

CONCRETISMO BRASILEIRO: A SINGULARIDADE DO  
MOVIMENTO CONSTRUTIVO NACIONAL

ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE BELAS-ARTES DA U-  
NIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS REQUISI-  
TOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.

APROVADA POR:

PROF. João Ricardo Carneiro Modesto  
(Presidente da Banca)

PROF. Aluizio Ramos Trinta

PROF. [Assinatura]

RIO DE JANEIRO, RJ - BRASIL

NOVEMBRO DE 1992

CARTAXO, Zalinda Elisa Carneiro

Concretismo brasileiro: a singularidade do movimento construtivo nacional. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

*vii, 238 f.*

Tese: Mestrado em História e Crítica da Arte.

1. Artes      2. Concretismo      3. Abstração  
4. Teses

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA.

II. Título

#### AGRADECIMENTOS:

Ao Professor João Ricardo Carneiro Moderno, pela orientação que imprimiu ao trabalho.

Ao Professor Guilherme Sias Barbosa, pela co-orientação dada.

Ao Professor Aluisio Ramos Trinta, por haver assentido em participar da banca examinadora.

Em fim, a tais professores os melhores agradecimentos, pois sem o seu obsequioso encaminhamento este trabalho não seria possível.

## SINOPSE

No final da década de quarenta surge no Brasil um foco de reação contra o comodismo artístico manifestado pelos remanescentes do movimento modernista. Um grupo de jovens artistas une-se na tentativa de implantação de uma arte universal-geométrica - compatível com a sociedade brasileira dos anos cinquenta: industrializada. Adota-se como modelo artístico o Concretismo suíço adaptando seus preceitos às circunstâncias locais. Contudo, os diferentes históricos dos movimentos concretos suíço e nacional ocasionaram práticas diferentes. O Concretismo brasileiro assume uma postura singular ao conjugar os princípios do movimento suíço e do Construtivismo europeu de começo do século, caracterizando-se, ao contrário do modelo suíço, como um Projeto Construtivo Nacional.

## ABSTRACT

By the end of the forties, it emerges in Brazil a core of reaction against the artistic convenience pattern demonstrated by the remnants of the modernist movement. A group of young artists gets together in the attempt to implement a geometric universal art-compatible with the now industrialized Brazilian society of the fifties. The Swiss Concretism is adopted as a stylistic model and its precepts are adapted to the local circumstances. The different backgrounds of the national and Swiss movements, however, result in different practices. The Brazilian Concretism takes on a singular posture by uniting the principles of the Swiss movement to the ones of the European Constructivism of the beginning of the century, being characterized, in opposition to the Swiss model, as a National Constructivist Project.

## SUMÁRIO

### 1. INTRODUÇÃO

|   |   |
|---|---|
| 1.1. <i>Justificativa</i> -----         | 2 |
| 1.2. <i>Hipótese</i> -----              | 4 |
| 1.3. <i>Objetivo</i> -----              | 5 |
| 1.4. <i>Critério metodológico</i> ----- | 6 |

### 2. DESENVOLVIMENTO

|   |     |
|---|-----|
| 2.1. <i>Do Construtivismo internacional</i> -----   | 9   |
| 2.1.1. <i>Origens</i> -----   | 9   |
| 2.1.2. <i>Movimentos russos</i> -----   | 30  |
| 2.1.3. <i>Neoplasticismo</i> -----  | 55  |
| 2.1.4. <i>Bauhaus</i> -----   | 62  |
| 2.1.5. <i>Concretismo suíço</i> -----   | 96  |
| 2.2. <i>Do Concretismo nacional</i> -----   | 107 |
| 2.2.1. <i>Origens</i> -----   | 107 |
| 2.2.2. <i>Desenvolvimento do Concretismo paulista</i> --  | 125 |
| 2.2.3. <i>Neoconcretismo: a reavaliação dos princí-<br/>        pios construtivos</i> -----     | 137 |
| 2.3. <i>Da produção Concreta: a singularidade do movimen-<br/>to construtivo nacional</i> ----- | 143 |
| 2.3.1. <i>Os primeiros - a adoção de um vocabulário<br/>        geométrico</i> -----            | 143 |
| 2.3.2. <i>Concretismo paulista - o dogmatismo do mo-<br/>vimento construtivo nacional</i> ----- | 154 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.3.3. <i>A singularidade do Concretismo nacional</i> --- | 165 |
| . CONCLUSÃO -----   | 223 |
| . REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----                        | 230 |
| . BIBLIOGRAFIA -----                                      | 234 |

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. JUSTIFICATIVA

A opção pelo tema "*Concretismo brasileiro*" deve-se à inexistência de um estudo mais específico que aborde as origens, as características e o desenvolvimento de tal movimento. As poucas publicações sobre o assunto, de indiscutível qualidade, por se tratarem de compilações de documentos de época, a apresentam-se desprovidas de uma reflexão crítica sobre o movimento na sua totalidade. A existência de alguns artigos também se manifesta insatisfatória ao se manterem obscuros determinados aspectos fundamentais na compreensão do mesmo.

Pode-se detectar na vertente abstrata geométrica brasileira dos anos cinquenta três tipos de Concretismo: o do grupo paulista Ruptura; o do grupo carioca Frente; e o de alguns artistas que trabalharam isoladamente sem se filiar a nenhum grupo - é o caso de Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Ru bem Valentim, dentre outros.

O presente trabalho se deterá apenas na análise do grupo paulista Ruptura por este representar a expressão mais radical do pensamento construtivo brasileiro. Ao contrário das duas outras manifestações de Concretismo no Brasil, o

grupo de São Paulo pretendia atuar no sentido de implementação de um Projeto Construtivo Nacional. Obedecendo rigidamente aos preceitos do Concretismo internacional (radicalizando-os), o grupo Ruptura, dentre os três concretismos detectados no Brasil, pode ser considerado como o mais autêntico (se não o único) representante de tal movimento em nosso país.

Surgido oficialmente em 1952 com o respectivo manifesto, o grupo paulista desenvolveu ampla produção na década de cinquenta. Quando em 1959 o grupo carioca lança o Neococoncretismo constata-se o prenúncio do encerramento do movimento paulista após uma década de produção. Será dessa produção, especificamente da década de cinquenta, que o presente trabalho se ocupará.

## 1.2. HIPÓTESE

Levanta-se como hipótese o caráter singular do Concretismo nacional (representado pelo grupo Ruptura) frente ao modelo suíço, na qual os diferentes históricos de cada movimento - nacional e internacional - ocasionaram práticas diversas em respostas aos mesmos problemas. Tentar-se-á demonstrar que a singularidade do movimento nacional é manifesta na conjugação dos princípios concretos e construtivos. Daí a opção pelo título: "*Concretismo brasileiro: a singularidade do movimento construtivo nacional*".

### 1.3. OBJETIVO

O presente trabalho tem por objetivo o estudo e a análise de um movimento considerado como a primeira vanguarda artística nacional: o Concretismo. Como se deu a sua origem e o seu desenvolvimento são fatores relevantes na compreensão do mesmo e aqui serão discutidos.

Alguns autores atentam para a singularidade do movimento concreto nacional (representado aqui pela sua expressão mais radical, o grupo Ruptura), sem no entanto apontar os caracteres que o definem enquanto tal. Tentar-se-á especificar os elementos que conferem ao movimento concreto nacional um caráter singular frente ao seu modelo suíço.

#### 1.4. CRITÉRIO METODOLÓGICO

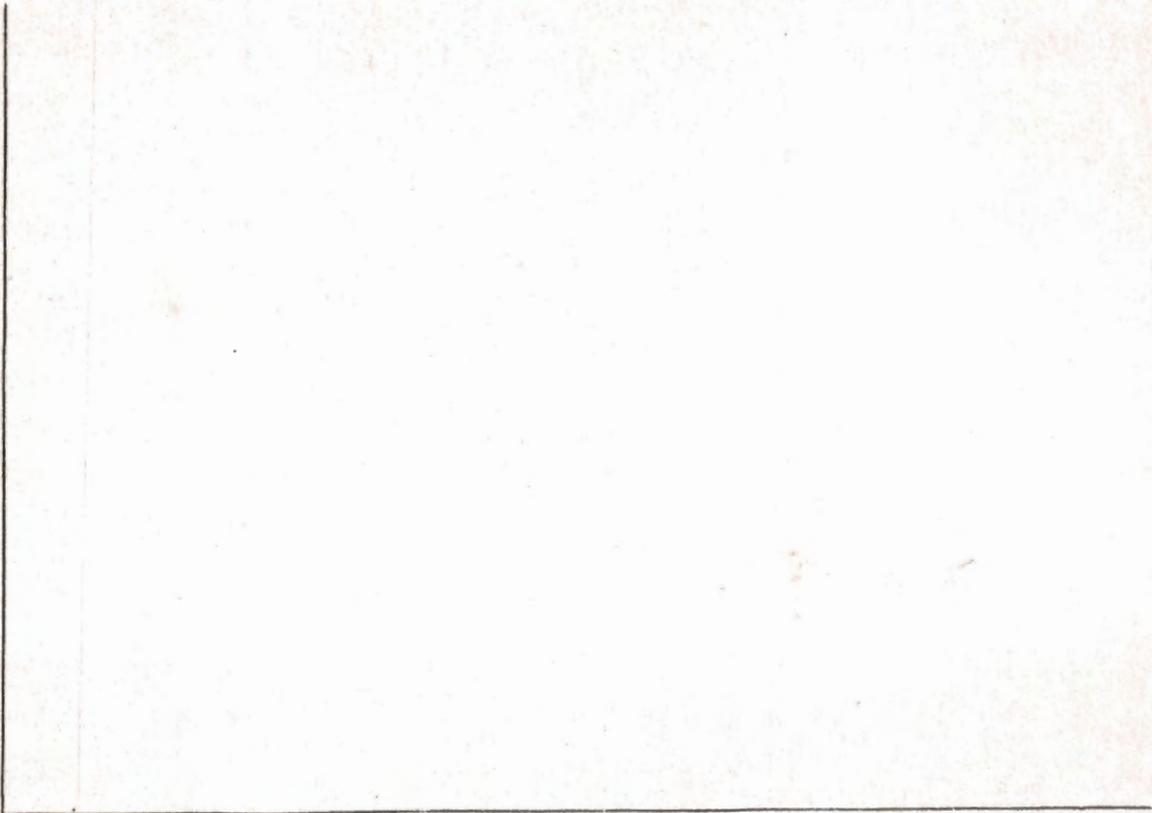
Pode-se observar no percurso artístico nacional uma constante: a adoção de um estilo internacional e a sua adaptação local. O Concretismo não fugiu à regra. Apoiando-se nos preceitos do Concretismo internacional, o grupo paulista se viu obrigado a adaptar tais princípios às circunstâncias locais.

Constatado tal fato, adotou-se uma metodologia comparativa: através do confronto entre os movimentos concretos paulistas e suíço se detectará as características de cada grupo, e, conseqüentemente, os aspectos que fazem o Concretismo nacional assumir um caráter singular dentro do quadro internacional.

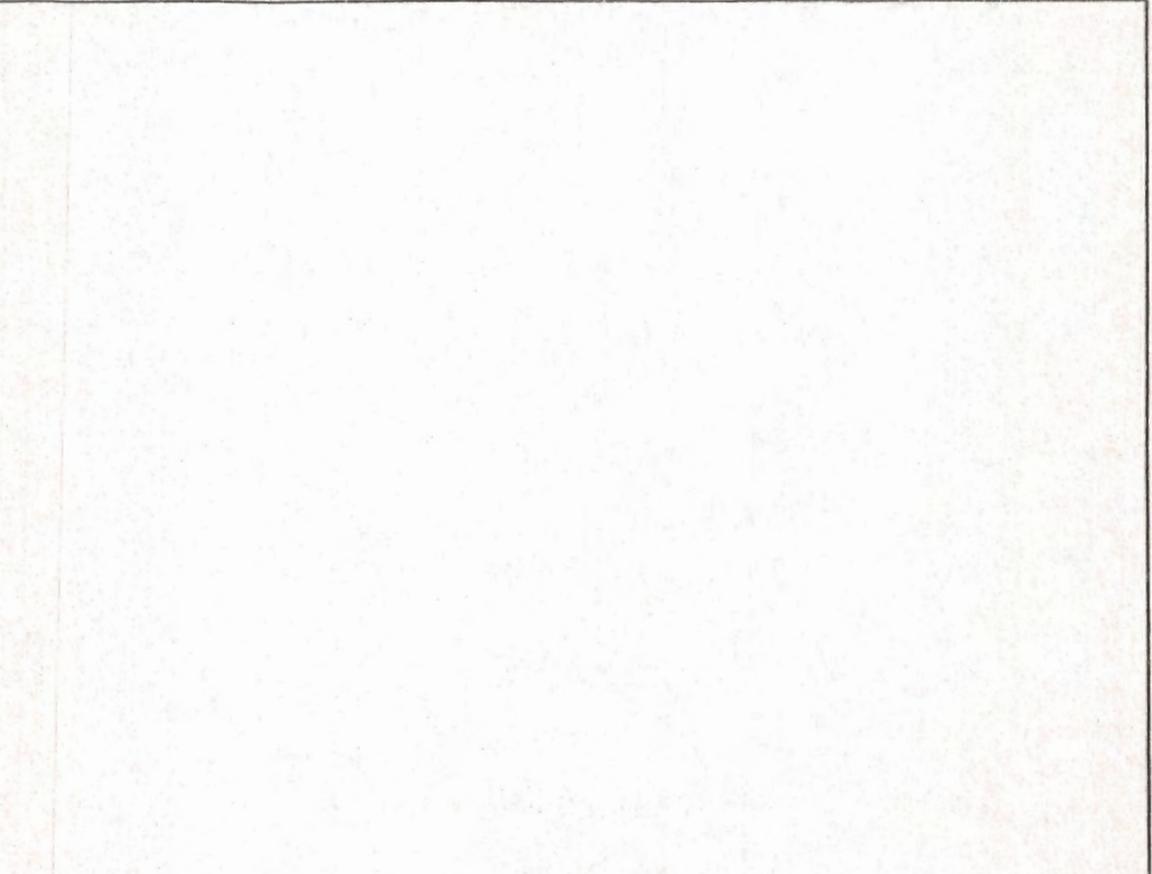
Assim sendo, o primeiro capítulo se ocupará do Construtivismo internacional: suas origens, Movimentos russos, Neoplasticismo, Bauhaus e Concretismo suíço. Torna-se fundamental o conhecimento do "*passado construtivo*" do Concretismo suíço para a compreensão de suas principais característi-

cas. O conhecimento do percurso construtivo torna-se de grande relevância – a ponto de se reservar um capítulo para tal assunto – na medida em que a produção concreta paulista recorreu a tal tendência durante toda a sua breve existência. O segundo capítulo se ocupará do Concretismo nacional: suas origens, desenvolvimento e dissidência. Através da descrição do percurso do Concretismo nacional desde o seu surgimento se verificará quão diferente ocorreu a penetração construtiva em nosso país. O terceiro e último capítulo, *"Da produção concreta: a singularidade do movimento construtivo nacional"*, será o resultado da interpretação dos dados oferecidos no primeiro e segundo capítulos, quando se verificará a singularidade do movimento Concreto nacional. Nos dois primeiros itens deste capítulo tentar-se-á apresentar a peculiaridade do movimento paulista já na sua fase pré-concretista (na qual os artistas elegem um vocabulário geométrico que ainda não é o concreto) e na sua fase concretista. Contudo, será no último item que se estabelecerá um confronto entre as características (quatro ao todo) dos movimentos paulista e suíço, localizando, assim, as especificidades de cada grupo.

A tentativa de se documentar ao máximo as questões relativas ao tema será manifesta na constante transcrição de determinados trechos de depoimentos de artistas e críticos e de manifestos. Com relação a iconografia deve-se destacar a dificuldade na obtenção de reproduções coloridas. Daí a sua apresentação em preto e branco.



## 2. DESENVOLVIMENTO



## 2.1. DO CONSTRUTIVISMO INTERNACIONAL

### 2.1.1. ORIGENS

O início do século XX foi marcado pela luta constante de um razoável número de artistas contra um tipo de representação artística, predominante até então, comprometida com uma tradição ocidental, clássica, que se caracterizava, principalmente, pela mimesis, ou seja, um tipo de concepção plástica (resquícios renascentistas) que lida com a cópia de objetos do mundo sensível. Assim sendo, constata-se nesse século a presença de diversos movimentos vanguardistas, cada qual postulando e reivindicando teorias próprias, divergentes entre si, mas que mantinham um elemento em comum: a obra de arte entendida enquanto objeto autônomo, inaugurando uma nova - moderna - visão da realidade, caracterizada, sobretudo, por uma estruturação temporal.

Pode-se localizar no Expressionismo alemão o foco gerador de tais ideais, quando a partir do mesmo, nas palavras de G.C. Argan: *"el arte no es la representation del mundo si-*

no *una acción que se realiza*".<sup>1</sup> Torna-se pertinente, portanto, classificar o Expressionismo - na medida em que materializou uma nova concepção do objeto artístico - como sendo uma "*categoría estética*", ao invés de mero "*movimiento artístico*". Negando todas as já enraizadas bases naturalistas na arte, abandonando todo o racionalismo artístico ocidental em prol de um irracionalismo de cunho oriental, o Expressionismo caracterizou-se por seu anti-classicismo. Ao contrário do Cubismo que se fundamentava num racionalismo-realista, o Expressionismo alemão desenvolveu-se a partir de uma linha espiritualista.

Segundo P. Francastel, os artistas da transição do século XIX para o XX

"empenharam-se em fixar elementos móveis do contínuo que foge da percepção para integrá-los em sistemas abertos e não mais rigorosamente simétricos, isto é, estabilizados, e eles se esforçaram por aprofundar a experiência do ritmo".<sup>2</sup>

Tal afirmativa descreve perfeitamente a busca dos artistas modernos que encontraram na abstração a possibilidade de concretização de algo que nada mais seria, senão, a "*consciência do mundo moderno*". De acordo com o mesmo autor, o artista

"se esforçara (...) por conservar à forma um caráter aberto, vivo. O objetivo precípuo será a mobilidade em vez do equilíbrio gerador

<sup>1</sup>ARGAN, G.C. El Arte Moderno / 1770 - 1970. 6a. edição, Fernando Torres editor, 1984, vol. 2, p. 366.

<sup>2</sup>FRANCASTEL, P. A Realidade Figurativa. São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 197.

de inércia. Ele se esforçará, portanto, por fixar as coisas numa forma que não seja absolutamente livre, pois é determinada, mas que permaneça em movimento, aberta sobre a ambigüidade do devir".<sup>3</sup>

Considerando tais palavras como definição do caráter plástico - estrutural da obra de arte moderna, deve-se acrescentar que a nova visão da realidade ("*moderna*") materializa o dinamismo, "*vir-a-ser*", teorizado por Bergson.

Com o Cubismo tem-se em síntese a crise do figurativo e a gênese da abstração: trata-se da renovação do espaço plástico do século XX, através do abandono da perspectiva tradicional, conjugada a uma relação, ainda, temática com objetos do mundo visível. Tal relação, pode ser encarada como um resgate histórico da disciplina clássica revelando assim, nada mais do que uma revolução interna, ou seja, no próprio sistema ocidental, e assim sendo, consolidando-o cada vez mais, ao invés de cumprir o que em aparência prometia: uma ruptura com a tradição.

Contudo, não se deve negligenciar o grande feito do Cubismo: a eliminação do ilusório na pintura. A obra de arte, com o Cubismo, ganha autonomia na medida em que não representa, ela é. Trata-se da materialização de objetos únicos, logo reais. Assim sendo, foi a partir de tal movimento que a arte moderna se consolidou. O questionamento de Delaunay quanto aos princípios utilizados pelo Cubismo resultou numa visão plásti

---

<sup>3</sup>Id., *ibid.*, pp. 197-8.

ca que viria a influenciar profundamente artistas vinculados à abstração geométrica de forma geral: a não representação da natureza, mas sim o resultado - afetado e não mimético - da comunicação do homem com a mesma.

