



BRASIL PÓS-GUERRA, VERTENTE CONSTRUTIVA E ESTÉTICA INDUSTRIAL¹

POST-WAR BRAZIL, CONSTRUCTIVE TREND AND INDUSTRIAL AESTHETIC

Luís Henrique Haas Luccas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

luis.luccas@ufrgs.br

Resumo

A arte moderna brasileira manteve a figuratividade realista até meados do século XX; como a arquitetura moderna do período, também buscava a consolidação de uma identidade brasileira. Na Europa pós-guerra ocorreu a revitalização da vertente construtiva, que originaria a arte concreta e seus desdobramentos óticos e cinéticos. Teve como protagonista o arquiteto e escultor suíço Max Bill, cuja presença frequente no Brasil estimulou nossa linhagem construtiva embrionária. Chegando a São Paulo em 1946, o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro trazia de Roma a “pura visualidade” de Fiedler, que difundiu entre aqueles com os quais formou o Grupo Ruptura: a partir do abstracionismo geométrico inicial passam ao concretismo. Na cidade também surgiria o Atelier Abstração, em torno de Samson Flexor, produzindo uma arte abstrata geométrica de outro matiz. E no Rio é criado o Grupo Frente, produzindo um concretismo menos rigoroso cuja metamorfose originou o Neoconcretismo. O trabalho examina o conjunto de experiências que compôs o chamado projeto construtivo brasileiro, as transformações causadas à arte do período e suas interações com a arquitetura e o gosto mais amplo no País; examina também o desejo de unificar a arte e o design da versão paulista mais rigorosa.

Palavras-chave: vertente construtiva, abstração geométrica, Concretismo, Neoconcretismo.

Abstract

Brazilian modern art maintained realistic figuration until the mid-20th Century; as the modern architecture of the period, it pursued the consolidation of Brazilian identity. In post-war Europe, the revitalization of the constructive trend has occurred, which would originate the Concrete art and its optical and kinetic developments. Its protagonist is the Swiss architect and sculptor Max Bill, whose frequent presence in Brazil stimulated our germinal constructive line. With his arrival in São Paulo in 1946, the Italian-brazilian Waldemar Cordeiro was bringing from Rome the Fiedler's “pure visibility”, and spread it amongst those who would later create the Grupo Ruptura: from the initial geometric abstractionism they arrive at concretism. Still in São Paulo it would also emerge the Atelier Abstração, around Samson Flexor, creating other hue of geometric abstract art. In Rio de Janeiro the Grupo Frente is founded, making a less rigorous concretism of which its metamorphosis would originate the Neocroncetism. The paper investigates series of experiences that constituted the constructive Brazilian project, the transformations caused to the art of the period and their intersection with architecture and the wider appreciation in the country. It also explores the wish to unify art and design of São Paulo's version most rigorous.

Keywords: constructive art, geometrical abstraction, Concretism, Neo-concretism.

INTRODUÇÃO

A arte moderna brasileira e campos afins com conteúdo artístico indissociável, como arquitetura, paisagismo e *design* de móveis e objetos – que representaram o *gosto* do século XX –, podem ser divididos em dois períodos distintos. O primeiro deles teve sua gestação durante a Primeira Guerra, a partir de experiências pioneiras como as pinturas de tom expressionista que Anita Malfati expôs em São Paulo em 1917, quando recebeu a conhecida crítica de Monteiro Lobato.² A Semana de Arte Moderna de 1922, na mesma cidade, pode ser considerada o *debut* desta fase inicial, que teve seu ponto de inflexão após a Segunda Guerra e o fim do Estado Novo, quando despontava a abstração geométrica no País. A etapa foi caracterizada pela figuratividade realista, tendo como principal

¹ LUCCAS, Luís Henrique Haas. Brasil pós-guerra, vertente construtiva e estética industrial. In: **Anais do 11º Seminário Docomomo Brasil**. Recife: DOCOMOMO_BR, 2016.

² Anita viveu em Berlim entre 1910 e 1914, onde estudou pintura e gravura durante a efervescência expressionista. Deu prosseguimento aos estudos em Nova York, entre 1915 e 1916.



fundamento o desejo de consolidação de uma identidade brasileira; motivação que também foi compartilhada pela arquitetura moderna conduzida por Lucio Costa, cuja versão mais exacerbada ficou conhecida como “nativismo carioca”.

No segundo período, todavia, as práticas da primeira fase não cessaram: figuratividade e busca de identidade persistiram, passando a ceder espaço gradualmente ao novo enunciado e proposições conexas. No pós-guerra emergia a abstração mencionada, originando a *vertente construtiva* cujo curso principal foi o concretismo amparado intelectualmente por Mario Pedrosa. Teve paralelo na arquitetura de acento construtivo – sintética e industrializada quanto à standardização e componentes utilizados – que começava a ocorrer destacadamente em São Paulo, no pós-guerra, onde aportaram bons profissionais de diversas procedências da Europa, como o francês Jacques Pilon³, o ucraniano Gregori Warchavchick (graduado em Roma), os italianos Daniele Calabi, Giancarlo Palanti, Lina Bo Bardi e Giancarlo Gasperini (que concluiu o curso no Rio), o austro-húngaro Bernard Rudofsky (que hoje seria tcheco), o polonês Lucjan Korngold e o alemão Franz Heep, entre outros; e de lideranças como Rino Levi, graduado em Milão e Roma nos anos vinte. Como seria natural, eles não estavam comprometidos com a busca de identidade.

