipitado. A exigüidade do tempo que nunca é o suficiente e a realidade infinita que constitui um objeto sociológico parecem sugerir uma pesquisa em aberto, à espera de que a terminem. Inúmeras são as questões sem resposta, inúmeras são as questões ainda para serem suscitadas. Contudo, dados os limites e contingências da pesquisa e dados os problemas aqui propostos, valem alguns comentários finais, à guisa de conclusão.

Assim, se nesta dissertação procurei entender como o grupo do concretismo carioca se mantém, construindo modos de categorização que distinguem e dão pertencimento, vale dizer que é nos valores forjados na coesão inicial de artistas que se unem pela e para a mudança que encontro a liga sólida que não se dissolve. A liberdade de experimentação orientada para a ruptura é, com efeito, valor que permanece, construindo visões de mundo e identidades que se moldam às diferentes situações, mas que não se dissipam.

Do mesmo modo, o valor que norteia tomadas de posição e orienta trajetórias é o mesmo valor que dá o sentido de modernidade destes artistas. Uma modernidade que se dá como pesquisa permanente, que se coloca como horizonte irrealizável e que, não tendo forma, se estabelece como o próprio processo de busca. Esta modernidade evanescente que, contraditoriamente impede que o grupo adira a princípios rigidamente modernos, se dá antes como movimento, que como ser, conceito estático. Trata-se de uma força criadora que, por oposição ao dado, se põe deliberadamente como mudança.

Assim, o grupo do MAM carioca ao se formar com vistas à modernidade encontra o moderno não no futuro de que está em busca, mas no aqui e agora de seus modos de ser no mundo.

## **Bibliografia:**

1. ABREU, Alzira Alves. *Intelectuais e Guerreiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992.
2. ADES, Dawn. Os artistas viajantes, a paisagem e representações do Brasil. *Redescoberta*. Rio de Janeiro, setembro/novembro de 1999. P. 14-21.
3. AMARAL, Aracy. “Mario Pedrosa: um homem sem preço”. In: Marques Neto, José Castilho (org.), *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001
4. \_\_\_\_\_. *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1977.
5. AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
6. ARANTES, Otília Beatriz Fiori. “Mario Pedrosa e a tradição crítica”. In: Marques Neto, José Castilho (org.). *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
7. ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
8. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do Século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.
9. BANDEIRA, João. *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002
10. BARATA, Mário. Os pintores brasileiros e os novos museus. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 25/03/1951. Suplemento de Literatura e Arte. P. 2.
11. BENJAMIN, Walter. L’Oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique. In: *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.
12. BOUDON, R. & BOURRICAUD, F. “Movimentos Sociais” (verbete) *Dicionário crítico de Sociologia*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.
13. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.
14. \_\_\_\_\_. “Por uma ciência das obras”. In: *Razões Práticas*. 4ª ed. Campinas: Papirus Editora, 2003.
15. \_\_\_\_\_. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.

16. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify., 1999.
17. CAMPOS, Augusto de, *et alii*. *Teoria da Poesia Concreta*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
18. CANOGIA, Lígia, *Concretismo e Neoconcretismo: Abstração Geométrica I*. São Paulo: Funarte, 1987.
19. CLARK, Lygia. *Lygia Clark . Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*. Org: Figueiredo, Luciano. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
20. CINTRÃO, Rejane & NASCIMENTO, Ana. *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac e Naify., 2002.
21. CÔRTEZ, Norma. Anti-mímeses: despojamento diálogo, democracia. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 2002, Número 30. P. 91/109.
22. COSTA PINTO, L. A. *Recôncavo: Laboratório de uma experiência humana*. Salvador: Editora Costa Pinto, 1997.
23. DOMINGUES, José Maurício. “Desenvolvimento, modernidade e subjetividade”. In: Villas Bôas, Gláucia & Maio, Marcos Chor (org.) *Ideais de modernidade e sociologia no Brasil*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
24. DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1989.
25. ELIAS, Norbert & SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
26. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
27. \_\_\_\_\_. *A sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
28. FIGUEIREDO, Luciano. A quebra da Moldura. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/03/1986. Folhetim. P. 2-5.
29. \_\_\_\_\_. Problemas das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. *Correio da Manhã*. . Rio de Janeiro. 23/09/1951. Suplemento de Literatura e Arte. P.2.
30. GABINIO, Cristóvão. ‘Minha arte não depende propriamente de inspiração’. *Folha da Noite*. São Paulo, 23/10/1958.