Delaunay está inserido no que Apollinaire classificou como "*Cubismo Órfico*" ("*pintura pura*"), ou seja, a definição de um grupo de pintores que se afastaram do tema reconhecível. Os artistas pertencentes a tal movimento trabalhavam plasticamente a partir de uma estrutura interna própria, não se fundamentando em recursos naturalistas. Através da cor obtinham forma e conteúdo.

A produção artística de Delaunay esteve em relação direta (simultânea) com o Cubismo, o Futurismo, Kandinsky e o Raionismo russo, sendo a fonte originária de alguns destes. Do Cubismo, o artista criticava o caráter racionalista, cartesiano, clássico, e sua relação com o Impressionismo - impressões imediatas; de Kandinsky diferenciou-se na medida em que partia do contato com a natureza - comunicação homem/natureza revelando o não visível; no Futurismo influenciou pela representação de dinamismo cromático; e no Raionismo pela transparência cristalina da cor.

Delaunay, ou o movimento Órfico, caracterizou-se pela busca de uma univocidade com o universo. Desta forma materializou uma postura anti-intelectual e anti-humanista, ou seja, afastou-se de qualquer relação com o particular - pensamento/comportamento humano.

"...o reconhecimento do sujeito mantém a mente no mundo de objetos finitos, da distância e do tempo mensuráveis e da compreensão verbal; somente uma construção pictórica pura, que possa evoluir totalmente o olho e a mente em sua mobilidade contínua, poderá dar à mente a intuição de sua concentração em si mesma e de expansão para abranger o mundo inteiro."<sup>4</sup>

A nova linguagem plástica proposta por Delaunay materializa uma concepção de universo através de um campo de forças dinâmicas. Trata-se da representação do próprio espaço em movimento, em que a cor é a única realidade - totalidade do real. Sabendo-se que o artista concretiza o resultado tumultuado da relação homem/natureza, o que se conclui é a existência de uma sincronização entre dois espaços: o da civilização e o cósmico.

Em sua fase cubista - "A Torre Eiffel", 1910 (Fig. 1) percebe-se já uma crítica aos cubistas analíticos - caráter estático - e a concretização de uma nova concepção plástica que se desenvolveu até o desaparecimento da figura. Nesta obra tem-se a representação do dinamismo da vida moderna - que foi radicalizado pelos futuristas - e da conscientização de seu tempo: a Torre Eiffel como índice de uma época industrial, construtiva, coletiva e dinâmica.

Foi, contudo, com suas "*Fenêtres*" - segundo ele, "ja-

<sup>4</sup>Robert Delaunay apud Virginia Spate, "Orfismo". In: STANGOS, N., comp. Conceitos da Arte Moderna. ed. orig. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1991, p. 67.



FIG. 1 - Robert Delaunay. "A Torre Eiffel", 1910.

*nelas abertas para uma nova realidade*"<sup>5</sup> - ou em sua fase dos "discos" (Figs. 2 e 3), que Delaunay materializou seu interesse: obras rítmicas através de um dinamismo cromático. O interesse do artista pelas teorias de Eugène Chevreul - lei do contraste simultâneo - pode ser considerado como resquício de sua fase impressionista (também Seurat sofreu tal influência) não chegando a caracterizar o ponto central de sua obra. O sentido dinâmico (movimento) da cor sobrepõe-se a problemas cromáticos.

Apesar de inaugurar, conforme visto, uma concepção plástica abstrata, a obra de Delaunay ainda estava desprovida de um sentido espacial - que um Malevitch no futuro concretizou - na medida em que reduzia suas composições a representações cromáticas, não escapando do velho esquema figura/fundo. Assim sendo, torna-se pertinente apontar o trabalho destes artistas - Delaunay e os orfistas - como germe dos interesses pelo qual a arte moderna trilhou.

Outro artista de igual importância para o desenvolvimento da arte moderna foi François Kupka. Sendo um dos primeiros artistas a pintar uma obra abstrata defendia: "*A obra de arte sendo uma realidade abstrata quer ser constituída de elementos inventados.*"<sup>6</sup>

Possuidor de conhecimentos diversos que iam da ciên-

<sup>5</sup>Apud Ferreira Gullar, Etapas da Arte Contemporânea; do Cubismo ao Neoconcretismo. São Paulo, Nobel, 1985, p. 34.

<sup>6</sup>Apud Ferreira Gullar, op. cit., p. 40.

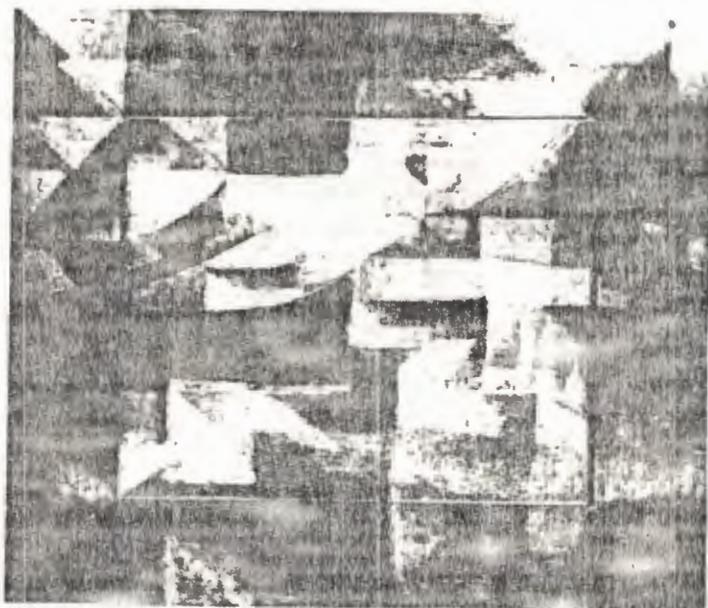


FIG. 2 - Robert Delaunay. "Janelas simultâneas", 1912.



Fig. 3 - Robert Delaunay. "Sol, lua. Simultâneo nº 2", 1913.

cia moderna ao misticismo oriental, Kupka, como os seus contemporâneos, estava sintonizado nos aspectos mais gerais da vida moderna e, assim sendo, possuía interesse especial pela questão da representação do movimento. Desenvolveu trabalhos onde o movimento se fazia através de formas circulando no espaço, e através de sequências planares (Figs. 4 e 5). A repetição inconsciente de determinadas formas era encarada por Kupka como meio de transmissão do conteúdo de sua consciência íntima associada a uma significação mais ampla: universal. Ao eliminar qualquer alusão a um mundo visível, este artista tinha por intuito afastar a mente do particular e fazer o espectador apreender o movimento da consciência.

A conscientização geral do tempo por parte destes artistas manifestou-se na concretização de obras intimamente relacionadas a questão do movimento/tempo. A sociedade do início do século passou por um processo de industrialização e modernização tecnológica que, somadas às novas teorias científicas, criou uma nova concepção de realidade. Delaunay e Kupka inauguraram, plasticamente, um novo tipo de representação do real, influenciados por tal contexto. O interesse pela representação deste "novo" real, imperceptível a olho nu, foi desenvolvido pelos Futuristas italianos.

Em 1909 o poeta Marinetti inaugurou o Movimento Futurista com o respectivo manifesto. Trantando-se de uma manifestação voltada para a literatura, pintores influenciados por tais idéias lançam no ano seguinte os: "*Manifesto dos Pintores Futuristas*" e "*Pintura Futurista: Manifesto Técnico*".



Fig. 4 - François Kupka. "Discos de Newton", 1911-12.

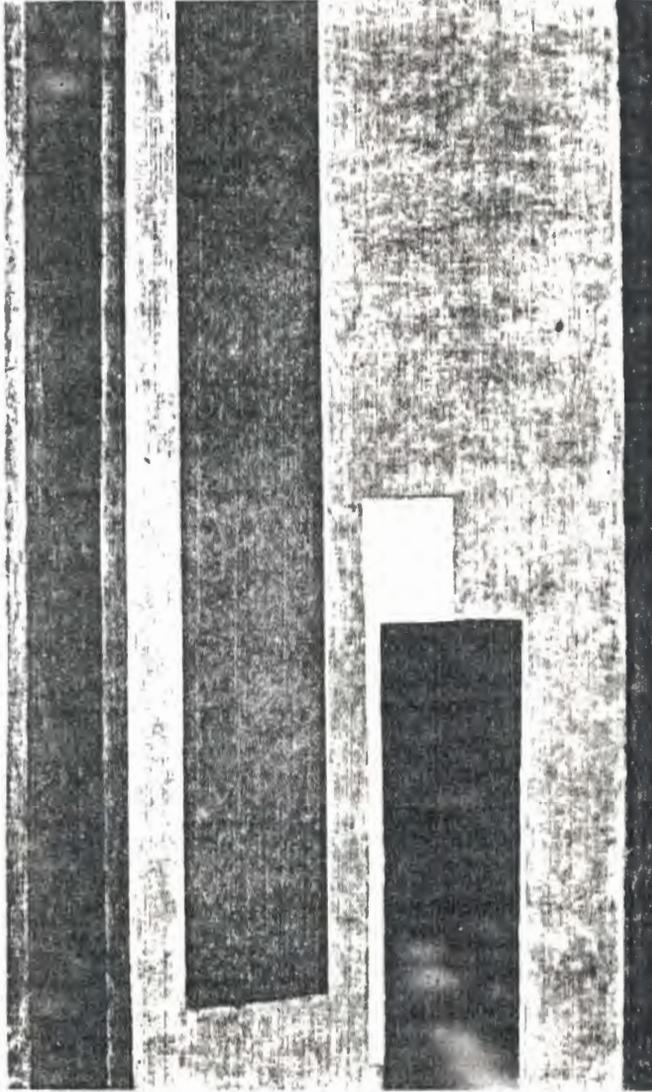


FIG. 5 - François Kupka. "Planos Verticais", 1912-13.

G.C. Argan aponta o Futurismo italiano como o primeiro movimento de vanguarda, na medida em que

"se denomina así al movimiento que confiere al arte un interés ideológico y que deliberadamente prepara y anuncia una alteración radical de la cultura y los costumbres, al negar en bloque todo el pasado y al sustituir la búsqueda metódica por una audaz experimentación estilística y técnica."<sup>7</sup>

Neste sentido, constatado o sentimento de ruptura com toda a tradição e o empenho na descoberta de uma nova realidade, pode-se apontar o Futurismo como consequência direta do Expressionismo - arte como ação que se realiza, destituída dos fundamentos classicizantes - cabendo ao Cubismo apenas uma interferência formalista.

"Nosso anseio de verdade já não pode ser apagado pela Forma nem pela Cor Tradicionais.

O gesto, para nós, já não será um momento parado do dinamismo universal: será, decididamente, a sensação dinâmica eternizada como tal."<sup>8</sup>

O dinamismo perseguido pelos futuristas é caracterizado especificamente por uma nova relação sujeito/realidade. Se numa obra tradicionalista e mimética o espectador encontra-se "fora" da obra, com estes artistas italianos o objetivo central é a localização do mesmo no centro da obra:

<sup>7</sup>Op. cit., p. 377.

<sup>8</sup>"Pintura Futurista: manifesto técnico". In: CHIPP, H.B. - Teorias da Arte Moderna. 1a. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 295.

"A construção dos quadros é estupidamente tradicional. Os pintores sempre nos mostraram coisas e pessoas colocadas diante de nós. Colocaremos o espectador no centro do quadro."<sup>9</sup>

A condição para a concretização de tal estado pode ser encontrada nas palavras dos próprios artistas:

"Para fazer o espectador viver no centro do quadro, como dissemos em nosso manifesto, este deve ser a síntese daquilo que lembramos e daquilo que vemos."<sup>10</sup>

Partiu de Carrà a idéia - "*Colocaremos o espectador no centro do quadro*" - logo após uma experiência por ele vivenciada. O artista descreve em sua autobiografia as impressões obtidas no funeral de Galli, em 1904: havendo grande tumulto por parte do povo, somado com a intervenção da cavalaria policial, e, vendo-se impelido no meio da multidão, a única percepção obtida pelo artista foi a de braços, pernas, cavalos, cores, movimentos, enfim, uma cena completamente tumultuada, imperceptível quanto aos seus detalhes. A partir de tal experiência, Carrà concluiu que a sensação do espectador frente a obra deveria ser a mesma: perplexidade. Em "*O Enterro do anarquista Galli*", de 1911 (Fig. 6), o artista materializa a conturbação provocada pela ação representada, e que, neste sentido, coloca o espectador no centro da obra ao levá-lo a experimentar tais sensações. Como disse Boccioni, "*queremos representar não a impressão óptica ou analítica, mas a experiência psíquica*

<sup>9</sup>Id., *ibid.*, p. 295.

<sup>10</sup>Introdução ao catálogo da exposição inaugurada em Bernheim-Jeune, Paris. *Id.*, *ibid.*, p. 299.



FIG. 6 - Carlo Carrà. "O enterro do anarquista Galli", 1911.

total."<sup>11</sup>

O dinamismo representado em tais obras, nada mais é, senão, o ritmo particular de cada objeto, sua força interior. Através de linhas-força (linhas de cada objeto que apontam as tendências de suas forças) o espectador vê-se envolvido pela obra.

O repertório básico dos futuristas - metrôpole, luz, energia, movimento mecânico, etc. - pode ser encontrado nas obras de seus principais representantes: Umberto Boccioni, "*Matéria*", 1912 (Fig. 7); Gino Severini, "*Hieroglifo dinâmico do Bal Tabarin*", 1912 (Fig. 8); Carlo Carrà (Fig. 6); Giacomo Balla, "*Luz de Rua*", 1909 (Fig. 9); Luigi Russolo, "*Compenetração de casas e luzes na noite*", 1913 (Fig. 10). De forma geral pode-se apreender nas obras futuristas, no que se refere ao seu formalismo: desenvolvimento de divisionismo cromático; relação com o Cubismo - crise do figurativo e gênese do abstrato; e, já um prenúncio da Op Art nas obras de Balla, por exemplo "*Interpenetração Iridescente nº 1*", 1912 (Fig. 11).

Apesar da brevidade de sua existência, o Futurismo deu início às questões básicas que outros movimentos, a ele posteriores, tentaram prosseguir. Pode-se apontar sua profunda influência nos Movimentos russos - Raionismo, Suprematismo e Construtivismo - fruto da divulgação efetuada por Marinetti por ocasião de sua visita à Rússia, e seus desdobramentos no

<sup>11</sup>Apud Norbert Lynton, "Futurismo". In: STANGOS, N., op. cit., p. 73.



FIG. 7 - Umberto Boccioni. "Matéria", 1912.



FIG. 8 - Gino Severini. "Hieroglifo dinâmico do Bal Tabarin", 1912.

FIG. 9 - Giacomo Balla.  
"Luz da rua", 1909.

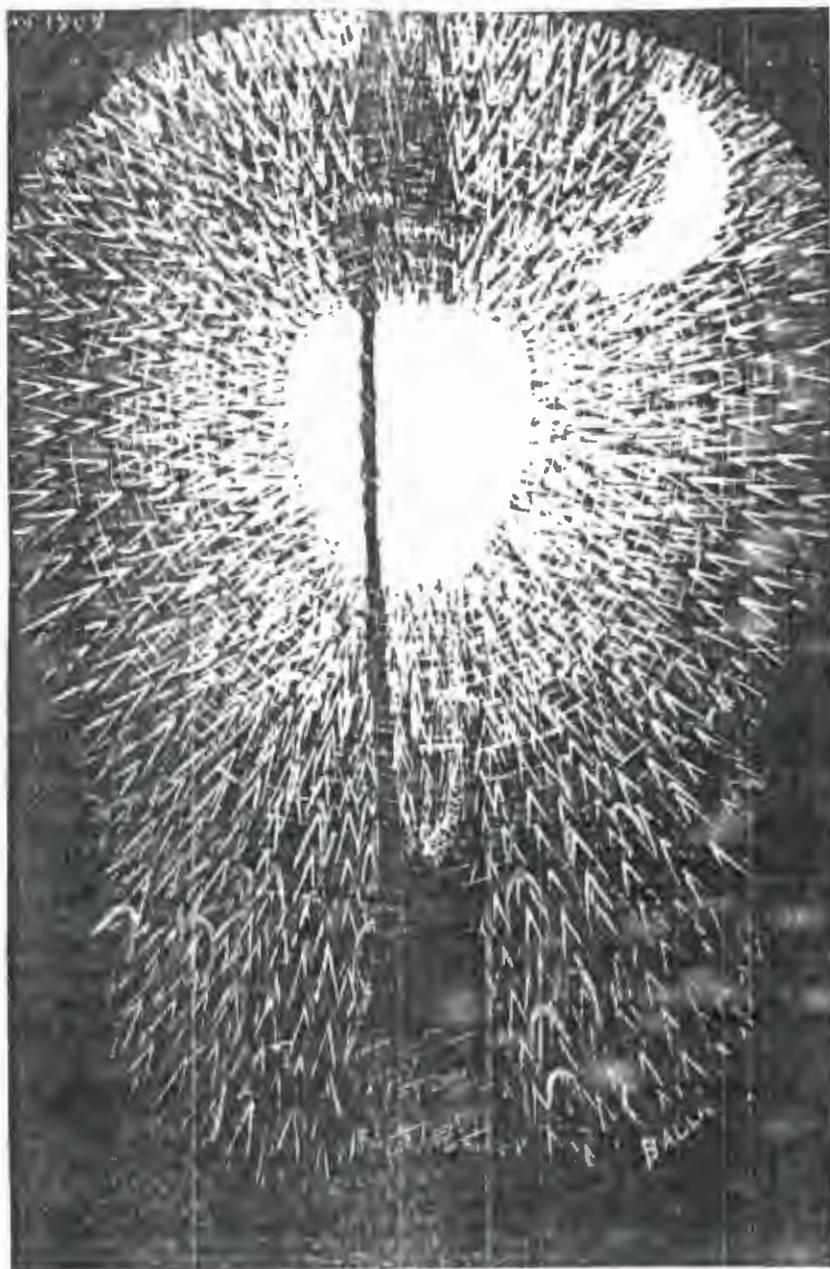


FIG. 10 - Luigi Russolo. "Compenetração  
de casas e luzes na noite",  
1913.