O trabalho adota a forma do ensaio, modalidade cuja análise é de aproximação, buscando rigor através da abordagem crítica interpretativa e argumentativa. Tem como objetivo geral contribuir com o estudo da arte e arquitetura modernas de linhagem construtiva, através do reconhecimento da experiência e das interações entre ambas. O estudo também tem como objetivos específicos analisar a avaliação depreciativa da produção local por norte-americanos, decorrente do conflito ideológico subliminar que se materializou no confronto entre arte abstrata construtiva e informal; e examinar a meta de redefinir o gosto coletivo, por parte dos artistas mais rigorosos da experiência construtiva brasileira, através da difícil eliminação de limites entre a arte e a produção industrial.

A MODERNIDADE INICIAL: FIGURATIVIDADE REALISTA E IDENTIFICAÇÃO COM A GEOGRAFIA

Grandes nomes da modernidade brasileira na arte, arquitetura e áreas afins surgiram no governo de Vargas (1930-45), especialmente durante a ditadura estado-novista iniciada em 1937. Entre os diferentes ofícios houve um denominador comum que se sobrepôs às proposições estéticas e conceituais de matizes variados: a busca de identidade nacional mencionada, iniciada pelos modernistas nos anos vinte, a partir daquela “redescoberta do Brasil” realizada com a colaboração de Blaise Cendrars. Deve-se reconhecer que, apesar do cerceamento do livre-arbítrio e demais aspectos negativos, o Estado Novo centralizou decisões e orquestrou ações, gerando também oportunidades ansiadas pelos artistas, no sentido positivo (Luccas, 2013).

Excetuadas as escassas experiências incipientes com abstração geométrica de Vicente do Rêgo Monteiro, Antonio Gomide e Lasar Segal, nos anos vinte, a arte brasileira manteve a figuratividade realista dominante até meados do século (Amaral, 1998, p.31). Apresentava matiz expressionista, como na obra de Lasar Segall, destacadamente, e Candido Portinari oscilando em maior ou menor intensidade; outras vezes adotava composições de tom cubista superficial, sem a dimensão “espaço-temporal” e “transparências” intrínsecas, como demonstram os murais de azulejos de Portinari para o Ministério da Educação e a Igreja de São Francisco da Pampulha, dos anos quarenta.⁴ Segundo Maria Alice Milliet,

³ Nascido em Le Havre, migrou com os pais para o Rio de Janeiro aos cinco anos, regressando à França para cursar a *École Nationale de Beaux Arts*, onde se graduou em 1932.

⁴ A bibliografia referencial do cubismo, que inicia em “Du Cubisme” (1912), de Albert Gleizes e Jean Metzinger, propõe que o movimento se espelhou nas teorias científicas do começo do século XX, destacadamente de Einstein, resultando na representação da dimensão espaço-tempo nas telas e demais suportes, que seria uma suposta quarta dimensão. Com preferência pela temática de naturezas mortas, o cubismo evitou o conteúdo narrativo – “anedótico” – e explorou a “transparência” intrínseca através de interpenetrações, superposições e consequente ambiguidade entre fundo e figura.



O que na Europa resulta dos desdobramentos das operações empreendidas pelas vanguardas do início do século, no Brasil aparece como reação a um modernismo que plasticamente não avançara além das conquistas formais dos anos 20, isto é, nada além de um **cubismo academizado** [grifo nosso] que jamais chegara a desconstruir o objeto. (Amaral, 1998, p.70)

Portinari utilizou repetidamente como tema os trabalhadores de diferentes regiões brasileiras, seguindo a fórmula vencedora da tela "O Café", que recebeu menção honrosa na mostra anual do Carnegie Institute of Pittsburgh, em 1935. Enquadrava-se no gosto da ditadura local, tangenciando temas típicos do fascismo de Mussolini – no qual Getúlio inspirou-se nitidamente ao estabelecer alianças com o proletariado e adotar a *Carta del Lavoro* como modelo das leis trabalhistas. Do ponto de vista temático e plástico de sua pintura, aproximava-se do Muralismo mexicano: arte propagandista do regime revolucionário lá implantado, produzida por Diego Rivera, Siqueiros e Orozco, que desfrutavam de grande prestígio internacional. Vale destacar a atmosfera metafísica de algumas obras suas nos anos quarenta, demonstrando também o referencial de pintores com Giorgio De Chirico. Ao fim do Estado Novo, que lhe propiciou fartas oportunidades, Portinari assumiu posição política oposta, filiando-se ao comunismo; o que sugere que o pintor se equilibrou sobre forma e temática utilizadas pelo Muralismo, tornando a pintura ambigualmente adequada a duas ideologias.

Pertencente ao Grupo Santa Helena, Alfredo Volpi evoluiu da pintura realista inicial ao construtivo, equilibrando-se entre a figuratividade e abstração das formas geométricas de seus casarios e bandeirinhas de tom naïf. Outros oriundos do grupo foram Francisco Rebolo, Fúlvio Pennachi e Aldo Bonadei, o qual acentuou gradualmente a “construção” de suas telas figurativas. O Núcleo Bernardelli, por sua vez, contou com Bustamante Sá, José Pancetti – com a figuratividade de suas marinhas e retratos paulatinamente construída – e Milton Dacosta, que oscilou entre figuras geometrizadas e abstrações geométricas. Alguns pintores do período ainda percorreram caminhos diferentes, como Cícero Dias; radicado em Paris, adotou inicialmente o surrealismo, tornando-se mais tarde, em 1946, o brasileiro precursor no abstracionismo geométrico.