31. GIUDICE, Hildebrando. Conversa com Carvão premiado. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 02/09/1960.
32. \_\_\_\_\_. Neoconcretos expõem atrasados. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 23/11/1960.
33. GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.
34. HEINICH, Nathalie. *La Sociologie de L'Art*. Paris: Éditions La Découverte, 2001.
35. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
36. JEAN, Ivonne. A opinião de Portinari sobre a Bienal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 09/09/1951. 1º Caderno. Última página.
37. \_\_\_\_\_. O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 12/08/1951. 1º Caderno. Última página..
38. \_\_\_\_\_. Em torno da inauguração da Bienal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 20/10/1951. Suplemento de Literatura e Arte. P.3..
39. \_\_\_\_\_. A Bienal de São Paulo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 13/07/1951. 1º Caderno. Última página.
40. \_\_\_\_\_. Alguns flagrantes da Bienal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 17/08/1951. 1º Caderno. Última página.
41. KURY, Lorelai & SÁ, Magali Romero. Os três reinos da natureza. *Redescoberta*. Rio de Janeiro, setembro/novembro de 1999. P. 23-34.
42. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
43. MACFARLANE, Alan. *A cultura do capitalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
44. MANNHEIM, Karl. “O Problema da ‘Intelligentsia’. Um Estudo de seu Papel no Passado e no Presente”. In: *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
45. MANUEL, Pedro. Salão de Arte Moderna: A pintura. *Correio Radical*. 07/06/1956.
46. MARTINS, Ibiapaba. Conversa do dia: Prêmios e Bienal. *Última Hora*. Rio de Janeiro. 29/01/1957.

47. MATTAR, Denise. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
48. MAURÍCIO, Jayme. Serpa reiniciará a viagem ao estrangeiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 20/01/1959.
49. \_\_\_\_\_. No Museu de Arte Moderna: Gente moça renovando a paisagem artística. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 15/07/1955.
50. \_\_\_\_\_. Itinerário das Artes Plásticas: Serpa e a liberdade do artista. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 13/08/1961.
51. MELLO E SOUZA, Gilda de. Vanguarda e nacionalismo na década de 20. In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.
52. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
53. MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
54. MILLIET, Maria Alice. Ferreira Gullar. *Guia das Artes*. Casa Editorial Paulista. São Paulo, 1989. Número 3. P.91-99.
55. MIRANDA, Macedo. Janela sobre o mundo. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 04/07/1954.
56. MORAIS, Frederico. Quando a pintura toma novo impulso. *O Globo*. Rio de Janeiro, 05/11/1982. 2º Caderno.
57. NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. *Novos Estudos*. . São Paulo, 2002, Número 64, P. 5/22.
58. \_\_\_\_\_. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
59. PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
60. \_\_\_\_\_. *Mundo, homem, arte em crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
61. \_\_\_\_\_. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.
62. \_\_\_\_\_. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000.
63. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1976.
64. RIBEIRO, Marília Andrés & SILVA, Fernando Pedro da. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora: C/Arte, 1999.
65. SALZSTEIN, Sônia. *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

66. SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
67. SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
68. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
69. SILVA, Quirino da. Notas de Arte. O júri de seleção da IV Bienal. *Diário da Noite*. 04/04/1957.
70. SIMMEL, Georg. Como as formas sociais se mantêm. In: Moraes Filho, Evaristo de (org.) *Simmel*. São Paulo: Editora Ática, 1983.
71. \_\_\_\_\_. “Digresión sobre el adorno”. In: *Sociología. Estudios sobre las Formas de Socialización*. Madrid: Alianza, 1986.
72. SORJ, Bernardo. *A nova sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000.
73. SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
74. VIEIRA, José Geraldo. Alúcio Carvão e Rubem Mauro Ludolf. *Folha da Manhã*. São Paulo, 02/11/1958.
75. VILLAS BÔAS, Glaucia. “Passado arcaico, futuro moderno: a contribuição de L. A. Costa Pinto à sociologia das mudanças sociais”. In: Villas Bôas, Gláucia & Maio, Marcos Chor (org.). *Ideais de modernidade e sociologia no Brasil*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
76. \_\_\_\_\_. “Recepção, cultura e público”. In: Villas Bôas, G. & Gonçalves, M. A. (org.). *O Brasil na virada do século: O debate dos cientistas sociais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
77. VENANCIO FILHO, Paulo *et alii*. Dossiê Lygia Pape. *Arte e Ensaio*. Rio de Janeiro, 1998, Ano V, Número 5, P. 7/16.
78. WEBER, Max. Les concepts fondamentaux de la sociologie. In: *Économie et Société*. Paris: Librairie Plon, 1995.
79. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história da literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
80. I BIENAL DO MAM DE SÃO PAULO: Catálogo da exposição. MAM/SP. São Paulo, 1951.

81. II BIENAL DO MAM DE SÃO PAULO: Catálogo da exposição. MAM/SP. São Paulo, 1953.
82. III BIENAL DO MAM DE SÃO PAULO: Catálogo da exposição. MAM/SP. São Paulo, 1955.
83. IV BIENAL DO MAM DE SÃO PAULO: Catálogo da exposição. MAM/SP. São Paulo, 1957.
84. V BIENAL DO MAM DE SÃO PAULO: Catálogo da exposição. MAM/SP. São Paulo, 1959.
85. II BIENAL DE SÃO PAULO: DISCURSO DE LOURIVAL GOMES MACHADO. MAM/SP. São Paulo, 1953.
86. BIENAL 50 ANOS: Edição comemorativa do 50º aniversário da 1ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 2001.
87. HÉLIO OITICICA/LYGIA CLARK: Salas Especiais 22ª Bienal Internacional de São Paulo. MAM/RJ-MAM/BA. Rio de Janeiro, 1995.
88. CATÁLOGO DA I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA. *Arquitetura e Decoração*. Nº 20. Belo Horizonte. Dezembro de 1956.
89. O ARQUITETO Reidy, a habitação popular e a Bienal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 23/09/1951. 1º Caderno. Última página.
90. ARTES Plásticas – São Paulo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 12/10/1951. 1º Caderno. P. 7.
91. ARTES plásticas – O Salão de Arte Moderna. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17/10/1951. 1º Caderno. P. 11.
92. FALOU o senhor Flávio Guimarães a propósito da I Bienal de São Paulo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 06/10/1951. 1º Caderno. Seção: Senado Federal.
93. TRABALHO combina estética e ação política. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22/04/1995 Caderno 2. P: D5..
94. NO ATELIÊ/Aluísio Carvão: Metamorfose ambulante. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27/06/1990. 2º Caderno. P. 1.
95. CARVÃO vai expor nas ‘Folhas’. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 13/09/1958.
96. CARVÃO ou o concretismo revisitado. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 16/10/1973.



97. ALUÍSIO Carvão, pintor concreto, garante: “Não sinto nostalgia da natureza”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14/04/1957.
98. “A PINTURA me envolve de forma permanente”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13/01/1996.
99. ARTE concretista vai escalar a montanha. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, março/1956.
100. O “Grupo Frente”: sua segunda exposição. *Visão*. V. 7. Nº 3, p.34. 05/08/1955.
101. O GRUPO Frente quer levar a arte concreta ao interior. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, março 1956.
102. SERPA: autocrítica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11/02/1962.
103. ARTES Plásticas: O Grupo Frente expõe pela primeira vez. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 19/06/1954.
104. “GRUPO FRENTE” no IBEU. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 30/06/1954.
105. IVAN Serpa morre aos 50 anos vítima de derrame cerebral. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 20/04/1973. 1º caderno. P.10.
106. “QUEREMOS uma arte de vanguarda”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 30/06/1954.
107. KUBITSCHKEK falou sobre arte no Jóquei Clube. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22/09/1959. 1º Caderno. P. 6.