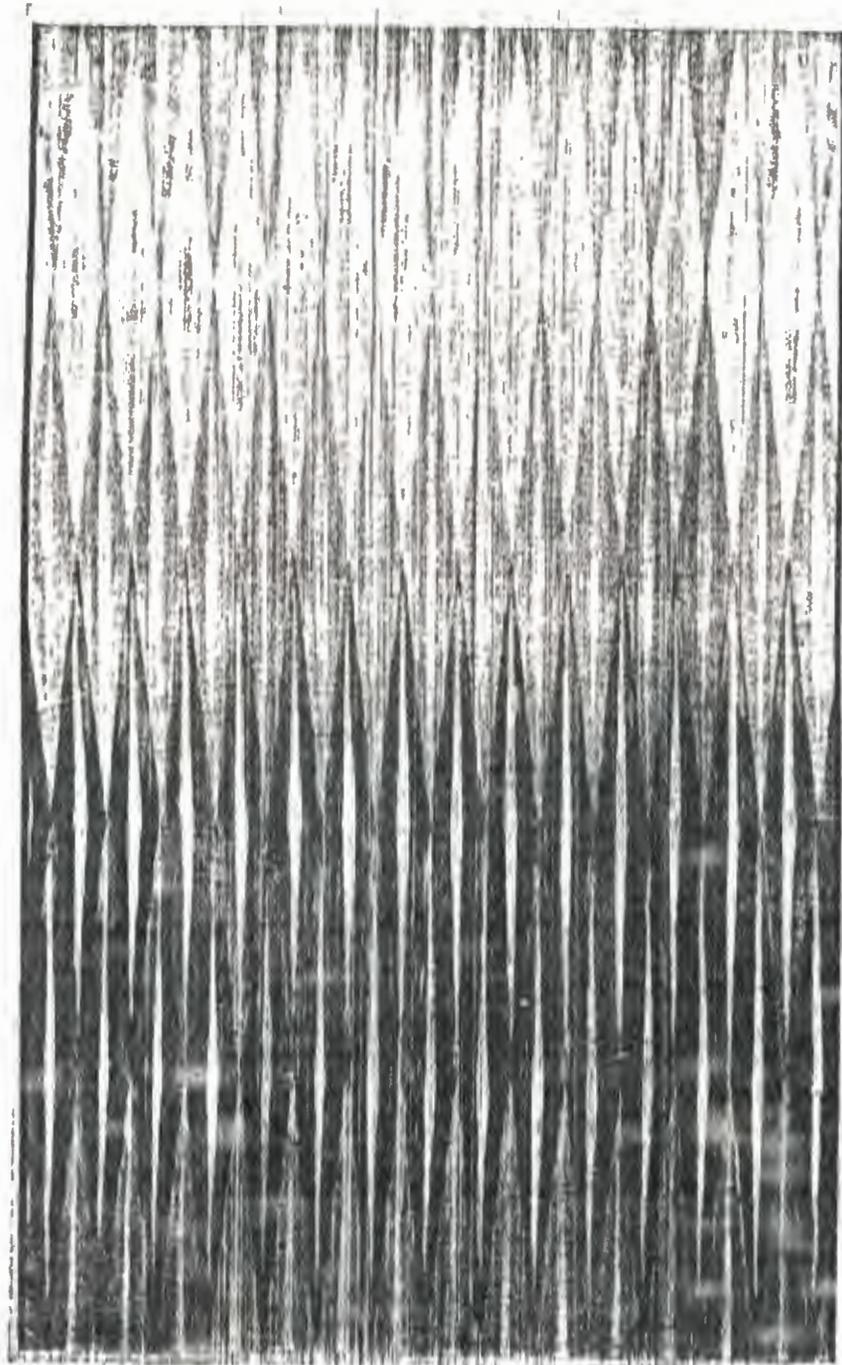


FIG. 11 - Giacomo Balla. "Interpenetração iridescente nº 1", 1912.

Neoplasticismo, Bauhaus e Concretismo suíço. Claro que as diferenças entre o Futurismo e os demais movimentos são evidentes. A leitura que se quer estabelecer do movimento italiano, no caso, é a de um foco originador das formulações dos movimentos posteriores desenvolvidos a partir de especificidades contextuais. Se o Futurismo fixou-se na "imitação" do movimento no espaço mecânico, os Construtivistas e Neoplásticos evoluíram para um dinamismo tempo-espacial via Einstein e Bergson. Contudo, de comum apreende-se a relação obra/espço real: se no Cubismo se observa uma duração interior da obra, no Futurismo tem-se, através de uma dinamização, um movimento exterior, rumo ao espaço físico.

Também as esculturas futuristas foram de profunda relevância para o desenvolvimento das tendências construtivas. Boccioni (Fig. 12) defendia a utilização de materiais não convencionais, naquele contexto - planos transparentes de vidro, de chapa metálica, arames, assim como a utilização de iluminação elétrica na estrutura da obra, fenomenizando-a - que serão também utilizados pelos artistas construtivos, como Pevsner e Gabo. A própria significação da obra será mantida por estes: a revelação da energia contida nas estruturas, e a continuidade dos elementos forma/espço.

Uma vez apresentada, em linhas gerais, a evolução da construção do pensamento plástico moderno, que se caracteriza fundamentalmente numa "matemática interior", seguem-se o estudo e a análise dos movimentos de caráter geométrico resultantes dos artistas e movimentos até então analisados, e que tive

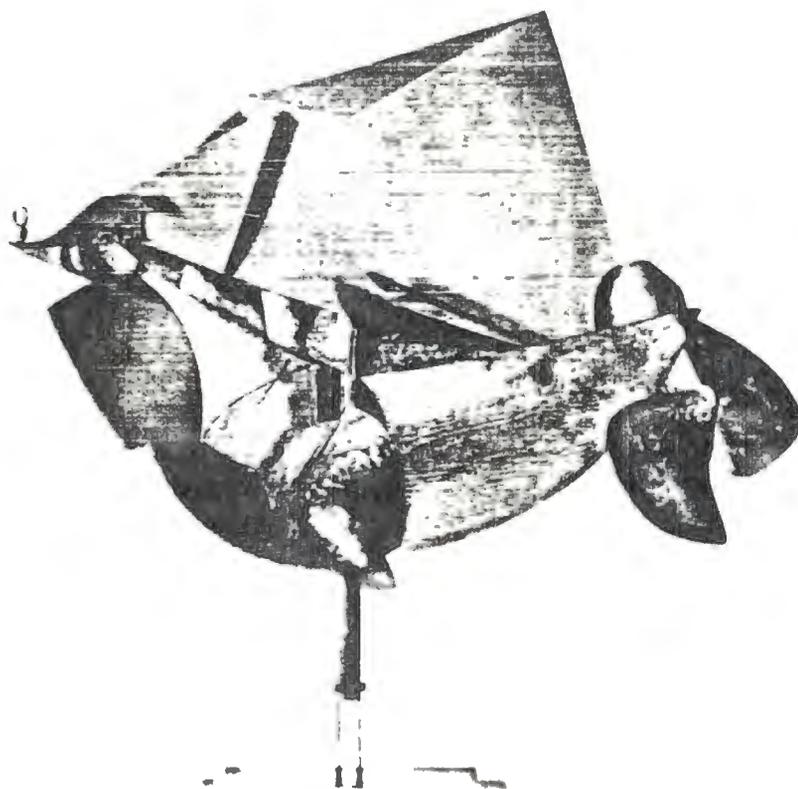


FIG. 12 - Umberto Boccioni. "Construção dinâmica de um galope: cavalo e casa", 1914.

ram eco no Brasil a partir dos anos cinquenta.

### 2.1.2. MOVIMENTOS RUSSOS

#### 2.1.2.1. Raionismo

Em 1909 já se podia encontrar uma produção raionista, apesar de, somente em 1912, seus principais representantes, Larionov e Gontcharova, lançarem o respectivo manifesto.

Tal movimento é considerado como a síntese de três outros: o Orfismo, o Cubismo e o Futurismo. Do primeiro, Larionov e Gontcharova admitem influência de Delaunay na transparência cristalina da cor; do segundo, percebe-se toda a estrutura do espaço moderno inaugurada pelo mesmo, e do último tem-se o dinamismo luminoso.

O interesse pictórico dos raionistas concentrava-se nos problemas de luz e luminosidade, onde, a claridade dos raios representados criava no espaço estruturas nítidas que lembram as formas geométricas dos cristais (Figs. 13 e 14). Através de tal estruturação plástica, os raionistas criaram uma relação tempo-espacial que se aproxima da quarta dimensão.

"A tela (raionista) dá a impressão de deslizar e parece estar fora do tempo e do espaço; dela emana uma sensação do que nós poderíamos chamar de quarta dimensão, uma vez que seu comprimento e sua largura, juntados à profundidade dos raios de cor, são os únicos sinais do mundo que nos rodeia. Todas as outras sensações que nos vem da tela são de natureza inteiramente diversa."<sup>12</sup>

<sup>12</sup>LARIONOV apud Ferreira Gullar, op. cit., p. 120.



FIG. 13 - Natália Gontcharova. "Luzes elétricas", 1912.



FIG. 14 - Miklail Larionov. "Paisagem raionista", 1912.

Consciente das idéias de sua época, Larionov nada mais fez, senão, expressar visualmente as teorias de tempo e espaço formuladas pelos matemáticos Arthur Cayley e Felix Klein, do filósofo-físico Ernst Mach e do físico Albert Einstein. Somadas a tais teorias, outro fator de grande importância para o desenvolvimento da arte moderna russa foi o contato dos jovens artistas com as obras modernas dos mestres europeus - Matisse, Picasso, etc. - por intermédio dos colecionadores Sergei Shchukin e Ivan Morozov, em Moscou, que dividiam-nas com o público. Além deste fato, contribuíram também algumas publicações informando a respeito dos progressos Fauvista, Cubista, Futurista e de outras escolas.

Apesar do Raionismo ter estado constantemente associado ao Futurismo, Larionov sempre negou qualquer relação. Defendia que suas obras estavam longe das alusões literárias e figurativas do Futurismo. Neste sentido, estava certo, na medida em que o Raionismo rompeu o último vínculo do cubismo com a objetividade. Desta forma, pode-se considerar tal movimento como possuidor de relação com o Futurismo italiano em termos evolutivos: todo o questionamento plástico de luminosidade futurista (Balla, por exemplo, Fig. 9) foi radicalizado pelos Raionistas a ponto de ser o único motivo da obra excluindo, assim, qualquer alusão a um mundo sensível.

Ainda em termos de evolução, pode-se apontar um aluno de Larionov, Malevitch, como o grande conquistador daquilo que os futuristas inauguraram, que Larionov prosseguiu e este último conquistou: a fenomenização do espaço real. Assim como os

futuristas que lançaram a idéia mas não alcançaram a sua concretude, os raionistas, ao confiarem demasiadamente na cor distraíram-se quanto à estruturação espacial que Malevitch irá dar conta com seu Suprematismo.

#### 2.1.2.2. *Suprematismo*

"Entendo por Suprematismo a supremacia do sentimento puro na arte plástica."<sup>13</sup>

Tais palavras partiram do pintor russo Kasimir Malevitch, que, auxiliado pelo poeta Maiakovski, em 1915, publicou o seu "*Suprematismo*". Apresentando o Suprematismo como "*a arte pura redescoberta, que no decorrer do tempo deixou de ser vista graças ao acúmulo de 'coisas'*",<sup>14</sup> este artista desenvolveu um tipo de pintura fundamentada num vocabulário geométrico que deve ser entendido como uma espécie de arquétipo do mundo visível, o resultado último de uma simplificação do mundo visível. Através de todo um simbolismo geométrico - quadrado, círculo, linha, etc. - tem-se uma nova percepção da realidade.

A descoberta desta nova estrutura simbólica do real concretizou-se através da investigação formal de duas realidades distintas: a dos grandes mestres modernos europeus (Malevitch estudou em Moscou, tendo oportunidade de apreciar de perto obras de Picasso, Matisse, dentre outros, existentes nas coleções de Shchukin e Morozov), e dos antigos ícones russos. Do

<sup>13</sup>MALEVITCH, K. "Suprematismo". In: CHIPPE, H.B., Op. cit., p. 345.

<sup>14</sup>Id., ibid., p. 346.

Cubismo, o artista aplicou sua maior característica: a afirmação do espaço. Por intermédio da iconografia russa estabeleceu novo vocabulário plástico - geométrico - que corresponde à representação de um ethos popular, a síntese semântica de antigos símbolos e signos expressivos (Figs. 15 e 16).

O trabalho plástico de Malevitch deve ser considerado como fruto da consciência de uma determinada época e contexto. Entusiasmado pela revolução que permitia perspectivas quanto à construção de um novo período, o artista, sendo um teórico, criou um programa didático destinado à classe proletária, onde esta teria acesso a uma educação estética (este programa não teve continuidade na Rússia sendo adotado como método didático pela Bauhaus).

O conjunto de suas obras abstratas refletem suas indagações a respeito do que seria real e absoluto numa obra de arte. Tais indagações resultaram no Suprematismo que, ao lado do Construtivismo de Tatlin, formaram as duas grandes correntes artísticas inseridas no movimento vanguardista ideológico-revolucionário na Rússia.

A evolução suprematista foi marcada por três fases: a Negra, a Colorida e a Branca.

Da fase negra pode-se destacar sua obra mais marcante: "*Quadrado Preto sobre Fundo Branco*", de 1913 (Fig. 17). Nesta obra, tem-se a primeira representação do sentimento não-objetivo executada pelo artista: o quadrado sendo a materia-

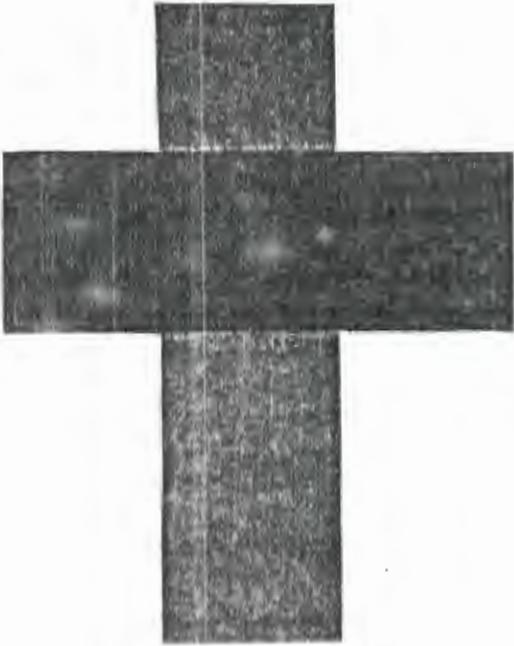


FIG. 15 - Kasimir Malevitch. "Elementos fundamentais do suprematismo", 1913 (aprox.)



FIG. 16 - Escola de Novgorod. "Exaltação da Cruz", séc. XII.



FIG. 17 - Kasimir Malevitch. "Quadrado preto sobre fundo branco", - 1913.

lização do sentimento e o fundo branco o "*Nada*" exterior ao sentimento. Tal extremismo provocou no público em geral um processo de estranhamento descrito pelo próprio artista:

"Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: 'Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto ... temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco!'"<sup>15</sup>

Acreditando que a representação de elementos de um mundo empírico (pintura figurativa) não tinha o menor significado, uma vez que "*camuflava*" o essencial em qualquer obra, o sentimento como tal, Malevitch, via na não-objetividade - a representação destituída de qualquer valoração estética - o alcance da arte ao seu estado mais puro:

"Não mais 'retratos da realidade'! Não mais concepções ideiais. Nada além de um deserto!"<sup>16</sup>

Partindo de tais princípios o artista executou uma série de trabalhos que caracterizaram sua segunda fase: colorida. Em tais pinturas (Figs. 18 e 19) tem-se, através de formas geométricas, símbolos (arquétipos) de um mundo natural, ou seja, formas do real apresentadas na sua pureza de estado, evoluindo, transitoriamente, do espaço pictórico para o espaço real, fenomenizando-o. Tratam-se de representações caracteriza-

<sup>15</sup>Id., *ibid.*, p. 346.

<sup>16</sup>Id., *ibid.*, p. 346.



FIG. 18 - Kasimir Malevitch. "Composição suprematista", 1914.



FIG. 19 - Kasimir Malevitch. "Suprematismo dinâmico", 1914.

das pelo que Francastel descreveu como uma "ambiguidade do devir".<sup>17</sup>

Contudo, a aspiração máxima deste artista consistia em alcançar determinado ponto: o "nada revelado". Tal aspiração concretiza-se na sua última fase, Branca, marcada sobretudo, pela obra: "Quadrado Branco sobre Fundo Branco", de 1918 (Fig. 20). Nesta fase, Malevitch queria

"'expressar o poder da estática através de uma economia essencial da superfície'. Dessa maneira, os problemas formais acabam ocupando por inteiro a inteligência de Malevitch, direcionando-o cada vez mais para uma rarefação estilística, até, justamente, a solidão da tela branca - a essência da arte, extraída do invólucro das coisas representadas, assim se volatizou."<sup>18</sup>

Ao romper as relações entre a sensibilidade plástica pura e os problemas da vida prática, Malevitch definiu claramente sua posição: contrário à arte a serviço de qualquer organização social.

"A arte não mais deseja servir ao Estado e à Religião, não mais quer ilustrar a história dos costumes, não mais quer saber do objeto (como tal), e acredita poder existir por si, independentemente da coisa (livre, portanto, 'da fonte de vida provada durante tanto tempo')."<sup>19</sup>

A opção por uma arte de cunho transcendental de Male-

<sup>17</sup>Vide nota (3).

<sup>18</sup>MICHELI, M. de. As Vanguardas Artísticas. 1a. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 235.

<sup>19</sup>MALEVITCH, K. "Suprematismo". In: CHIPP, H.B. Op. cit., p. 347.

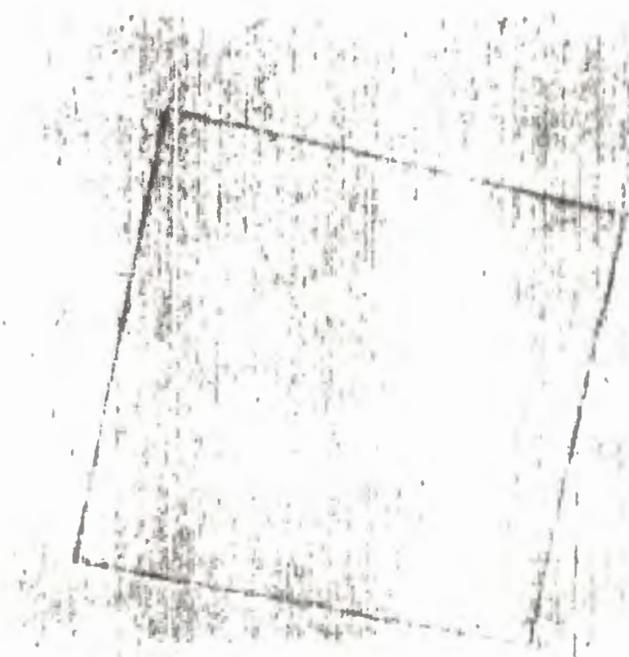


FIG. 20 - Kasimir Malevitch. "Quadrado branco sobre fundo branco",  
exposto em 1918.

vitch contrasta com outra tendência vanguardista russa: o Construtivismo, de Tatlin. Nas duas exposições conjuntas destes dois artistas, em fevereiro e dezembro de 1915, em São Petesburgo, constata-se duas diferentes linhas artísticas: a metafísica de Malevitch e o ideal construtivo de Tatlin com uma visão de inserção prática na sociedade.

Após passar pelas três fases já enumeradas, dialogando com o espaço real, Malevitch transporta-se para a própria realidade ao realizar maquetes de edifícios suprematistas (Figs. 21 e 22) que serviram de modelo a Mondrian e Theo Van Doesburg nos anos seguintes.

#### 2.1.2.3. *Construtivismo*

"Pela primeira vez, uma palavra nova na arte, o construtivismo, não veio da França, mas da Rússia. É mesmo de causar surpresa que esse termo se encontre no léxico francês. Não o construtivismo dos artistas que transformaram o ótimo e necessário fio de ferro e a lata em estruturas inúteis. Mas o construtivismo que entende a elaboração formal do artista apenas como engenharia, como um trabalho indispensável para dar forma a toda a nossa vida prática. Isso os artistas franceses devem aprender na nossa escola. Nisso não valem as conjecturas cerebrais. Para construir uma cultura nova é preciso um terreno virgem. É preciso a vassoura de outubro. Mas qual é o terreno da arte francesa? O parquet dos salões parisienses!"<sup>20</sup>

Pelas palavras do poeta Maiakovski pode-se destacar a característica fundamental do Construtivismo russo: a inser-

<sup>20</sup>Maiakovski apud Mario de Micheli, op. cit., p. 240.