A escultura enfrentou dificuldade para atingir um patamar efetivamente moderno no período. Victor Brecheret protagonizou as décadas iniciais, utilizando estilizações identificadas com o chamado art-déco; adotou gradualmente temas mais modernos e, nos anos cinquenta, formas abstratas nas obras de inspiração indígena, como “Boizinho e Índio” e “Suaçuapara”. O imigrante italiano Ernesto de Fiori e os jovens Bruno Giorgi e Alfredo Ceschiatti foram coadjuvantes nos anos quarenta. Maria Martins foi outra escultora moderna no período, porém sua obra manteve-se praticamente ignorada no País até pouco tempo, refletindo inexplicável descaso da crítica e historiografia da arte brasileira por seu trabalho. A publicação recente de um livro recompondo sua trajetória reparou a falta.⁵ O casamento com o embaixador Carlos Martins permitiu que desenvolvesse uma carreira no exterior, estudando com Lipchitz em Nova York, onde realizou sua primeira exposição, em 1941. Através de André Breton conheceu artistas europeus ligados ao surrealismo, por onde sua obra enveredou. O onírico e o automatismo marcaram seus bronzes surpreendentes como Não Te Esqueças Que Eu Venho Dos Trópicos (1942), Glebe-ailes (1944), O Impossível⁶ (1945) e O Implacável (1947).

Na arquitetura moderna, o modelo inaugurado no projeto do Ministério da Educação (1936) tornou-se hegemônico no País nas duas décadas seguintes, alcançando reconhecimento internacional através da combinação de traços autóctones e matrizes corbusianas. A Escola Carioca se transformava no referencial para as demais regiões do País até os anos cinquenta, quando ocorreria o ponto de inflexão da hegemonia daquela produção, que passaria a dividir espaço com obras sem as características que a consagraram. A alternativa oferecida apresentava um acento construtivo e provinha especialmente de São Paulo, de onde também partiria o exemplo dos trabalhos do chamado brutalismo paulista, nos anos sessenta e setenta.

⁵ COSAC, Charles (Org.). *Maria Martins*. São Paulo, Cosac & Naify, 2010.

⁶ O molde integra a coleção de arte latino-americana do MALBA, em Buenos Aires, mostrando a valorização exterior.



No design mobiliário, o português Joaquim Tenreiro despontou com criações que remetiam ao móvel tradicional brasileiro, a partir da recriação sintética das formas, do uso do jacarandá e da palha em assentos e encostos, entre outros aspectos; estabelecendo também analogias com as elegantes formas retas e esbeltas do estilo Dona Maria (1780-1825) – derivado do Sheraton inglês. Começou desenhando móveis em estilos passados requisitados na época, colocando em prática o desenho moderno na casa projetada por Niemeyer para Francisco Peixoto, em Cataguazes (1942). Flávio de Carvalho e Lina Bo Bardi também conceberam alguns móveis modernos neste primeiro período. E Sérgio Rodrigues surgiria mais tarde, em meados dos anos cinquenta, criando peças profundamente brasileiras como a Poltrona Mole (1957). Tenreiro seguiu a fórmula em voga ao criar o mobiliário moderno sobre a tradição, como afirmou:

O que fiz foi reformular as dimensões dos móveis usados no Brasil, porque eles eram confortáveis. [...] Mas não digo que criei o móvel moderno no Brasil, apenas procurei dar características modernas ao que se fazia no País. Nisso fui precursor. Criei móveis despojados, limpos, levando em conta a tradição artesanal brasileira. (Rito, 1991)

Quanto ao paisagismo, Burle Marx ofuscou os demais, inclusive Carlos Perry, que foi o único incluído no livro de Henrique Mindlin além dele, posteriormente esquecido. Para tornar-se criador de exteriores alinhados com a "nova arquitetura", recebeu princípios de Lucio Costa durante a execução do jardim da casa Alfredo Schwartz (1932, parceria com Warchavchick), no Rio. Porém a versão de história estabelecida minimizou a iniciativa precursora do arquiteto russo e sua mulher Mina Klabin, utilizando espécies nativas em suas casas iniciais.

Enfim, encontrava-se na temática nativista e na paleta de cores e materiais locais o denominador comum entre arte, arquitetura e ofícios afins: todas compartilhavam a busca de uma identidade nacional como prioridade. E a unidade ocorria sob o autoritarismo do Estado Novo, lançando mão dos recursos limitados disponíveis para estabelecer uma linguagem moderna global.

ESTÉTICAS E IDEOLOGIAS NA GUERRA FRIA

Com o fim do Estado Novo, em 1945, iniciava no Brasil um momento de maior liberdade política. No âmbito internacional, a Guerra Fria era deflagrada dois anos depois, agravando-se com a instalação da República Popular da China (1949), a eclosão da Guerra da Coreia (1951), o avanço da União Soviética sobre o Leste Europeu e a Revolução Cubana (1959). O anticomunismo americano iniciado com Truman recrudescia gradualmente, aliciando países latino-americanos através de cooperação. E isso incluía uma ampla dose de colonização cultural.

Essa polarização se fazia sentir no meio artístico e cultural brasileiro: arte e arquitetura seriam gradualmente divididas em posições à direita ou esquerda, com estéticas e discursos correspondentes aos matizes políticos. Aracy Amaral assinala a ação colonialista americana praticada através do MoMA, durante a Guerra Fria (Amaral, 2003, p.14-18). O estímulo ao expressionismo abstrato de perfil existencial-individualista foi estratégico em países com artistas inclinados à esquerda, através do patrocínio de eventos como bienais e exposições por aquele museu e por grandes empresas norte-americanas. Jackson Pollock foi protagonista da vertente, com sua *action painting*, ao lado de Alexander Calder e seus móveis esplêndidos, o qual criou um vínculo sólido com Brasil a partir da primeira visita, ocorrida em 1948.

No sentido oposto, o *realismo socialista* era uma proposta estética identificada com o stalinismo, que influenciava setores da arte e arquitetura posicionados à esquerda. Pregava expressões mais fáceis, acessíveis ao grande público – com evidentes intenções panfletárias. A fórmula aplicada na arte era o figurativismo realista voltado para temas comprometidos socialmente.