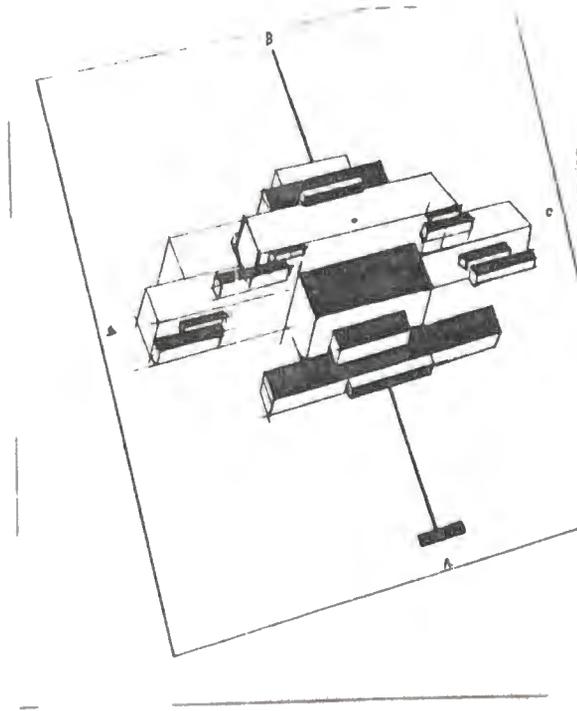


FIG. 21 - Kasimir Malevitch. "Projetos de edifícios suprematistas", 1924.

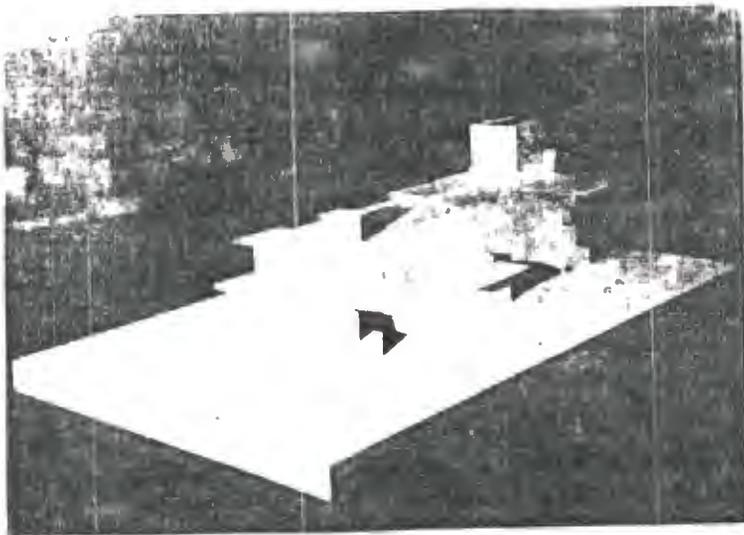


FIG. 22 - Kasimir Malevitch. "Maquete de edifícios suprematistas", 1924 - 26.

ção da arte na vida prática viabilizada pela ausência de uma tradição ocidentalizada e devido a uma contextualização própria. Apesar da vanguarda russa ter sofrido a inegável influência do Cubismo e Futurismo, deve-se destacar o desenvolvimento específico efetuado pela primeira com relação ao movimento francês e italiano. Se o Cubismo e o Futurismo estavam presos a uma tradição - apesar do movimento italiano negá-la -, os artistas russos usufruíram de uma maior liberdade ao entenderem que o Cubismo não era simplesmente a consequência natural do percurso histórico artístico, mas sim, e, principalmente, o encerramento de um período e o começo de outro.

Os artistas construtivos acreditavam que arte deveria ter uma utilidade direta junto à sociedade, e para tanto, deveriam se deter somente às formas que tivessem uma relação direta com a vida. Assim sendo, tiveram ampla participação inovadora nos ramos da publicidade, tipografia, arquitetura e design.

"O Construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, per se. Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário - eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte."<sup>21</sup>

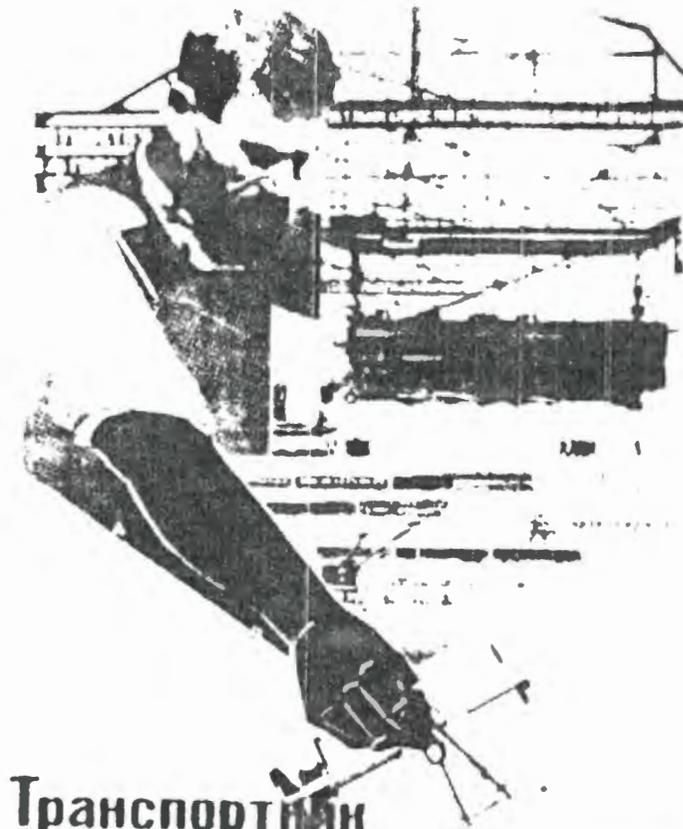
---

<sup>21</sup>SHARF, A. "Construtivismo". In: STANGOS, N. Op. cit., p. 116.

Os artistas construtivos tinham a consciência do tempo em que viviam - o nascimento de um novo mundo - e da nova função do artista, que, ao lado do engenheiro e cientista, assumia o papel de *designer* (Fig. 23). Com o intuito de ordenar a sociedade, queriam eliminar o peso do decorativo na arquitetura e *design*.

Apesar de algumas divergências internas na vanguarda russa, no que se relaciona à função do artista/obra - o Suprematismo de Malevitch seguia uma linha espiritual, educativa, ao contrário do Construtivismo de Tatlin que seguia uma linha de governo -, pode-se constatar total cumplicidade na aceitação de um mundo moderno - mecanizado com produção em massa -, caráter ideológico numa Rússia atrasada tecnologicamente, e na tendência a ultrapassar os limites do quadro e construir no espaço real.

Em 1919, Malevitch nomeou a escola que passou a dirigir, em Vitebsk, de UNOVIS - "*Afirmção do Novo em Arte*". Lissitzky, que fora discípulo de Malevitch, denominou o seu trabalho "*suprematista-elementarista sintético*" de PROUN - PRO + UNOVIS, ou seja, pró-Nova Arte. Apesar desta relação entre os dois artistas Lissitzky distanciou-se da linha transcendental de Malevitch ao limitar a questão da sensibilidade pura às pesquisas visuais e análise dos elementos gráficos e espaciais (Fig. 24). Contudo, não se pode negar que o trabalho deste artista foi de extrema importância para o desenvolvimento de determinada tendência artística, especialmente, o Concretismo brasileiro. Lissitzky exerceu grande influência sobre Mo-



**Транспортник,  
вооружаясь техническими знаниями,  
борься за реконструкцию транспорта**

FIG. 23 - Cartaz russo, 1930.

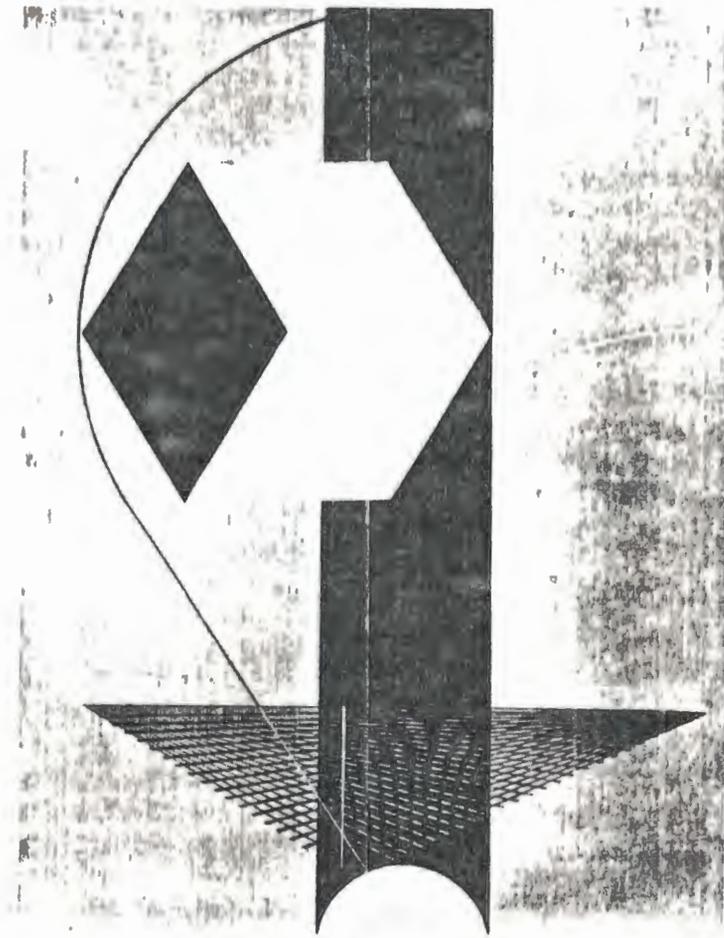


FIG. 24 - E.M. Lissitzky. "Construção 99 (PROUN 99)", 1924-25.

holy-Nagy, que foi professor em uma instituição que inspirou a Escola de Ulm e tantas outras escolas americanas: a Bauhaus.

Lissitzky via sua produção pictórica como uma transição à arquitetura, contudo, tais projetos jamais poderiam ser concretizados no espaço real, ou seja, fora da tela, devido a sua ambigüidade espacial (Fig. 25). Neste sentido, o artista distanciou-se dos ideais de Malevitch que via em suas arquiteturas suprematistas a transportação do espaço pictórico ao espaço real. Lissitzky, que, ao contrário, via sua produção como arquitetura, apesar de ser pintura e completamente inviável na sua materialização, aproximou-se de Tatlin e Rodchenko ao estabelecer uma estruturação mecânica na obra não observada nos trabalhos de Malevitch. Aliás, deve-se a esses dois artistas - Tatlin e Rodchenko - a invenção da escultura sem base e do móbile.

Apesar deste sentido mecanizado das obras de Tatlin, este artista manteve algo em comum com Malevitch: seus contra-relevos eram apontados como uma continuação da pintura no espaço real. Tratava-se de uma nova concepção artística que não poderia ser definida como relevo, escultura ou pintura: preso por fios de arame em duas paredes e abolindo o uso de massa e da base, o contra-relevo poderia ser denominado, pelo que hoje se conhece por objeto (Figs. 26 e 27). Tais construções devem ser encaradas como consequência direta das construções-colagens cubistas (Fig. 28). Em sua estadia em Paris, Tatlin entrou em contato com Picasso. A influência exercida a partir de tal encontro pode ser verificada na produção do artista após o seu

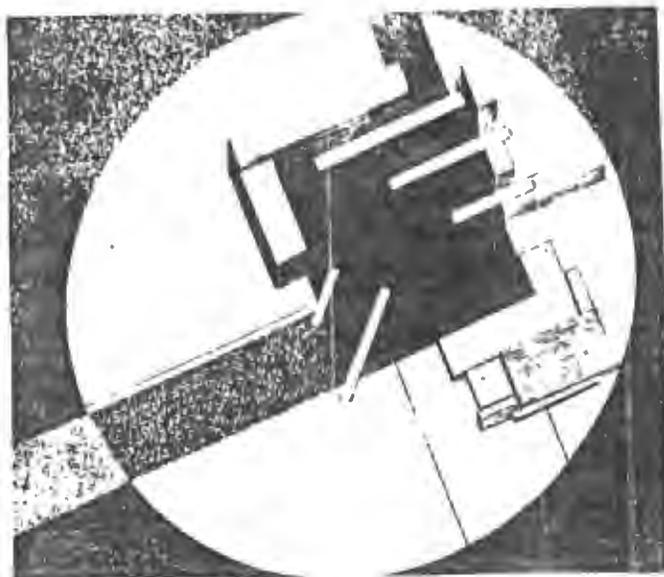


FIG. 25 - E.M. Lissitzky. "PROUN - A cidade", 1921.

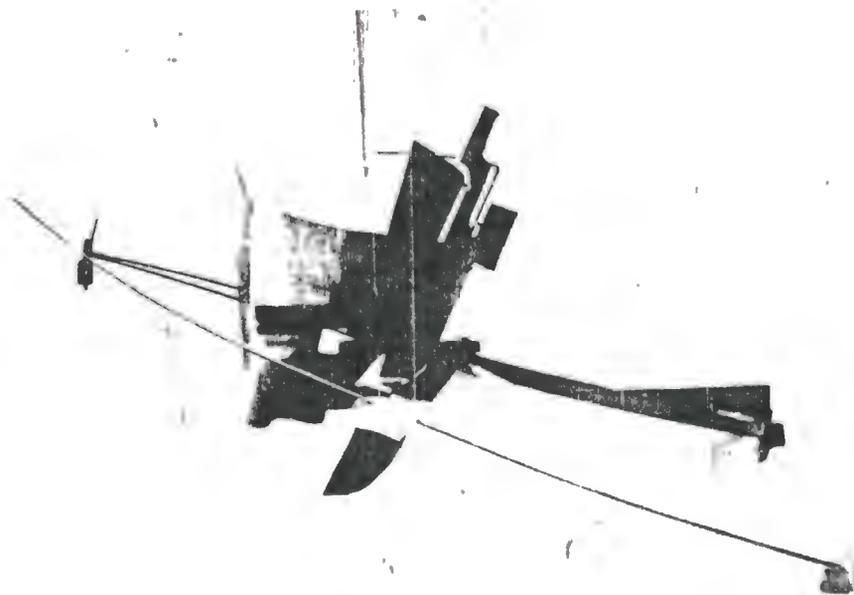


FIG. 26 - Vladimir Tatlin. "Contra-relevo", 1915.

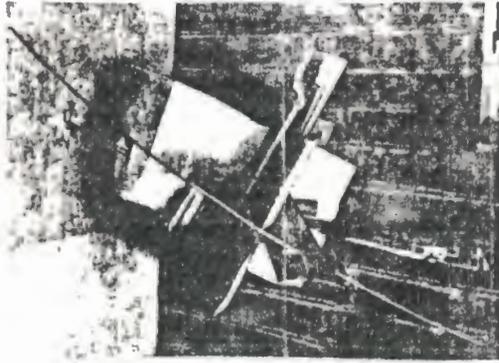


FIG. 27 - Vladimir Tatlin. "Contra-relevo", 1914-15.



FIG. 28 - Pablo Picasso. "Guitarra", 1913.

retorno à Rússia (Fig. 29). A grande contribuição de Tatlin na escultura reside na valoração construtiva dos espaços vazios: ao trabalhar com planos, o artista, rompeu com a antiga concepção de escultura, ou seja, uma forma fechada, com volume. A interseção de planos explorada pelo artista permite a penetração do olhar nas várias faces da obra, onde existe a circulação do ar. Ao fazer uso do volume em alguns trabalhos (Fig. 30), Tatlin não descaracterizou o seu percurso artístico: o volume é marcado por uma abertura que exalta o valor construtivo do vazio. Seus contra-relevos são uma das primeiras manifestações de esculturas abstratas e que tem por princípio "*materiais reais no espaço real*".<sup>22</sup> Ao invés das antigas técnicas escultóricas, o artista construtivo esculpe soldando e encaixando peças. Tatlin entende que a obra de arte deve estar inserida de forma prática na sociedade. É através de tal linha de raciocínio que cria o "*Monumento a III Internacional*" (Fig. 31) como sendo um símbolo dos novos tempos: a forma ligada ao dinamismo da vida (extensão do pensamento futurista radicalizado na abstração).

Alexander Rodchenko trabalhou com Tatlin em 1916, e como ele, foi influenciado por Malevitch. De acordo com Tatlin a respeito do papel artista/arte na sociedade, Rodchenko imprimiu tais idéias em suas obras: o artista-*designer* que trabalha com régua e compasso, ou seja, instrumentos racionais que refletem uma vontade de ordenação social (Fig. 32). É de autoria deste artista uma das primeiras esculturas cinéticas, que, de

---

<sup>22</sup>Vladimir Tatlin apud Dora Vallier. A Arte Abstrata. São Paulo, Martins Fontes, 1980, p. 135

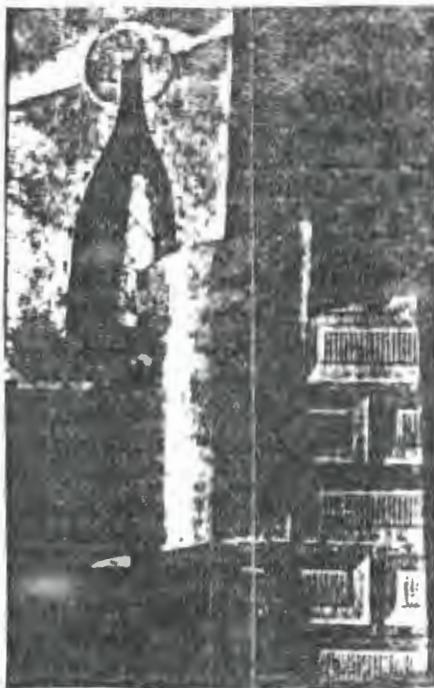


FIG. 29 - Vladimir Tatlin. "A garrafa", 1913.



FIG. 30 - Vladimir Tatlin. Bule concebido pelo artista, 1927 - 30.

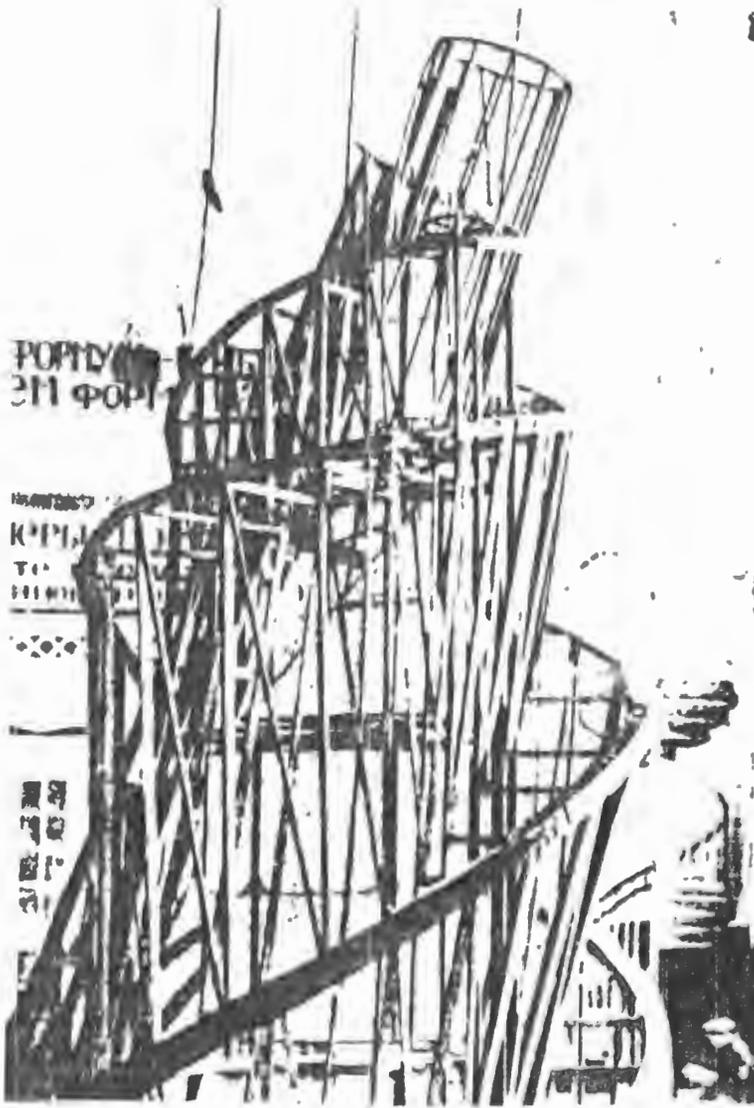


FIG. 31 - Vladimir Tatlin. "Monumento para a III internacional", 1919.



FIG. 32 - Alexander Rodchenko. "Desenho de régua e compasso", 1915-16.

forma geral, foi centro de interesse dos escultores construtivistas (Fig. 33).

Para os irmãos Gabo e Pevsner, assim também como para Kandinsky e Malevitch, a arte não tinha nenhum vínculo com a realidade prática por se tratar de uma atividade espiritual. Assim sendo, mantinham uma neutralidade política e um distanciamento quanto aos problemas sociais que enfatizavam o entendimento dos mesmos quanto à criação do objeto artístico:

"A realização de nossas percepções do mundo, nas formas do espaço e do tempo, é o único objetivo de nossa arte pictórica e plástica."<sup>23</sup>

Segundo Gabo, os artistas construtivistas deveriam fazer uso das formas elementares e de instrumentos técnicos de engenharia. Contudo, linhas, formas e cores possuíam significação própria resultantes de uma psicologia humana - subjetivismo recusado pelo grupo de Tatlin.

A obra de Gabo é caracterizada pelo apuro da elaboração formal, constituída pelo jogo de plenos e vazios. Segundo o artista, a construção espacial via estes dois estados ambíguos, deu-se em 1915, quando, refugiando-se da guerra na Noruega, impressionou-se com a paisagem local composta por espaços cheios e vazios (Fig. 34). Também é característica na sua produção a utilização de matérias transparentes - materiais quase imateriais - com o intuito de suprimir o efeito de luz e som-

---

<sup>23</sup>GABO, N. "O Manifesto Realista". In: CHIPP, H.B. Op. cit., p. 331.

FIG. 33 - Alexander Rodchenko. "Construção suspensa", 1920.

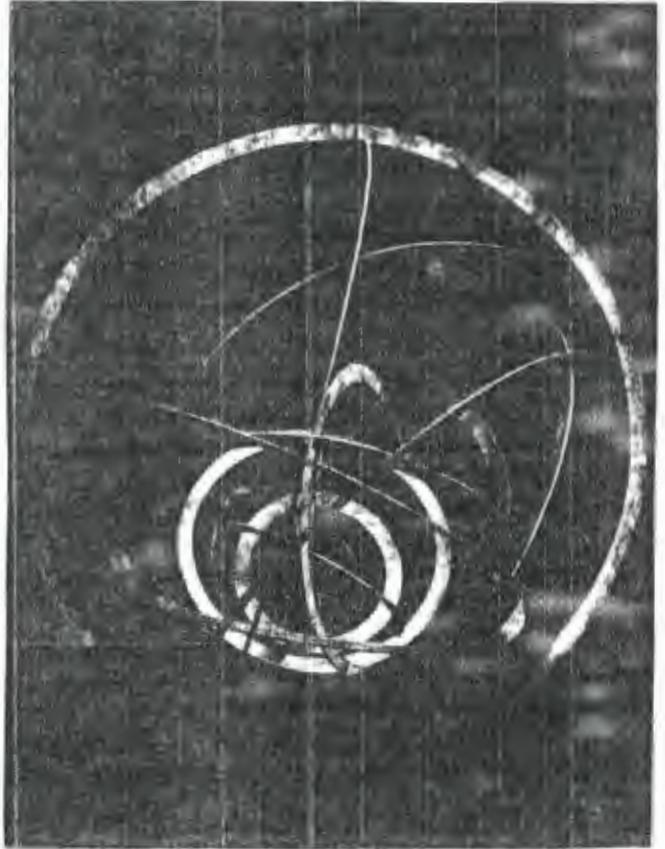


FIG. 34 - Naum Gabo. "Constructed Head nº 2", 1916.

bra (Fig. 35). Entre 1920 e 1922 detêm-se no estudo do movimento realizando obras em que a forma é resultante de uma ação - motorizada - que lhe é imposta (Fig. 36). Contudo, logo abandona tal experimento ao se dar conta que o movimento é algo abstrato, podendo estar presente em uma forma em aparente inércia.

A produção de Pevsner caracteriza-se pela utilização do metal, ou seja, pela solidez da matéria, obrigando a composição a responder outras exigências. Ao contrário do irmão que tentava eliminar o efeito luz/sombra, Pevsner procurou acentuar tal efeito através de formas abertas. Assim como Gabo, criou uma relação entre espaços cheios e vazios seguindo outro método: soldando partes da obra conseguiu materializar uma maleabilidade incompatível com a rigidez do material. No percurso das evoluções de tais esculturas, seu autor, joga com o verso e reverso das mesmas (Figs. 37 e 38).

### 2.1.3. NEOPLASTICISMO

O movimento De Stijl teve início no ano de 1917, em consequência do encontro de três artistas: Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Bart Van der Leck. A afinidade intelectual observada nos três artistas sintetiza os fatores que contribuíram para o surgimento do pensamento neoplástico: as teorias místico-matemáticas do Dr. Shoenmaekers, os conceitos advindos da arquitetura de H.P. Berlage e F.L. Wright e a consciência geral do tempo.

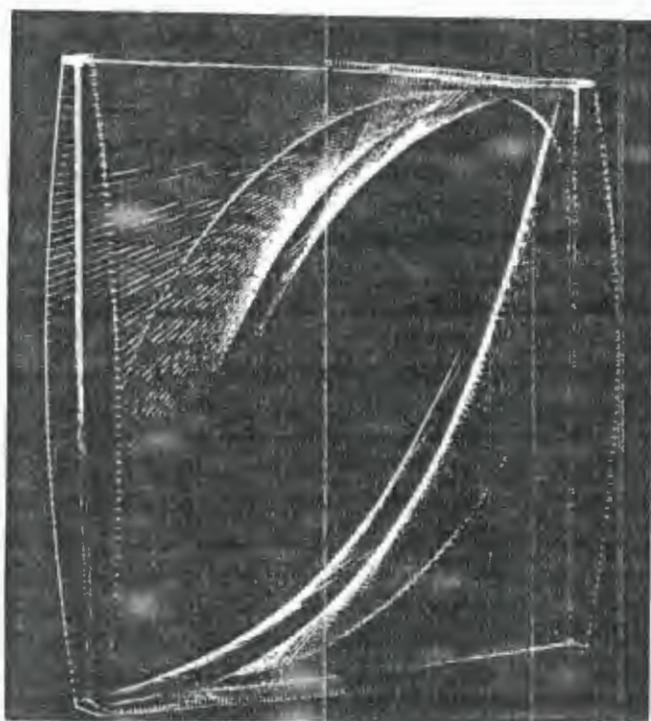


FIG. 35 - Naum Gabo. "Construção linear no espaço", 1942.

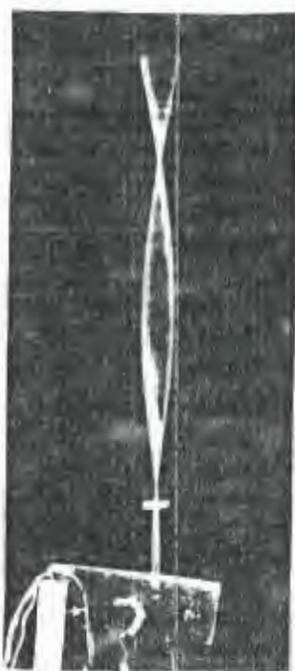


FIG. 36 - Naum Gabo. "Construção cinética", 1920.

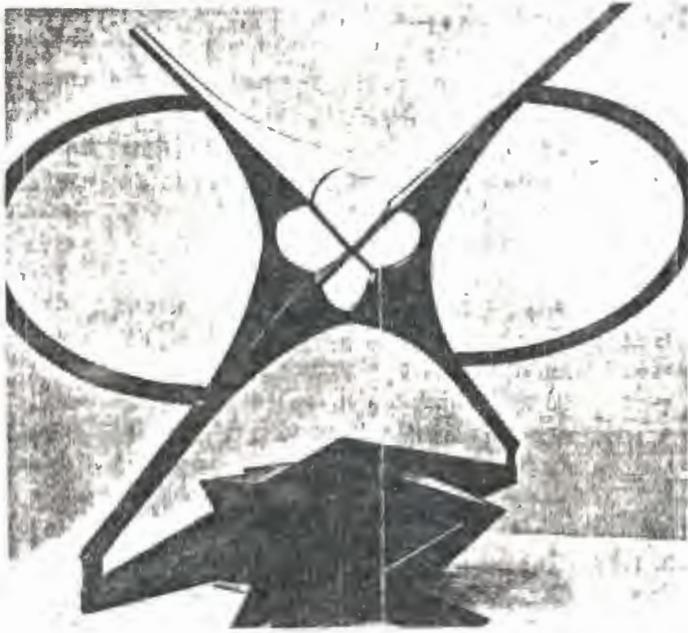


FIG. 37 - Antoine Pevsner. "Construção no Espaço", 1929.

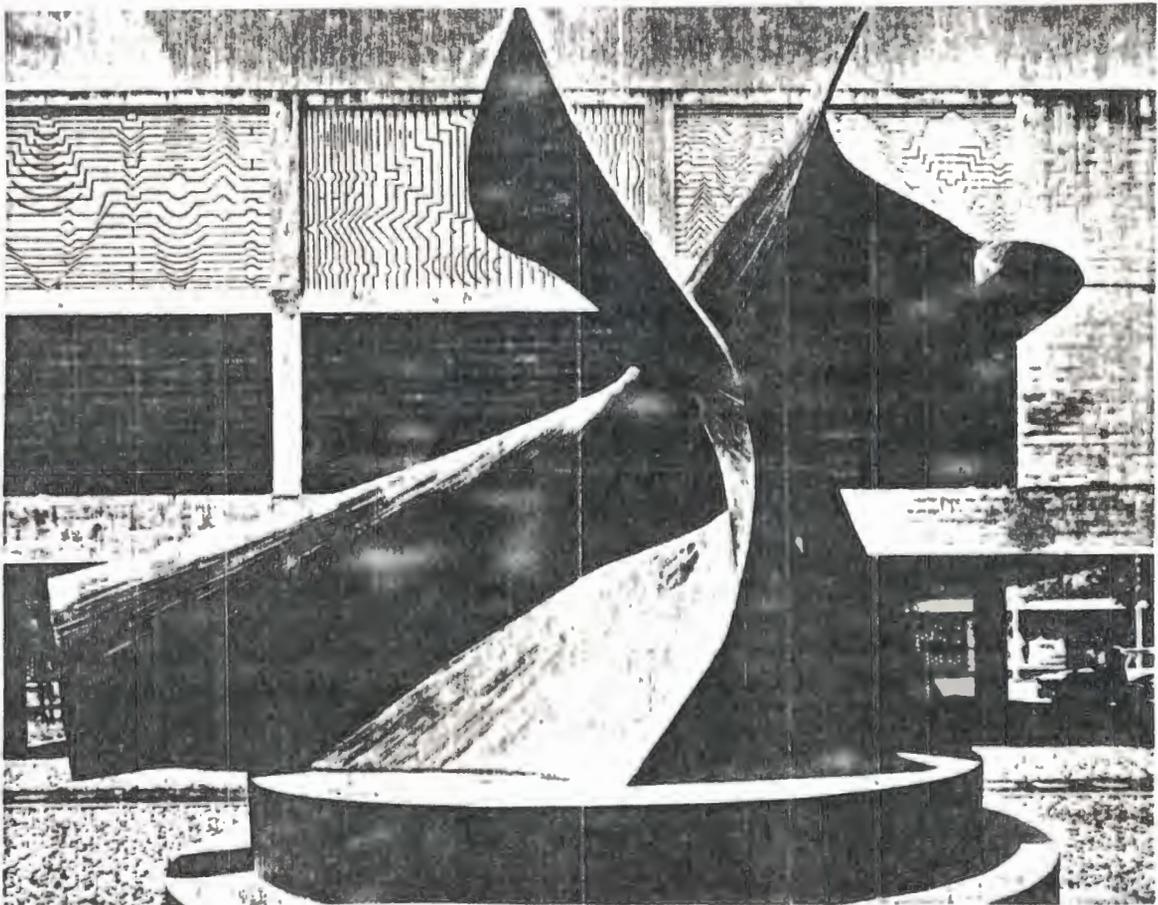


FIG. 38 - Antoine Pevsner. "Projeção dinâmica em 30 graus", 1950-51.

Na obra "*A Nova Imagem do Mundo*", do Doutor Shoenmaekers, encontram-se os princípios fundamentais do Neoplasticismo: a estética ortogonal e a opção pelas cores primárias. F. L. Wright influenciou os artistas holandeses assim como Berlage, pela síntese de sua obra - a idéia do confronto horizontal/vertical como gerador de forças. A conscientização que estes três artistas possuíam de sua época diferia das anteriores. Se até o final do século XIX o homem tinha uma visão do mundo restrita ao individual, a partir de então, com o advento da modernidade, passa a encarar o mesmo sob nova ótica: universal. Assim sendo, as tendências do mundo moderno foram materializadas nas obras do grupo De Stijl: a coletividade, a exatidão matemática e a precisão da fórmula.

O movimento De Stijl, apesar da pouca duração - quatorze anos - passou por três fases: a primeira, de 1916 a 1921, é caracterizada pela formação do grupo na Holanda; a segunda, de 1921 a 1925, marcou a maturidade do movimento e sua divulgação a nível internacional por Theo van Doesburg; a última fase, 1925 a 1931, marcou a descaracterização e a finalização do grupo.

"A arte é apenas um substituto enquanto a bezeza da vida ainda for deficiente. Desaparecerá proporcionalmente, à medida que a vida adquirir equilíbrio."<sup>24</sup>

Pelas palavras de Mondrian, acima, tem-se o ponto central da estética neoplástica, donde: o homem moderno deveria

---

<sup>24</sup>Piet Mondrian apud Kenneth Frampton, In: STANGOS, N. Op. cit., p. 103.

buscar a unidade entre corpo/mente/alma. Contudo, tal unidade só seria perceptível através da representação-revelação artística, já que é velada pela natureza. O Neoplasticismo defendeu a conjunção das expressões universal e individual, interioridade e exterioridade, enfim a união do espírito e matéria. Tais extremos foram harmonizados plasticamente pela utilização do ângulo reto (vertical/horizontal) revelando uma arte de cunho universal, na medida em que é a soma entre o universal e o particular. Conclui-se desta forma, o que Mondrian já afirmara: a arte abstrata neoplástica opunha-se à representação natural das coisas, mas não à natureza. Para o artista, a abstração era fruto de uma evolução natural. A arte figurativa do passado, gerou a arte figurativa de hoje, que por sua vez, gerou a arte abstrata.

Abstração absoluta, utilização dos ângulos retos e das cores primárias, preto, cinza e branco, são as características formais de tal movimento, fruto do pensamento teosófico. Mondrian, que em 1917 já havia definido a síntese de sua obra, desenvolveu seu trabalho, sempre a partir de tais diretrizes. A evolução de sua obra definiu, basicamente, três períodos: o das árvores (Fig. 39), o dos retângulos neutralizados por verticais e horizontais (Fig. 40), e a das linhas negras, que seria a estrutura concreta ideal, e que trabalhou por toda a vida (Fig.41).

Dos artistas do De Stijl, Van der Leek foi o que mais se aproximou de Mondrian (Fig. 42) - ele esteve para Mondrian da mesma forma que Braque esteve para Picasso, ou seja, a pro-



FIG. 39 - Piet Mondrian. "Árvore: quarta versão", 1912.



FIG. 40 - Piet Mondrian. "Composição em azul, A", 1917.

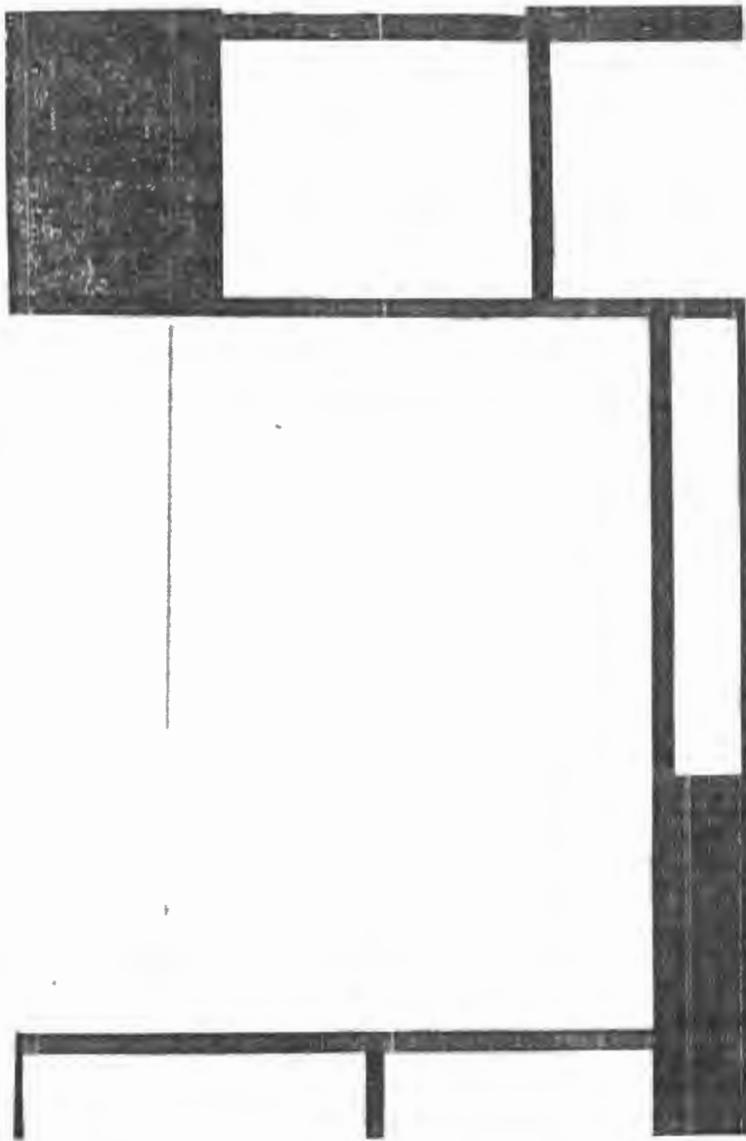


FIG. 41 - Piet Mondrian. "Composição", 1922.

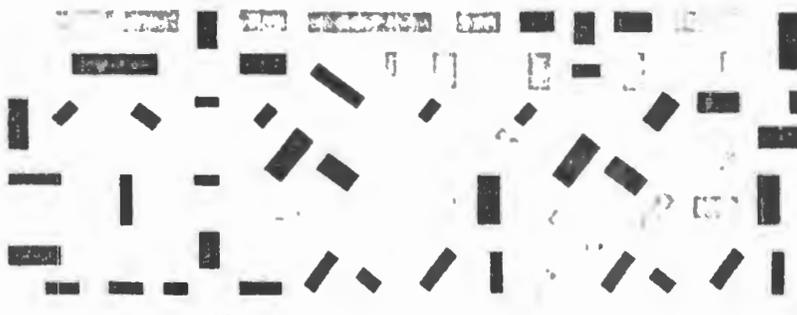


FIG. 42 - Bart van der Leek. "Composição", 1917.

dução de ambos chegava a ser confundida. Theo van Doesburg esteve em acordo com os princípios do grupo (Fig. 43), até, em 1924, descaracterizar os princípios do movimento ao inserir a diagonal na composição (Fig. 44).

Quem contudo melhor soube concretizar os princípios básicos do Neoplasticismo foi G.T. Rietveld, em sua "*Cadeira Vermelha-azul*", de 1917 (Fig. 45), e na "*Casa Schröder*", de 1923 (Fig. 46). Tratam-se de exemplos de concretização de teorias num espaço tridimensional.