Na arquitetura, Artigas publicou o texto Os Caminhos da Arquitetura Moderna, em 1952, onde concluía que "a Arquitetura Moderna, tal como a conhecemos, é arma de opressão, arma da classe



dominante; uma arma de opressores contra oprimidos" (Artigas, 1981, p.63). Um ano depois viajou à União Soviética para conhecer a arquitetura representativa do *realismo socialista*, com a qual decepcionou-se e encerrou a aproximação ensaiada. A partir daí buscou conciliar a prática da arquitetura moderna com suas convicções marxistas, encontrando como saída honrosa que a cultura é patrimônio da humanidade, acima de ideologias (Amaral, 1988, p.97).

VERTENTE CONSTRUTIVA E ABSTRAÇÃO NO PÓS-GUERRA

O pós-guerra confirmou largamente a tese de Wilhelm Worringer, na qual ele atribuía o uso da linguagem abstrata ao homem em crise: povos em conflito repeliam imagens da realidade, buscando uma arte que se distanciasse de sua representação.⁷ Apesar de distante, sabemos que a guerra atingiu o País em diversos níveis. Coincidentemente, a arte brasileira do terceiro quartel do século XX foi marcada pela polarização entre os chamados figurativos e abstratos, com o segmento composto pelos últimos apresentando clara vantagem.

A revitalização da vertente construtiva no pós-guerra originou a arte concreta, tendo o arquiteto e escultor suíço Max Bill como protagonista. Estudante da Bauhaus entre 1927 e 1929, tomou o conceito de arte concreta do manifesto de Theo Van Doesburg, redigido em 1930, onde ele afirmava que a pintura concreta não era abstrata, "pois nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície". Bill defendeu o uso de artifícios matemáticos na definição das formas, como demonstrou sua célebre Unidade Tripartida (1949); obra com a qual ganhou o Grande Prêmio de Escultura na I Bienal de São Paulo, em 1951. Através da matemática ele reforçava a autonomia da arte frente ao mundo natural. Já havia realizado exposição individual no MASP um ano antes do prêmio, em 1950, e retornou ao País em 1953, quando concedeu a célebre entrevista à revista *Manchete* intitulada "Max Bill critica a nossa arquitetura moderna". Sua presença frequente no Brasil no período foi um estímulo à nossa linhagem construtiva embrionária. Exemplo palpável disso foram os estudos de Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e Almir Mavignier na Escola de Ulm, da qual Bill foi um dos criadores e diretor entre 1953 e 1956.

Grupo Ruptura

Nascido em Roma em 1925, o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro transferiu-se para São Paulo em 1946, difundindo as ideias de Konrad Fiedler entre aqueles com os quais fundaria o Grupo Ruptura em 1952 (Cintrão/Nascimento, 2002, p.8-11). Um breve retorno à Itália entre 1948 e 1949 marca o início de suas obras abstratas. A edição italiana de "Aforismi sull'arte", em 1945, parece ter recolocado em foco a teoria de Fiedler naquele país, à qual Benedetto Croce aportou contribuições maiúsculas como o ensaio "La teoria dell'arte come pura visibilità" (*Nuovi saggi di estetica*, 1920) e a própria definição "pura visibilità" (pura visualidade). Na década de 1870, Fiedler buscou criar uma teoria específica da arte figurativa, emancipada das demais disciplinas envolvidas até então, como estética, história da arte e antropologia; e desta forma, configurar um campo disciplinar próprio da arte. Sua teoria baseava-se no ato de ver.

Cordeiro tornou-se avalista intelectual e teórico do Grupo Ruptura. Maria Alice Milliet relata que ele não admitia "a arte como expressão subjetiva do artista, nem seria sua função despertar a empatia do fruidor: o que almeja é uma arte depurada de toda contaminação pessoal, desvinculada de qualquer experimentação fenomenológica e livre de historicidade." Também mostra Cordeiro parafraseando Fiedler, ao afirmar que para o hedonista "a arte nada mais é que um meio de excitação da sensibilidade estética", enquanto os concretistas defendiam que "a arte é um meio de conhecimentos tão importante quanto as ciências positivas" (Amaral, 1998, p.79).

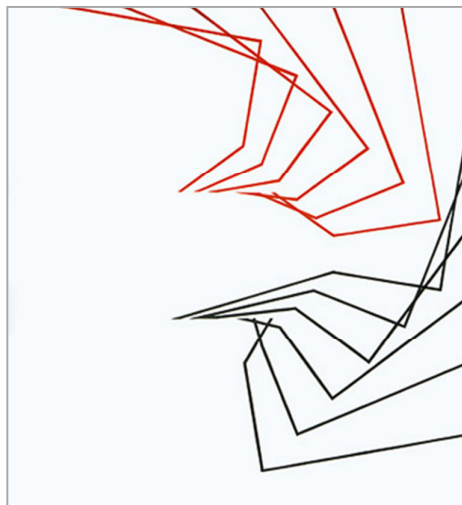
Ana Maria Belluzzo esclarece que, em 1952, quando o Grupo Ruptura expõe no MAM/SP e lança seu

⁷ Worringer não define abstração como ausência de figuração, mas como o ato de abstrair formas básicas de imagens.



manifesto, o debate deslocava-se da dicotomia figuração/abstração para o antagonismo entre “abstracionismo expressivo hedonista” e “abstracionismo construtivo” (Amaral, 1998, p.96). E isso certamente decorreu da presença da arte americana, predominantemente abstracionista informal, na I Bienal de São Paulo ocorrida no ano anterior. O manifesto criticava a arte naturalista, valores expressivos, simbólicos e individuais – tanto na concepção quanto na execução. Belluzzo também destaca a postura concretista dominante de “eliminação de todo sinal da mão, em favor da instrumentação do desenho à régua, o completo repúdio ao gesto humano” e a aspiração ao universal demonstrada através deste caráter impessoal; impessoalidade da execução obtida através de técnicas com instrumentos e suportes industriais, como a pintura a pistola sobre Eucatex. E acrescenta que “convergem aspirações industrialistas, no horizonte desses jovens artistas que atuam em São Paulo, o que explica, em certa medida, a afinidade com o projeto russo amadurecido na Bauhaus: preparar o artista para oferecer contribuições à sociedade” (Amaral, 1998, p.109-110).