Outro nome que convém assinalar é o de Georges Vantongerloo. Tendo possuído uma formação matemática e científica, este artista realizou obras pautado numa precisão objetiva e verificável cientificamente. Em sua "*Composição proveniente do ovóide*", de 1928 (Fig. 47), vê-se a aplicação das verticais e horizontais, que em muito lembram a "*Construção de Distância*", de Rodchenko, de 1920 (Fig. 48). A relação entre a obra de ambos estabelece-se também na "*Escultura no Espaço*" (Fig. 49) de Vantongerloo, e "*Construção suspensa*", de Rodchenko, de 1920 (Fig. 33). Tais relações só vêm a provar o intercâmbio/influência das vanguardas russas com os artistas neoplásticos. Prova disso é a republicação da "*História de dois quadrados*" (Fig. 50), de Lissitzky pela revista "*De Stijl*" 6-7.

#### 2.1.4. BAUHAUS

Das Staatliche Bauhaus Weimar. Com este nome foi inaugurada, em 1919, a escola que maior influência exerceu no cam-

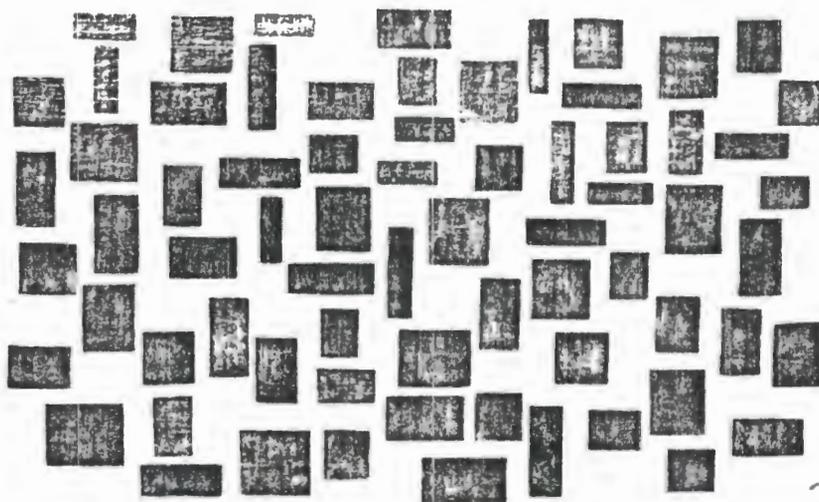


FIG. 43 - Theo van Doesburg. "Estudo para uma composição", 1917.

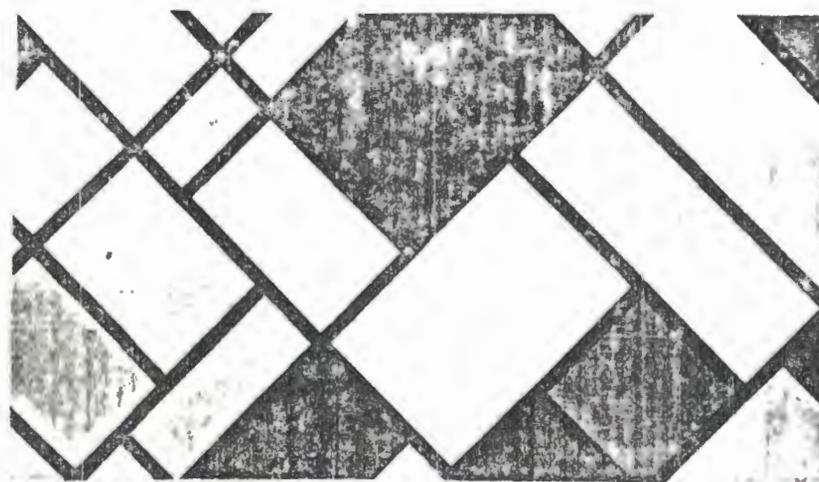


FIG. 44 - Theo van Doesburg. "Contracomposição", 1925.

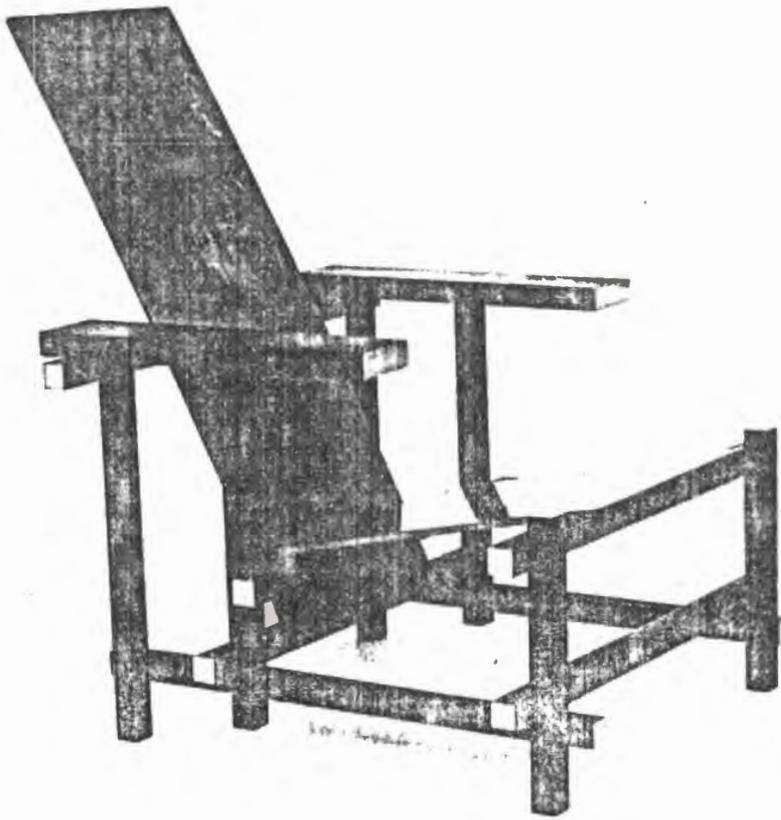


FIG. 45 - G.T. Rietveld. "Cadeira vermelha-azul", 1917.

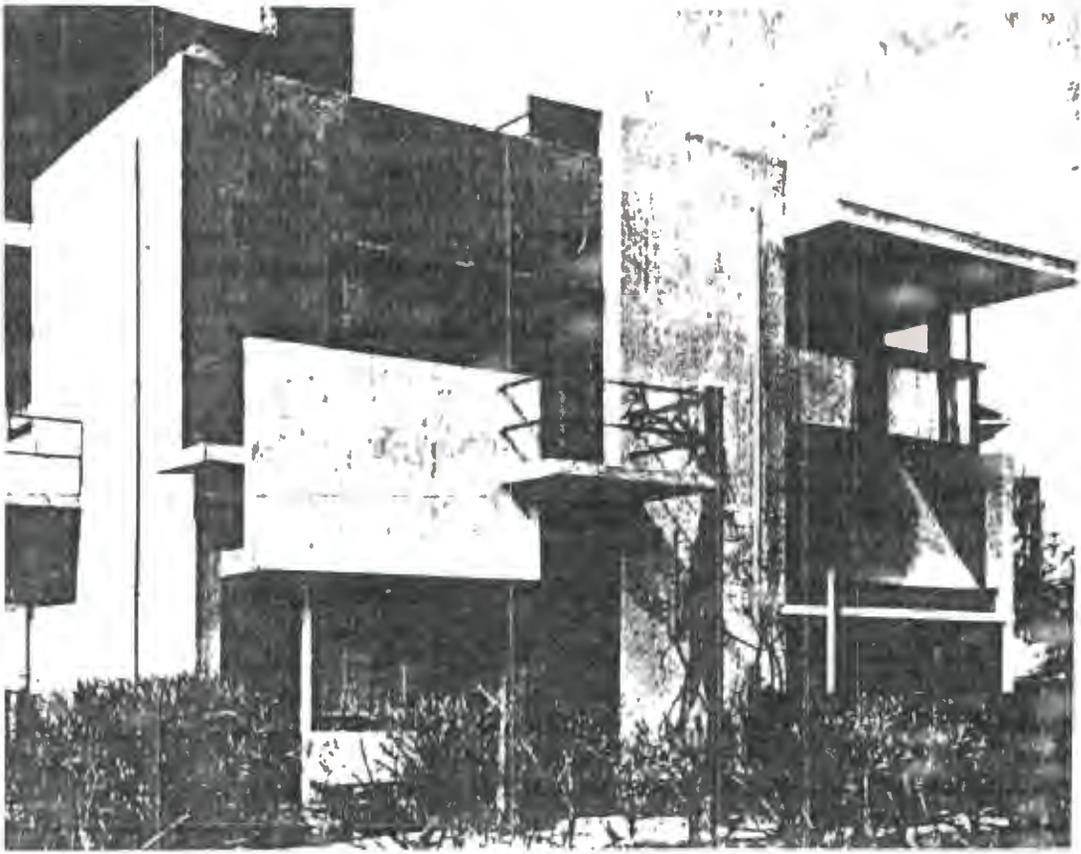


FIG. 46 - G.T. Rietveld. "Casa Schröder", em Utrecht, 1923 - 24.

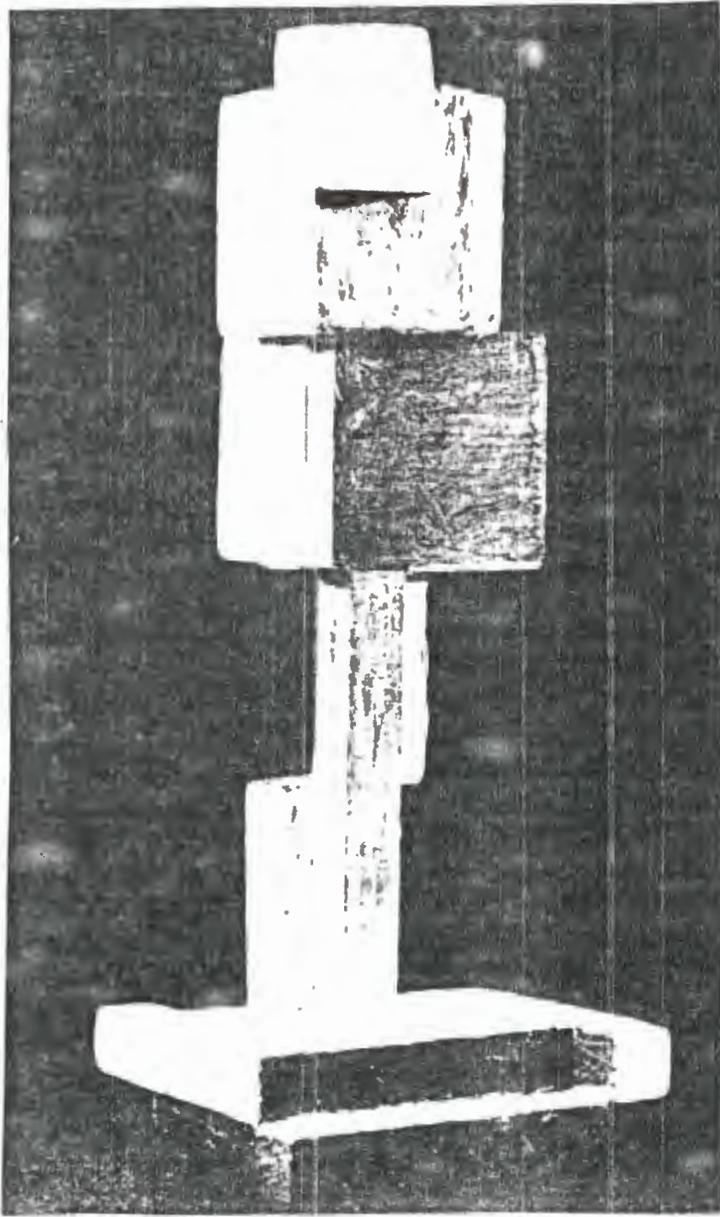


FIG. 47 - Georges Vantongerloo. "Composição proveniente do ovóide", 1928.

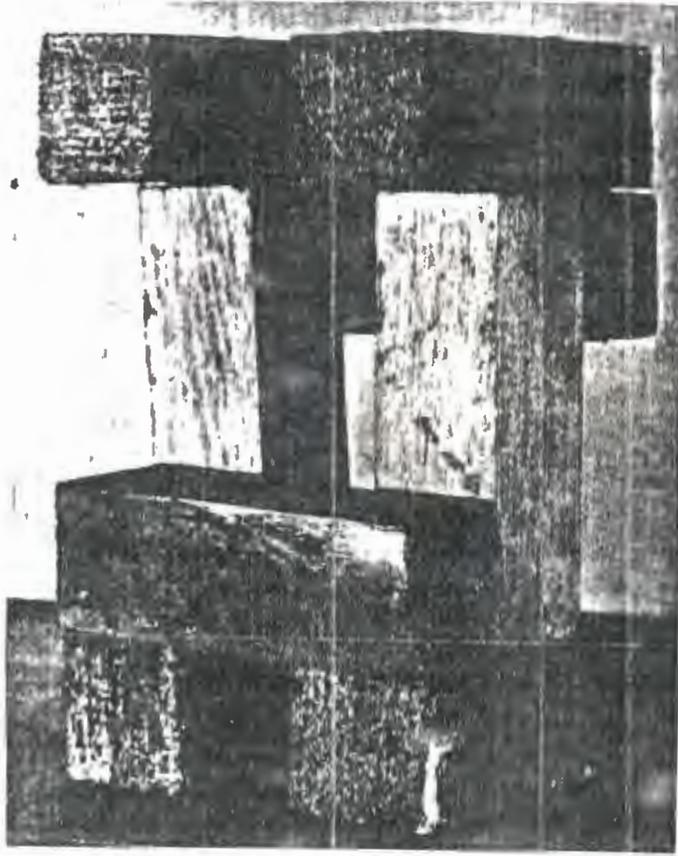


FIG. 48 - Alexander Rodchenko. "Construção de distância, 1920.



FIG. 49 - Georges Vantongerloo. "Escultura no espaço", s.d.

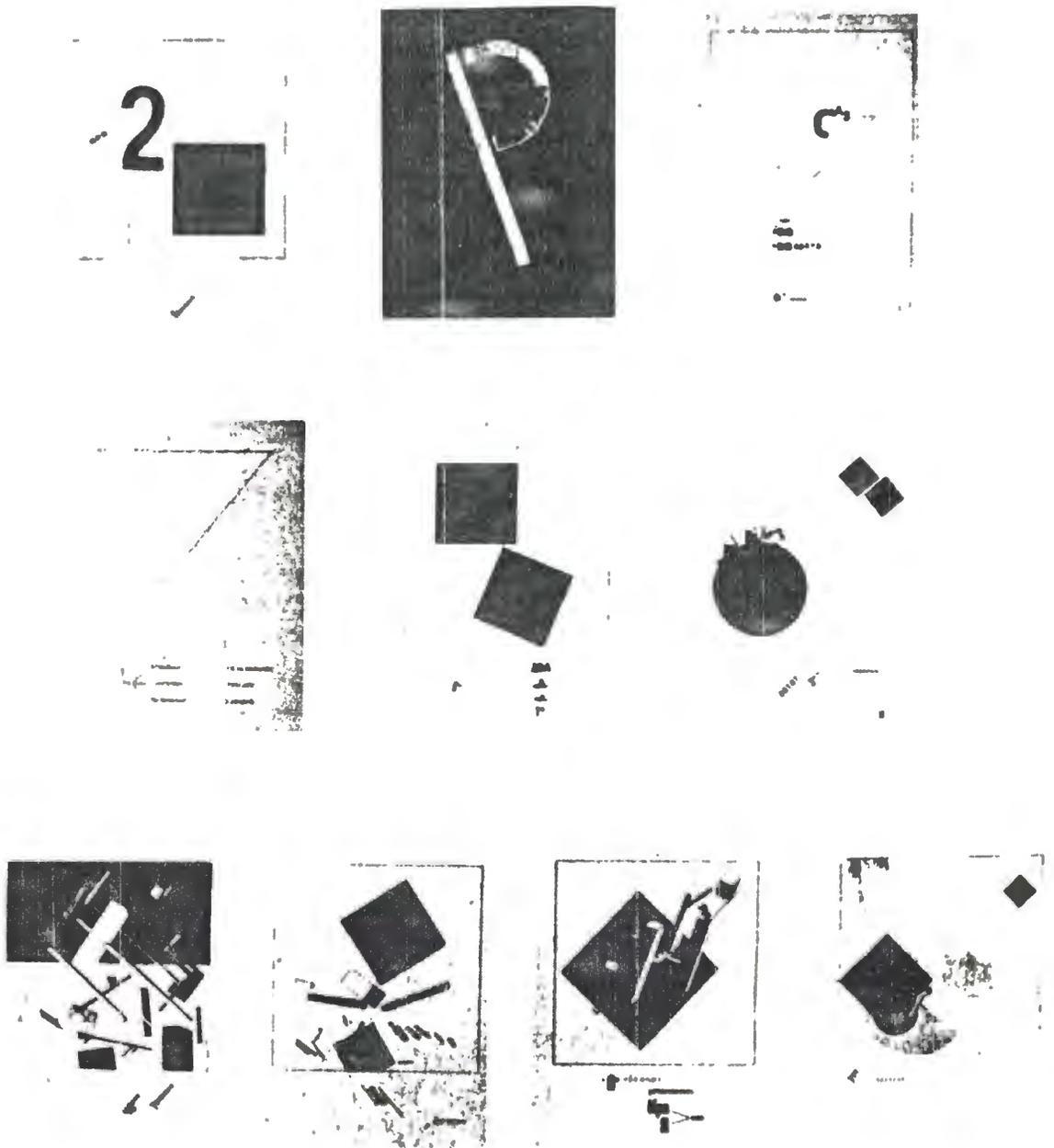


FIG. 50 - E. M. Lissitzky. "A história de dois quadrados", 1922.

po das artes no século XX, seja quanto ao seu aspecto estilístico, quanto pedagógico. A Bauhaus, absorveu as experiências estéticas de artistas a ela contemporâneos - como Malevitch e Mondrian, por exemplo - dando-lhes, contudo, novo fundamento: se com tais artistas a arte direcionava-se para uma problematização de cunho individual, com a Bauhaus a arte ganhou uma função prática. Ou seja, pode-se observar em toda a sua produção a presença de formas estilísticas referentes aos movimentos artísticos contemporâneos a ela conferindo-lhe, assim, um caráter de atualidade, mas que com a mesma ganham novo direcionamento: a inserção da arte na indústria e a conseqüente devolução do papel do artista na sociedade (mecanizada).

"... 'a arte como profissão' não existe. Assim como não existe uma diferença fundamental entre o artista e o artesão. O artista representa um estágio mais elevado do artesão..."

Formemos... uma nova corporação de artesãos, sem a pretensão separatista de classes, que quis erigir um altivo muro entre artesãos e artistas! É preciso que desejemos, que concebamos e que criemos juntos a nova construção do futuro, que será, numa forma única, arquitetura e escultura e pintura..."<sup>25</sup>

Tais palavras, que compõem parte do Manifesto de fundação da Bauhaus, assinado por Walter Gropius, refletem a aspiração máxima do mesmo: a integração arte/artesanato e arte/indústria como geradora de uma solução única e produtiva. Assim sendo, Gropius propôs como educação estética para o aluno a sua dupla formação: de artista e artesão. Enquanto artista-

<sup>25</sup>Walter Gropius apud Rainer Wick. Pedagogia da Bauhaus. 1a. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 34.

-*designer* o aluno se fixaria ao nível das elaborações formais; enquanto artesão, desenvolveria seu conhecimento no que diz respeito aos materiais e suas possibilidades construtivas. Através desta dupla formação técnico e *designer*, o aluno estaria apto para a criação de modelos visando uma produção seriada.

A concepção da figura do artista numa sociedade industrializada proposta por Gropius, na Bauhaus, não era, na verdade, uma iniciativa pioneira. Tratava-se mais da consequência de um impulso tomado por William Morris e continuado por Henry van de Velde. Morris possuía o espírito do "*homem total*", universal: foi pintor, poeta, projetista, artesão e teórico social. Em sua empresa desenvolvia vidraças, ladrilhos, papéis de parede, tapetes, ilustração de livros, sendo sua especialidade o ornamento de superfície. No *design* de móveis era prioritário o aspecto utilitário e construtivo, não se detendo em um formalismo estéril. Henry van de Velde, assim como Morris, tinha consciência do papel do artista numa sociedade, e, para tanto, dedicou-se às artes industriais. O foco de seu interesse era a realização de projetos pela grande indústria, sendo a técnica de suma importância para a concretização de uma arte voltada para a sociedade. Em 1906, fundou a Escola de Artes e Ofícios do Grão-Ducado da Saxônia em oposição ao ensino acadêmico da Escola Superior de Artes Plásticas. Em 1915, H. van de Velde sugere o nome de Gropius para ocupar seu lugar em tal instituição, uma vez que este último já possuía uma produção arquitetônica que demonstrava uma linha progressista atenta às novas técnicas e suas possibilidades construtivas. Através da

fusão das escolas de Artes e Ofícios a Academia de Belas-Artes, efetuada por Gropius, surgiu, em 1919, a Bauhaus.

A intenção de Gropius era a de preparar profissionais que não sucumbissem à mecanização total, através da estetização do produto. Ao eliminar as desvantagens da máquina e valorizar as suas vantagens, o homem estaria assegurando a sua não escravização pela máquina. Apoiada em tais ideais,

"A meta da Bauhaus não consistia em propagar um 'estilo' qualquer, mas sim exercer uma influência viva no 'design' (gestaltung). Um 'estilo Bauhaus' significaria recair no academismo estéril e estagnado, contra o qual precisamente criei a Bauhaus."<sup>26</sup>

Ao se travar um relacionamento ideal entre o homem e a máquina - a segunda a serviço do primeiro - completado pela participação do artista na criação da forma a ser reproduzida, tem-se garantida a qualidade da produção mecânica,

"pois o artista possui a capacidade de insuflar uma alma ao produto inanimado da máquina... sua colaboração não é um luxo, não é um suplemento voluntário, mas deve se transformar em um componente imprescindível de toda a obra da indústria moderna."<sup>27</sup>

Pode-se estabelecer, na breve existência da Bauhaus - quatorze anos -, três fases distintas: a primeira seria a fase de fundação abrangendo o período de 1919 a 1923; a segunda, a fase de consolidação, de 1923 a 1928; e a última, a

<sup>26</sup>GROPIUS, W. Bauhaus: novarquitetura. 4a. ed., São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 32-3. Coleção Debates.

<sup>27</sup>W. Gropius apud Rainer Wick, op. cit., p. 33.

fase de desintegração, de 1928 a 1933. À frente da instituição, dirigindo-a, esteve: Walter Gropius, de 1919 a 1928; Hannes Meyer, de 1928 a 1930; e Mies van der Rohe, de 1930 a 1933. A localização da escola também sofreu alterações: de 1919 a 1924, esteve em Weimar; de 1925 a 1932, em Dessau; e, em 1933, em Berlim (vide quadro, Fig. 51).

A primeira fase da Bauhaus - de fundação - caracterizou-se pela tentativa de suprir a inexistência de um mestre que fosse, simultaneamente, artista e artesão (ou técnico/*designer*). Os jovens mestres formados pela Bauhaus (Josef Albers, por exemplo) foram os primeiros a condensar uma formação de artista e artesão. O corpo docente da Bauhaus, nesta primeira fase, foi marcado por uma heterogeneidade, onde, o sistema dual - mestre da forma/mestre do artesanato - gerou certo conflito.

A segunda fase da Bauhaus - de consolidação - caracterizou-se pela transição de uma produção expressionista e individualista para uma mais diretamente vinculada ao social. Vários foram os motivos que levaram a tal amadurecimento: devem-se destacar as duras críticas de Theo van Doesburg, com relação à inexistência de uma produção que sintetizasse arte e sociedade pela Bauhaus, por ocasião de sua visita à instituição; a estabilização interna com o ingresso, no corpo docente, dos jovens mestres formados pela Bauhaus, pondo um fim ao conflito de mestres da forma e do artesanato; a transferência para Dessau contribuiu para o seu desenvolvimento e consolidação, por se tratar de um importante centro industrial do país e possibi

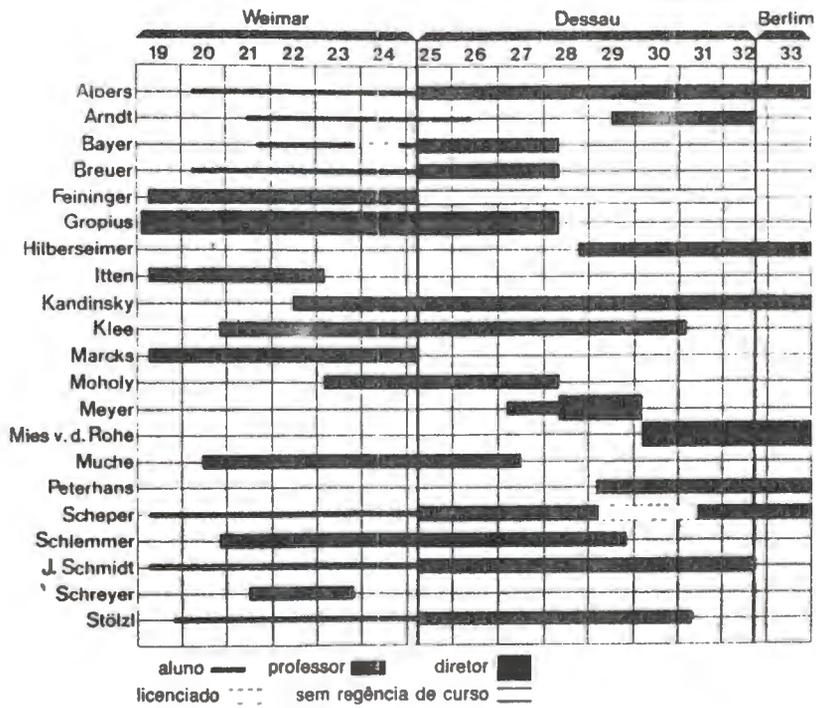


FIG. 51 - Cronologia da Bauhaus.

litar, por conseguinte, a realização de vários projetos via in  
dústria.

A terceira fase da Bauhaus - de desintegração - deve-se, sobretudo, ao surgimento do departamento de arquitetura, com a direção de Hannes Meyer, que ocupou uma posição superior aos demais departamentos, conflitando, assim, com a ideologia da instituição que, a princípio, era de uma escola unificada de arte. Contribuiu para o processo de desmembramento da escola a saída de Gropius, Herbert Bayer, Marcel Breuer e Moholy-Nagy. Quando, em 1930, Mies van der Rohe assume a direção mantém os mesmos moldes impostos por Meyer de uma academia de arquitetura, reduzindo o nível de produção em prol do programa de ensino.

De grande relevância é a influência do pensamento neo  
plástico na produção da Bauhaus. Basta comparar-se a luminária criada por G.T. Rietveld, em 1920 (Fig. 52), e a por Gropius, em 1923 (Fig. 53). Tal relação também pode ser observada nos trabalhos de dois outros artistas: Theo van Doesburg - "*Dança russa*", de 1918 (Fig. 54) - e Mies van der Rohe - projeto de uma casa de campo, de 1922 (Fig. 55). A influência de artistas construtivos na Bauhaus também se faz notar de forma evidente: o trabalho de Konrad Püschel, de 1926-27 (Fig. 56), faz uma clara alusão à "*Construção suspensa*", de 1920, de Rodchenko (Fig. 33).

O período entre 1923 e 1928 caracterizou-se pela "fun  
cionalidade" das criações bauhausianas. A ênfase por tal aspec

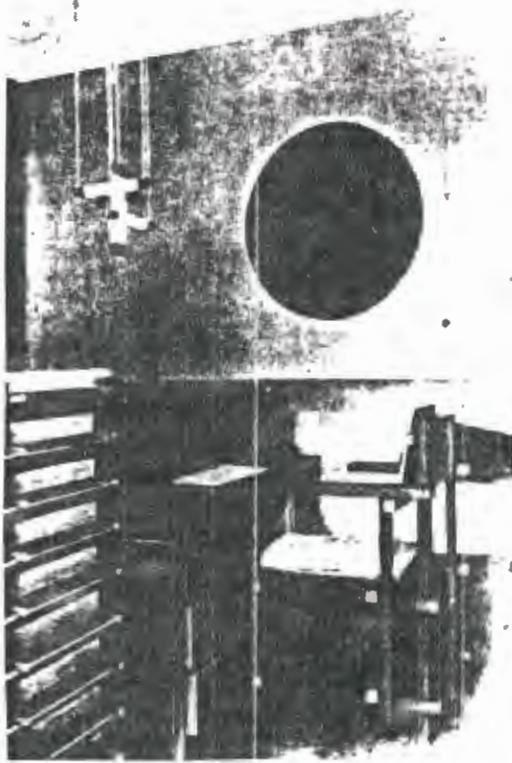


FIG. 52 - G.T. Rietveld. "Gabinete do Dr. Hartog", 1920.

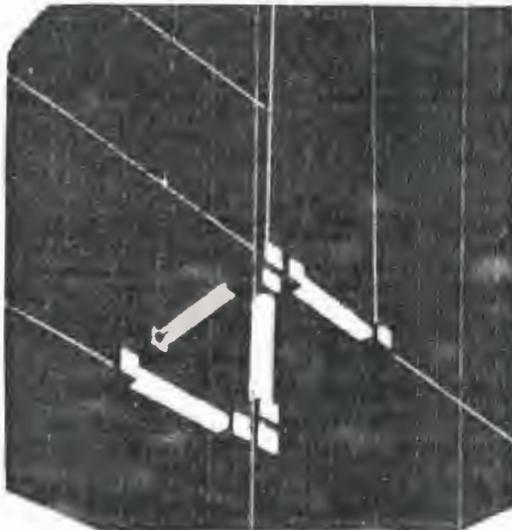


FIG. 53 - Walter Gropius. Luminária para o seu próprio gabinete na Bauhaus, 1923.

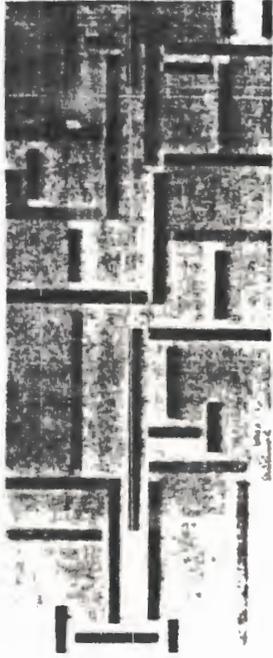


FIG. 54 - Theo van Doesburg. "Dança russa", 1917.

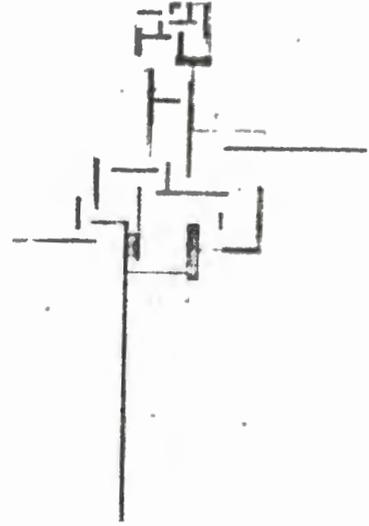


FIG. 55 - Mies van der Rohe. Projeto de uma casa de campo, 1922.

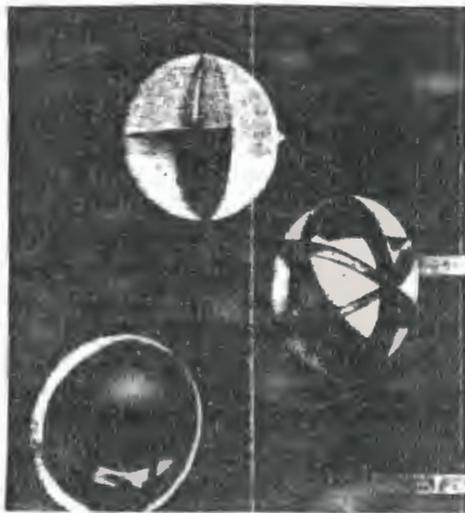


FIG. 56 - Konrad Püschel. Construções esféricas pendentes em papelão e metal, 1926-7.

to, deve-se, em parte, aos compromissos assumidos junto às indústrias. A partir de então, fala-se em "estilo Bauhaus", "funcionalismo da Bauhaus". Gropius esclarece:

"Minhas idéias foram amiúde interpretadas como se ficassem apenas na racionalização e mecanização. Isto dá um quadro inteiramente falso de meus esforços. Sempre acentuei também o outro aspecto da vida, na qual a satisfação das necessidades psíquicas é tão importante quanto a das materiais, e no qual o propósito de uma nova concepção espacial é algo mais do que economia estrutural e perfeição funcional".<sup>28</sup>

Ao invés de um ensino meramente voltado para a racionalização e mecanização, a Bauhaus oferecia aos alunos o conhecimento de materiais, de instrumentos de trabalho, da gramática da linguagem visual, estimulando o abandono de formas e gostos preconcebidos, a capacidade criadora, o trabalho em equipe necessário numa era industrial, e o conhecimento teórico e prático para se trabalhar em tal campo. Fundamentada em tais princípios a Bauhaus oferecia um curso com a duração de três anos (vide quadro, Fig. 57), tendo especial importância o curso preliminar, inicialmente conduzido por Itten, e mais tarde por Lazslo Moholy-Nagy. A presença deste último na Bauhaus foi de grande relevância, principalmente, por conduzir um curso introdutório que tinha como desafio libertar os alunos dos antigos conceitos a respeito de arte que não cabiam mais numa sociedade industrializada. Pode-se avaliar a importância de seu curso, que não era o ensino de arte ou *design*, mas sim, nas

---

<sup>28</sup>GROPIUS, W. Op. cit., p. 26

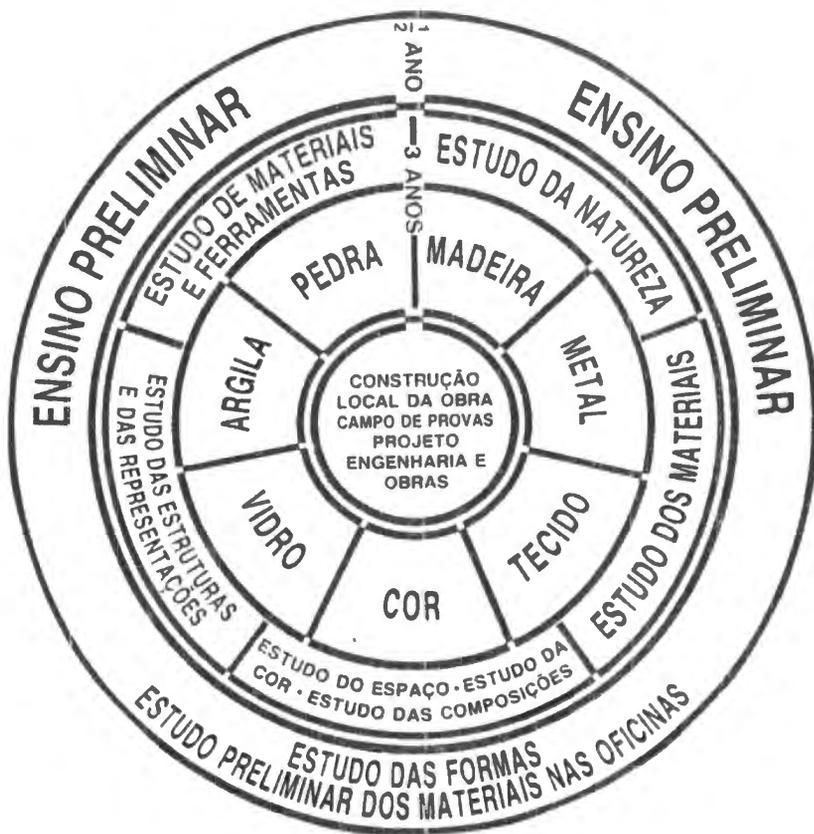


FIG. 57 - Estrutura do curso da Bauhaus.

suas palavras,

"...um enriquecimento do saber, representa uma ajuda para a ampliação da cultura dos sentidos e do modo de ver."<sup>29</sup>

A presença de Moholy-Nagy em tal instituição foi ocasionada pela compatibilidade de princípios: assim como Gropius, acreditava na conciliação da arte com os meios técnicos de produção, dando ênfase ao aspecto social da produção estética. Sua produção artística desenvolveu-se paralelamente à atividade docente, influenciando a produção da Bauhaus e sendo influenciado pela mesma. De forma geral, o centro de suas atenções fixava-se na questão da luz, chegando mesmo a se auto-denominar um "*iluminador*".<sup>30</sup>

Sua produção pictórica desenvolveu-se em duas fases. A primeira destaca-se pelos, assim chamados, "*Telefonbilder*" (quadros por telefone, Fig. 58), cuja importância revela-se na atitude do artista - a produção estética como resultado do intelecto e não da mão do artista. Plenamente satisfeito com o resultado de quadros executados com esmalte numa fábrica, teria exclamado - "*Eu poderia ter feito isto mesmo por telefone.*" Tal comentário suscitou hipóteses (não comprovadas) de uma real encomenda por telefone de Moholy-Nagy a uma fábrica, recebendo a obra pronta. Contudo, o que interessa fixar é a conscientização do artista do caráter impessoal de uma obra de arte numa era industrial. A segunda fase de sua produção pictóri

<sup>29</sup>Moholy-Nagy apud Rainer Wick, op. cit., p. 216.

<sup>30</sup>Moholy-Nagy apud id., ibid., p. 181.

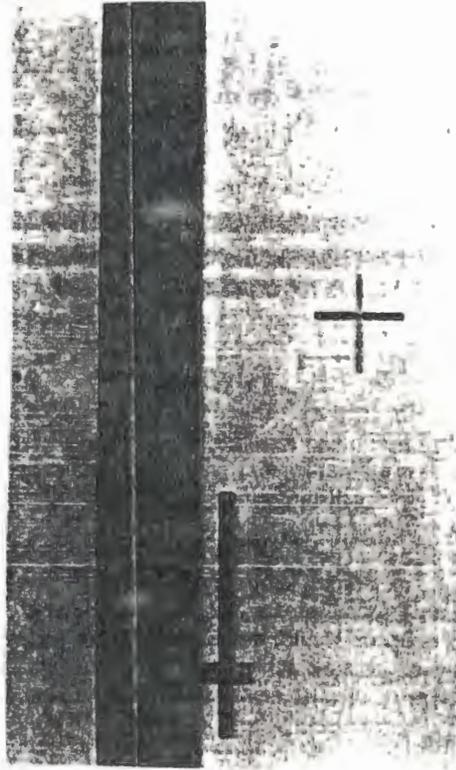


FIG. 58 -L. Moholy-Nagy. "Em 2 (quadro por telefone)",  
1922.

ca caracteriza-se pelo interesse no fenômeno da luz. Em tais pinturas (Figs. 59, 60 e 61) o artista explora a interpenetração transparente de formas geométricas.