Figura 1: Ideia visível (1957), esmalte sobre hardboard 100x100, Waldemar Cordeiro.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

O concretismo se estendeu da poesia dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos – formadores do grupo Noigrandes com Décio Pignatari –, à arte abstrata geométrica de artistas como Luís Sacilotto, Lothar Charoux, Alexandre Wolner, Geraldo de Barros e Antônio Maluf: estes produziram desenhos, pinturas, peças gráficas, padrões de tecidos e azulejos com desenhos que contribuíram com a indústria, a arquitetura e o gosto mais amplo dos anos cinquenta e sessenta. A própria arquitetura da Escola Paulista parece apresentar certo débito com o movimento concreto, do ponto de vista do rigor geométrico, unindo-se às demais influências reconhecidas. Alinhado ao nacionalismo do Partido Comunista, Villanova Artigas julgava a vertente construtiva alienada (pela identificação trotskista?) e atribuía a internacionalização crescente ao imperialismo norte-americano. Porém, apesar de denunciar a superficialidade das posições políticas dos concretistas, Artigas adotava o abstracionismo geométrico, como demonstra o painel da “casa dos triângulos” (Residência Rubens de Mendonça, 1958); obra “a fresco” na qual contou com os amigos artistas Mário Grubber e Reboló – que não eram adeptos do abstracionismo geométrico (Amaral, 1988, p.97).

Incentivador do Concretismo, Mário Pedrosa foi um crítico de arte fiel ao movimento. Homem de esquerda ligado ao trotskismo, Pedrosa combateu a proposta estética do *realismo socialista*. Oscilou entre São Paulo e Rio de Janeiro, sendo primeiramente avalista do concretismo em São Paulo, nos anos 50, e depois do Neoconcretismo deflagrado no Rio em 1959. Como curador da II Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1953), demonstrou sua posição em defesa da liberdade irrestrita da arte através da amplitude das propostas estéticas de vanguarda apresentadas; o que não

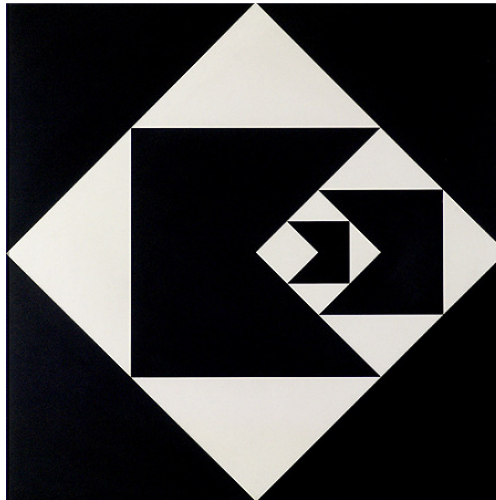


conseguia disfarçar sua preferência pela arte construtiva, como evidenciava em passagens como o texto de apresentação da exposição Arquitetura Brasileira Contemporânea, realizada no Museu de Arte Moderna de Paris em 1953:

A integração das artes que a nova arquitetura pede exclui vedetes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento especial. As novas gerações de pintores e escultores estão cada vez mais próximas desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis por que penetram na escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós. (Xavier, 2002, p.105)

Todavia o discurso racional, matemático, não se sustentaria: pouco a pouco as obras dos concretistas começariam a demonstrar subjetividade na definição das formas geométricas. Mammì acusa “que as linguagens concretistas, transplantadas para um ambiente em que o sistema industrial ainda era indefinido e já se infiltravam novos hábitos de consumo, perderam rapidamente a compostura matemática, abrindo espaço ao gesto subjetivo e à impressão fugidia” (Mammì, 2012, p.255). A preferência da arte concreta pela objetividade, pelo genérico frente ao particular – própria do viés social –, e pela universalidade, cederia espaço gradualmente à intuição inerente à arte. Ainda vale destacar a tangência apresentada entre alguns trabalhos de integrantes do Grupo Ruptura, como Sacilotto e Maurício Nogueira Lima, com a arte Óptica que surgia na Europa conduzida por Vasarely.

Figura 2: Função diagonal (1952), esmalte sintético sobre kelmite 63x63, Geraldo de Barros.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Atelier Abstração

Igualmente em São Paulo surge o Atelier Abstração, em 1951, criado por Samson Flexor. Pintor nascido na Moldávia, Flexor passa dois anos em Bruxelas antes de radicar-se em Paris, em 1922. Migra para o Brasil em 1948, após a visita ao País dois anos antes, quando realiza exposição individual. Aqui começa a ensinar pintura e passa do exercício de viés cubista e expressionista ao abstracionismo geométrico, estimulado por Léon Degand⁸, influenciando seu grupo de alunos.

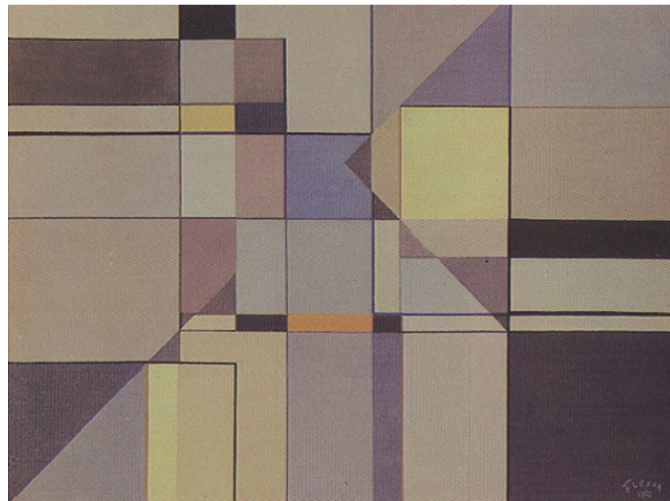
Entretanto, o abstracionismo de Flexor divergiu das prescrições de Cordeiro, como observa Maria Alice Milliet, por certas características usuais: a sugestão de tridimensionalidade sugerida; a criação

⁸ Crítico belga radicado em Paris, que foi primeiro diretor do MAM/SP, entre 1948 e 1949, a convite de Francisco Matarazzo Sobrinho. Foi curador da célebre exposição inaugural do museu, em 1949, intitulada “Do figurativismo ao abstracionismo”.



de pontos focais através de gradações tonais; e a sensação de flutuação das formas retratadas, descoladas das bordas, remetendo à relação fundo-figura típica do figurativismo. Tais recursos criavam a ilusão de um espaço perspectivo, de forma contrária à “pintura plana e atonal” preconizada por Waldemar Cordeiro (Amaral, 1998, p.80). Como defende Milliet, Flexor estaria “plenamente consciente” disso, jogando “com os enganos de percepção visual: avanços e recuos, volumes e movimentos virtuais” intencionalmente criados (Amaral, 1998, p.81). É plausível que sua atitude refletisse recursos da experiência pregressa de tom cubista.

Figura 3: Geométrico II (1952), óleo sobre tela 60x80, Samson Flexor.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Digno de nota, ainda, é o equívoco que Lorenzo Mammì considera grave no manifesto de 1956: “o domínio próprio [da pintura abstrata] será a invenção de seres especificamente pictóricos” (Mammì, 2014, p.255). Enfim, o Atelier Abstração permitia uma boa margem de subjetividade individual, se o compararmos aos princípios rigorosos do Grupo Ruptura.

Grupo Frente e Neoconcretismo

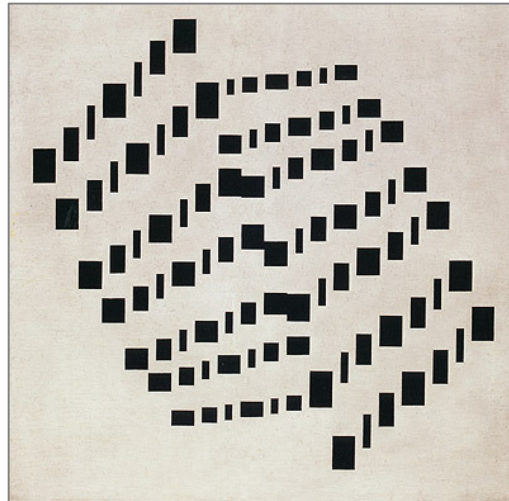
No Rio, Ivan Serpa reúne artistas voltados à abstração geométrica e funda o Grupo Frente em 1952. A primeira exposição do grupo ocorreu em 1954, apresentada por Ferreira Gullar, e incluía Aluísio Carvão, Carlos do Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Vincent Ibberson, Lygia Clark, Lygia Pape e Serpa. Na segunda mostra, um ano depois, Mário Pedrosa é o apresentador, sendo incorporados sete artistas ao grupo: Abraham Palatnik – como convidado, pois se manteve independente –, Franz Weissmann, César e Hélio Oiticica, Elisa Silveira Martins, Eric Baruch e Rubem Ludolf. Entretanto, o Frente não atingiu a mesma repercussão e influência do Grupo Ruptura. Havia certo lirismo e sensibilidade no trabalho de alguns integrantes, contrariando as bases rigorosas de Cordeiro, que logo direcionou sua “artilharia” contra os cariocas. A dissonância entre os dois grupos ficou explícita na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no MAM/SP (1956-57): o Grupo Frente rompia com os artistas de São Paulo, dissolvendo-se gradualmente. Palatnik constituía uma exceção entre o grupo, segundo Ferreira Gullar, apresentando “efetiva ligação com as novas técnicas e com o design”; suas “máquinas de fazer pintura” – o Aparelho cine-cromático que “assustou” os pintores na I Bienal – antecipava os engenhos da arte cinética que estava por surgir (Amaral, 1998, p.154).

Mais tarde, em 1959, artistas cariocas divulgariam o Manifesto Neoconcreto, tomando uma “posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta” (Ronaldo Brito, 1998, p.13). Assinavam o manifesto Ferreira Gullar – o redator –, Amílcar de Castro, Carvão, Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. O manifesto criticava o ofuscamento dos concretistas pela



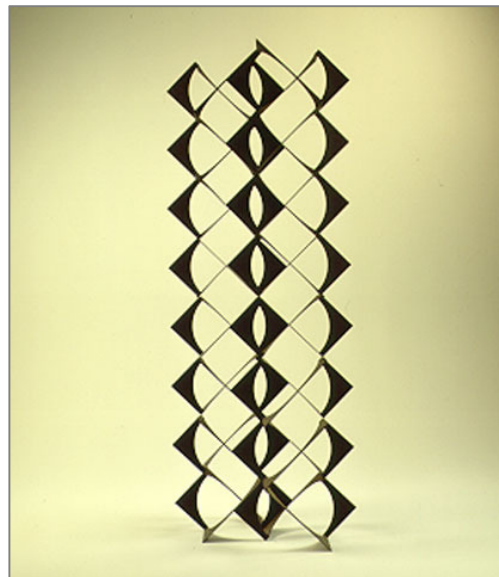
ciência e tecnologia, tentando fazer arte através de noções científicas e abandonando a espontaneidade e a intuição no fazer artístico; o que teria resultado, segundo os críticos, na “mecanização” prejudicial à experiência estética. O Neoconcretismo voltava a priorizar as obras às teorias e a intuição criativa ao objetivismo científico ou matemático: “não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só a experiência direta da percepção entregue a obra a ‘significação’ de seus ritmos e de suas cores”, rezava o manifesto.

Figura 4: Pintura Número 206 (1957), óleo sobre tela 100x100, Ivan Serpa.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 5: A torre (1957), ferro 140x55, Franz Weissmann.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Oriundo do Grupo Frente, Hélio Oiticica também passaria a integrar o Neoconcretismo, tornando-se um dos nomes mais importantes da ampla e diversificada experiência construtiva brasileira, ao lado de Lygia Clark. Concretos de São Paulo, como Willys de Castro e Hércules Barsotti, também aderiram à experimentação neoconcreta, explorando em especial o aspecto cromático, pois a cor havia sido



bastante reprimida no Grupo Ruptura.

O ânimo da arte construtiva no Brasil arrefeceu gradativamente nos anos sessenta: pela ascensão do abstracionismo informal, selada pelo prêmio de pintura de Manabu Mabe na V Bienal de São Paulo, em 1959; e pelo retorno de uma figuratividade com influência do pop e da metalinguagem, nos anos sessenta, que se mostrou adequada ao contexto difícil pós-64.

Arquitetura, *design* e paisagismo

De fato, a arquitetura e suas áreas afins demonstraram sintonia com o contexto artístico mais amplo. Ao longo dos anos cinquenta, o modelo hegemônico cedeu espaço gradualmente a uma produção sintética sem os traços autóctones e matrizes corbusianas responsáveis pelo seu êxito internacional. E isso partiu de São Paulo predominantemente, pela convergência de alternativas simplificadas como "estilo internacional". Entre os fatores se sobressaiu o referencial emergente de Mies van der Rohe e de outros arquitetos alinhados a ele, como o grupo SOM. A obra americana de Mies começou a ser divulgada através das Bienais de São Paulo, em 1951 e 1953. Após visita do arquiteto à cidade, em 1958, é realizada uma exposição de grandes proporções de seus trabalhos na Bienal do ano seguinte. A visita teve como motivo o projeto não construído para o Consulado dos Estados Unidos, com o qual esteve envolvido de 1957 a 1962 (Galeazzi, 2005). Deste modo, a influência de sua obra entre os arquitetos da cidade começou a ser percebida em projetos como o Edifício João Ramalho (1953), de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia.

Outra contribuição importante para a renovação da arquitetura moderna brasileira, no sentido de um acento construtivo, partiu de Oswaldo Bratke. Referência da arquitetura paulista dos anos cinquenta e sessenta, ele assimilou elementos da produção norte-americana de Marcel Breuer e da costa oeste: sua casa-ateliê à Rua Avanhandava tornou-se a primeira obra latino-americana a ser publicada na revista *Arts & Architecture*, dirigida por John Entenza; uma publicação que influenciou a arquitetura moderna de forma global através do programa Case Study House, no qual participaram Richard Neutra, os Eames, Raphael Soriano, Pierre Koenig, Craig Elwood (premiado na Bienal de São Paulo de 1953) e Ed Killingsworth (premiado na mesma Bienal em 1961), entre outros. A "casa para a classe média" de Breuer, exposta no pátio do MoMA em 1949, foi visitada por Bratke (Segawa, 1997, p.26); além da presumível pesquisa de soluções que incidiram sobre a figuratividade de suas casas, soluções estruturadoras, como o partido residencial bi-nuclear desenvolvido pelo húngaro, também foram adotadas por Bratke: o arranjo bi-nuclear da casa no Jardim Guedala (1958) é prova disso.

Também convergiram naquele sentido as produções "internacionalizadas" do período, como a contribuição da parceria entre Henrique Mindlin e Giancarlo Piretti, em São Paulo. Enfrentando programas corporativos, se aproximaram do chamado Estilo Internacional em projetos como The First National City Bank (1957, Recife), Edifício Avenida Central (1958, Rio) e Bank of London & South America (1959, São Paulo). A contratação de Skidmore, Owings & Merrill para o projeto da sede do Banco Moreira Salles (Edifício Barão de Iguape, 1956), em São Paulo, foi outro aporte importante.

Ainda merece destaque o gosto construtivo influenciando o desenho de componentes, como estampas de azulejos, e o uso de elementos como placas metálicas esmaltadas e painéis de vidros "serigrafados"; além do próprio projeto, através de decisões plástico-construtivas mais abrangentes.

Quanto ao *design* gráfico e de produtos, ocorre uma transformação considerável ao longo dos anos sessenta. É importante destacar que quase todos os concretistas paulistas tiveram vínculos com a indústria: Sacilotto foi projetista de esquadrias, simultaneamente à produção de esculturas, relevos e pinturas; como o sócio Hércules Barsotti, Willys de Castro graduou-se químico industrial, produzindo pinturas, "objetos ativos", cenários teatrais, poemas concretos, composições musicais, padrões de tecidos para a Rhodia (1965-1968) e obras em muitas outras mídias; com estudos na Escola Superior da Forma (Ulm), Geraldo de Barros produziu "fotoformas", pinturas, linhas de móveis industriais (Unilabor e Hobjeto), marcas, logotipos, cartazes, etc.



No âmbito do paisagismo, as obras de Burle Marx demonstram igualmente um deslocamento no sentido de matrizes abstratas geométricas – mas nem tão linear –, da mesma forma que suas obras nas diversas mídias mostram semelhante direcionamento.

PONDERAÇÕES CONCLUSIVAS

De fato, a emergência de uma vertente construtiva no Brasil alterou decisivamente a direção da forma e conteúdo da arte moderna praticada nas décadas iniciais, repercutindo na arquitetura e áreas conexas. A gênese do projeto construtivo brasileiro, além do discurso sedutor de Max Bill e do exemplo de outras regiões, apresentou um ingrediente crucial em seu encaminhamento, destacado por Ferreira Gullar: havia entre os novos artistas uma rejeição ao nacional, pela associação possível com o fascismo; o que os tornava intolerantes com os pintores consagrados comprometidos com a figuratividade e a temática nacional (Amaral, 1998, p.146).

Segundo Mammì, “longe das ruínas europeias e já dono de recursos técnicos e econômicos para uma rápida industrialização, [o Brasil] sonhava com uma modernidade doce, em que os artistas, transformados em técnicos de imagem, poderiam desempenhar um papel de formadores do gosto coletivo.” (Mammì, 2012, p.254) A apreciação da experiência evidencia que houve a aproximação desejada entre arte e indústria na experiência dos integrantes do Grupo Ruptura, diferentemente do Atelier Abstração, do Grupo Frente e do Neoconcretismo; esses estavam voltados notadamente para a poética da forma, com contribuições eventuais na produção de outros bens. A repercussão do projeto construtivo brasileiro, apesar da duração efêmera de uma década, foi indubitavelmente decisiva para um realinhamento do gosto no País de modo amplo. Se na arquitetura houve interação com a indústria – destacadamente em São Paulo – pela situação favorável a partir dos anos cinquenta, no campo do design gráfico e de produtos a experiência alavancou um avanço considerável e necessário. Arrisca-se dizer que os artistas talvez não tenham sido exatamente “formadores do gosto coletivo” (Mammì, 2012, p.254), mas intérpretes de um novo padrão do gosto adequado à contingência, com o auxílio de bases disponíveis de fora – não apenas da Alemanha, onde alguns deles estudaram.

Mário Pedrosa condenou a incompreensão da crítica internacional com nossa arte construtiva, destacadamente pela interpretação da arte concreta como um retardo histórico (Mammì, 2012, p.253). O exemplo mais contundente dessa incompreensão ocorreu na IV Bienal de São Paulo (1957), quando os trabalhos construtivos da ala brasileira foram considerados “Bauhaus exercises” pelo crítico Alfred Barr. Diretor do MoMA entre 1929 e 1943 e Diretor de Coleções a partir dali, Barr participava como membro do júri internacional e curador da sala dedicada a Jackson Pollock. Era compreensível o desinteresse norte-americano pelo abstracionismo brasileiro – construtivo, com viés trotskista de Pedrosa – e preferência pelo perfil individual do abstracionismo informal local; ainda mais sob o reacionarismo macarthista. Mas o fato é que a visão brasileira não foi muito distinta da crítica estrangeira: antes, pela reação natural ao novo; e depois, a partir dos anos sessenta, com o concretismo avaliado “como um conjunto de experiências importantes, louváveis de intenções, mas artisticamente pobres, à espera da secessão neoconcreta que as colocasse nos eixos, restabelecendo a primazia da intuição estética sobre as deduções geométricas” (Mammì, 2012, p.255).

Entretanto, nossa arte produzida por concretos, neoconcretos e independentes teve a recepção estrangeira alterada gradualmente, como demonstram grandes exposições⁹ e o interesse acadêmico sobre o tema de europeus e americanos; assim como as numerosas obras hoje presentes nas coleções do MoMA, do Centre Pompidou e outras instituições importantes. O que reconfigura gradualmente os limites historiográficos da arte moderna circunscritos à hegemonia dos dois

⁹ Destaque para a retrospectiva “Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988”, realizada no próprio MoMA de 10/05 a 24/08/2014; e a exposição “Hélio Oiticica: The Body of Colour”, realizada na Tate Modern de 06/06 a 23/09/2007; entre muitas outras.



âmbitos. Todavia, é verdade que há nessa aceitação o predomínio dos neoconcretos, comprovando a limitação da arte sem intuição e “emoção” – ou sentimentos.

“Retardo histórico” ou não, houve uma sensibilidade em sintonia – um *Zeitgeist*? (espírito da época) –, propiciando a eclosão da abstração geométrica: quando o Brasil entrava efetivamente numa era industrial, criava-se o ambiente para as formas abstracionistas, que se estenderam desde a pintura e demais mídias aos padrões de tecidos do vestuário; e para uma arquitetura de viés *construtivo*, com a síntese e o rigor próprios da preferência pelos materiais industrializados e a eliminação do artesanal, de modo semelhante à supressão do sinal da mão anteriormente apontado.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. “As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral”. [in] Projeto nº 109, São Paulo: abril de 1988.

AMARAL, Aracy (Org.). **Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: Cia. Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998.

AMARAL, Aracy. **Arte para que?** São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARTIGAS, João B. Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

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

CINTRÃO, Rejane/ NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural - Arte concreta paulista**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GALEAZZI, Ítalo. Mies van der Rohe no Brasil. Projeto para o Consulado dos Estados Unidos em São Paulo, 1957-1962. São Paulo: Vitruvius, 2005. http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc056/arc056_03.asp

LUCCAS, Luís H. H. “Da integração das artes ao desenho integral: interfaces da arquitetura no Brasil moderno”. São Paulo: Arquitectos 160-02, set. 2013. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.160/4877>

MAMMÌ, Lorenzo. “Coleção Adolpho Leirner”. In: O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RITO, Lucia. Catálogo: “Joaquim Tenreiro: moderno ontem, hoje e sempre”. Rio de Janeiro: Rio Design Center, 1991.

SEGAWA, Hugo. **Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo: Pro Editores Associados, 1997.

XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.