A partir de 1921 a pesquisa do artista pelo fenômeno da luz transporta-se para o espaço real. Com composições tridimensionais explorando o efeito da madeira, vidro e metal polido, Moholy-Nagy, trabalha com a criação direta da luz. Suas primeiras estruturas, estáticas, provocam, mediante deslocamento físico do espectador, um jogo de luz resultante do brilho do material empregado e seus reflexos (Fig. 62). Da estrutura estática, o artista evolui para a cinética. Sua obra mais significativa desta transição é o "*Modulador luz-espaço*" de 1922-30 (Fig. 63). Trata-se de uma máquina de metal, plástico e vidro, de superfície brilhante, que capta e revela a luz em sua estrutura espaço-temporal, sua existência material. Formalmente, tal obra se aproxima da "*Column*", de Naum Gabo, de 1923 (Fig. 64), em termos estruturais - chapas de vidro em forma de discos posicionados diagonalmente, conferindo dinamismo a composição. A investigação visual de Moholy-Nagy deu origem a uma série de pesquisas neste sentido - ele é considerado, ao lado de Josef Albers, como o precursor da Op Art -, podendo-se destacar sua evidente influência na obra de Nicolas Schöffer, "*Lux 10*", de 1959 (Fig. 65).

Apesar do interesse do artista pelo fenômeno da luz ter surgido desde o ano de 1917 - quando escreveu o poema "*Lichtvisionen*", em meio a delírios de febre em decorrência de um ferimento de guerra, no qual tratava a luz como princípio

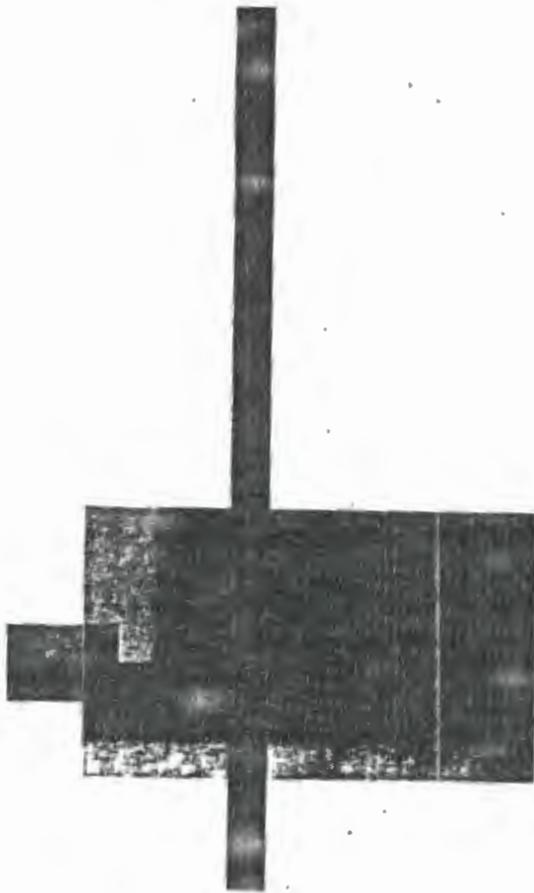


FIG. 59 - L. Moholy-Nagy. "Com-  
posição A 19", 1923.

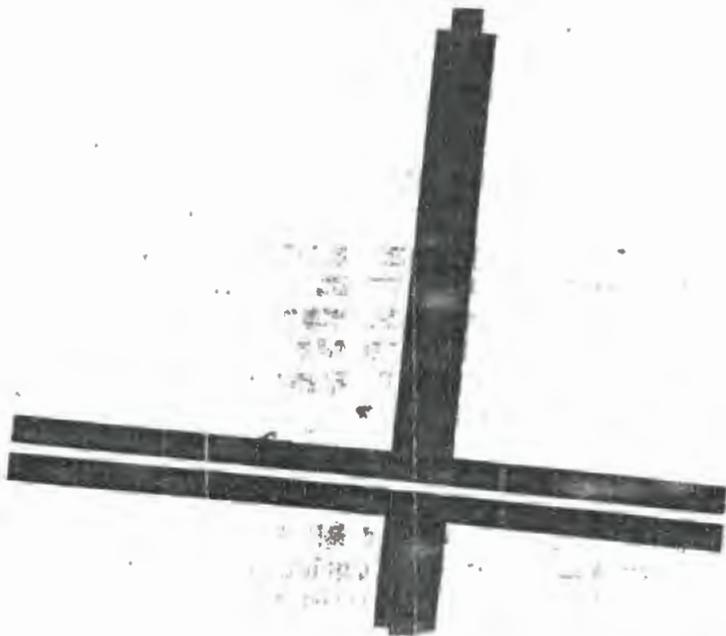


FIG. 60 . L. Moholy-Nagy. "Q IV", 1923.



FIG. 61 - L. Moholy-Nagy. "Am 2", 1925.



FIG. 62 - L. Moholy-Nagy. "Escultura em níquel", 1921.

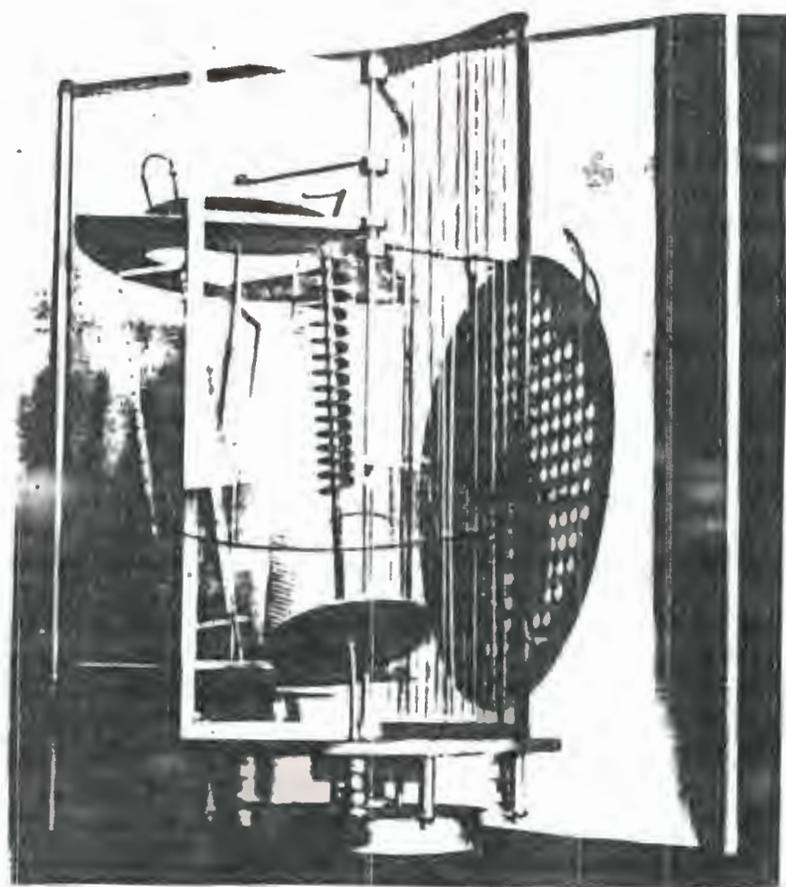


FIG. 63 - L. Moholy-Nagy. "Modulador luz-espaco", 1922-30.

FIG. 64 - Naum Gabo. "Column",  
1923.

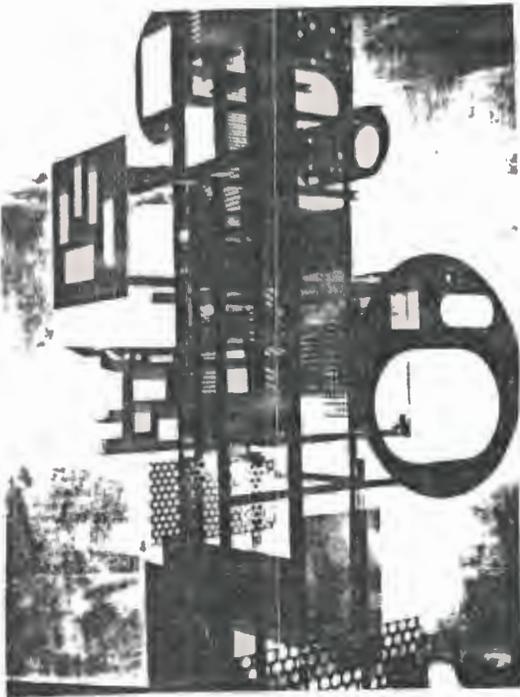
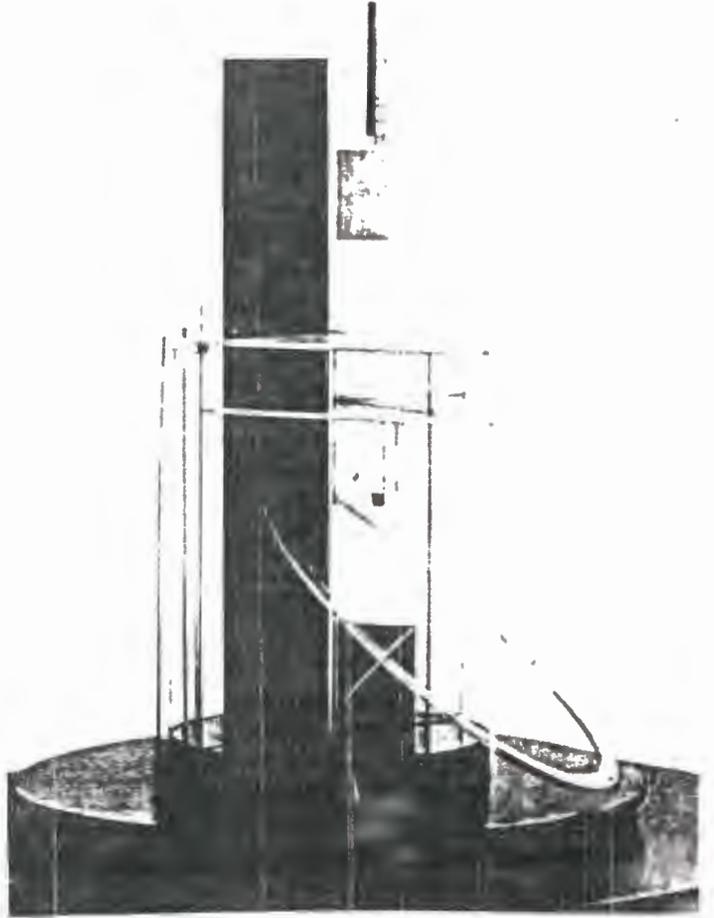


FIG. 65 - Nicolas Schöffer. "Lux 10", 1959.

da existência e meio da criação -, não se pode negar a influência da produção da Bauhaus para o avanço de tais investigações. O interesse da Bauhaus pela investigação da experiência óptica pode ser exemplificado pelo trabalho de Kurt Schwerdtfeger - "*Jogo refletor de luz*", de 1923 (Fig. 66).

Deve-se destacar a maneira pela qual Moholy-Nagy encarava suas concepções plásticas (como o "*Modulador luz-espaco*", por exemplo): tais criações não eram consideradas como obras autônomas, mas sim como estudos, pesquisas sobre os fundamentos dos meios ópticos, demonstrações dos fenômenos da luz, que poderiam ser aplicados em trabalhos como cenografia e a propaganda luminosa, por exemplo. Sua produção orientava-se, sempre, para a sociedade.

Além da pintura e escultura cinéticas, este artista, também desenvolveu sua pesquisa da luz através de fotogramas. Trata-se da representação de "*modulações ativas do espaço através de formas luminosas 'abstratas'*".<sup>31</sup> (Figs. 67 e 68)

O curso ministrado por L. Moholy-Nagy pode ser considerado como de educação dos sentidos, resultado da absorção do pensamento empirocriticista:

"Um aspecto interessante e elucidador para o programa educativo de Moholy é a opinião corrente do empirocriticismo, segundo a qual a tarefa da arte é adestrar de tal maneira os órgãos sensoriais do homem que seja intensificada sua capacidade de sentir, ou melhor, a

<sup>31</sup>WICK, R. Op. cit., p. 178.

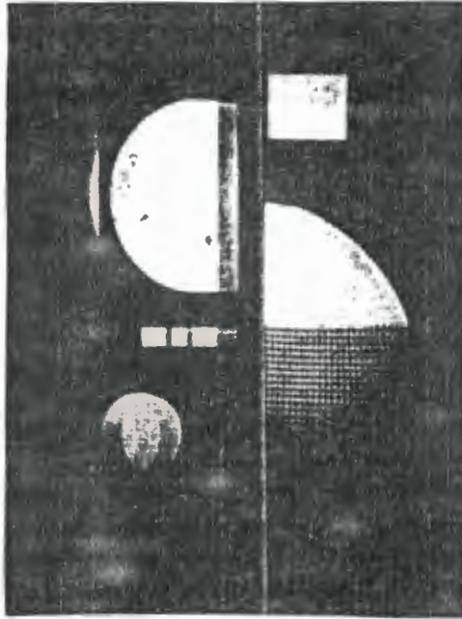


FIG. 66 - Kurt Schwerdtfeger. "Jogo refletor de luz", 1923.

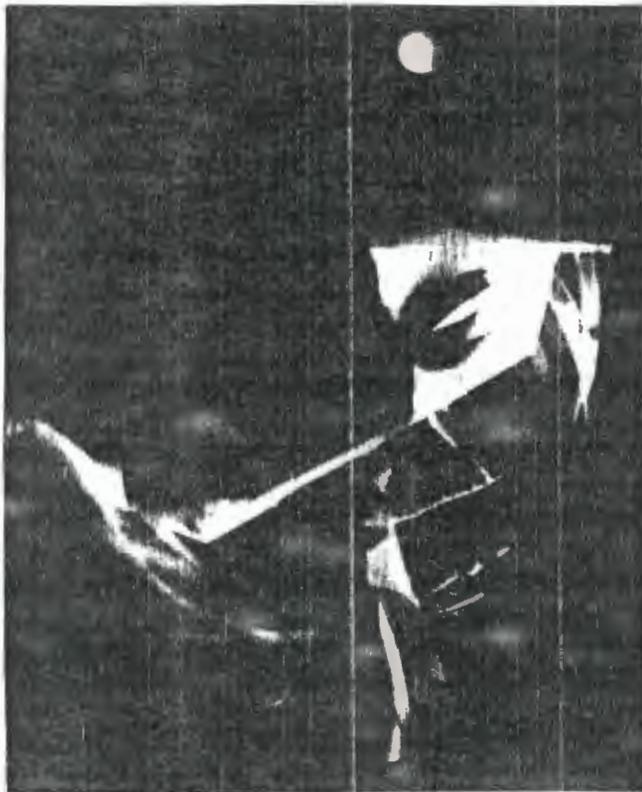


FIG. 67 - L. Moholy-Nagy. Fotograma, s.d.

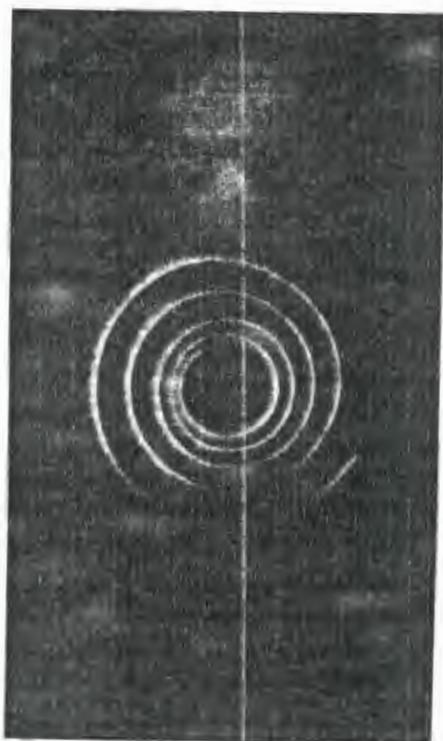


FIG. 68 - L. Moholy-Nagy. Fotograma, s.d.

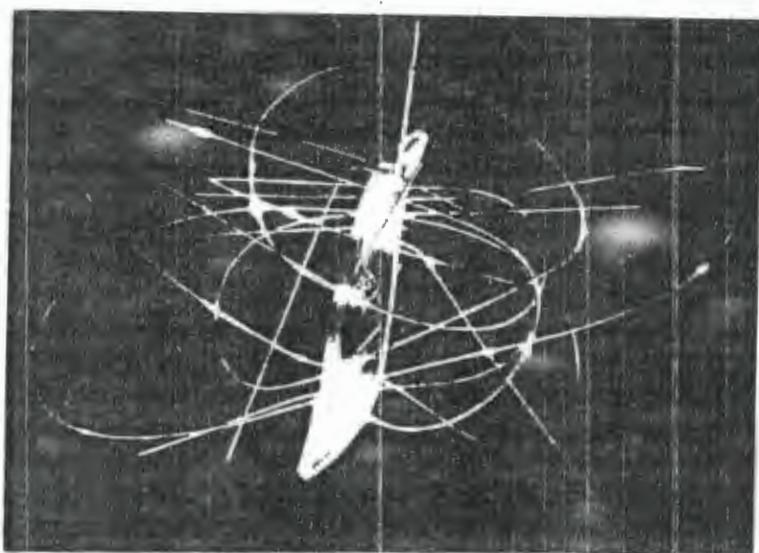


FIG. 69 - L. Moholy-Nagy. "Wire curve", 1946.

capacidade do sujeito para construir a realidade a partir de elementos das sensações. Assim o prazer estético passa por um processo de funcionalização, na medida em que se lhe atribui um efeito intensificador e reconstrutor do Eu." <sup>32</sup>

Tal linha de pensamento influenciou diversos outros artistas contemporâneos a Moholy. Basta comparar uma de suas criações, "*Wire curve*", de 1946 (Fig. 69), com a "*Construção suspensa*", de Rodchenko (Fig. 33), e "*Escultura no espaço*", de Vantongerloo (Fig. 49): todas levam o sujeito a uma experiência estética de mesma ordem.

Com a saída de Moholy-Nagy da Bauhaus, em 1928, o curso preliminar passou a ser ministrado por um ex-aluno da escola: Josef Albers. O entendimento deste artista a respeito da criação reflete a sua formação bauhausiana: a investigação material, perceptiva, como condição básica para um desenvolvimento estético. Vê-se aí, a aplicação dos princípios pedagógicos de Moholy-Nagy.

Albers trabalhava sempre em séries - "*porque não existe apenas uma solução para um problema estético*"<sup>33</sup> -, postulando tais princípios aos seus alunos. Característico em seu trabalho artístico e atividade docente é a relação EFFORT e EFFECT.

"O que preocupa o artista é a diferença entre fato físico e efeito psíquico.

<sup>32</sup>Wick, R. Op. cit., p. 188.

<sup>33</sup>Josef Albers apud Rainer Wick, op. cit., p. 225.

O quadrado é 'humano': ele é uma construção intelectual que quase nunca ocorre na natureza.

O que é necessário é menos expressão e mais visualização.

Se você ativa o vermelho, ele vai mudando de identidade, torna-se verde ou outra cor qualquer.

Toda coisa tem forma e toda forma tem significação.

A medida da arte é a proporção entre esforço e o efeito".<sup>34</sup>

Como professor da Bauhaus, desenvolveu exercícios, com materiais diversos, cuja finalidade localizava-se na construção, melhor, no desenvolvimento do "*pensamento construtivo*". Para tal fim, Albers defendia o princípio da economia: do material e do trabalho. No primeiro caso, trata-se do aproveitamento máximo das possibilidades do material "*com a menor perda e com os menores recortes possíveis*";<sup>35</sup> no segundo, estimulava-se o aluno quanto à solução de problemas impostos pela limitação de materiais (ferramentas) de trabalho. Através de tal raciocínio, Josef Albers estabeleceu uma cumplicidade entre material e forma.

Enquanto aluno, na Bauhaus, Albers desenvolveu uma série de trabalhos com cacos de vidro (Fig. 70), cujos resultados o levaram a lecionar na oficina de vidro da instituição. Por volta de 1925, a produção deste artista evoluiu de forma significativa: agora em lâminas de vidro, com formas geométri-

<sup>34</sup>Josef Albers apud Ferreira Gullar, op. cit., p. 222.

<sup>35</sup>Josef Albers apud Rainer Wick, op. cit., p. 245.

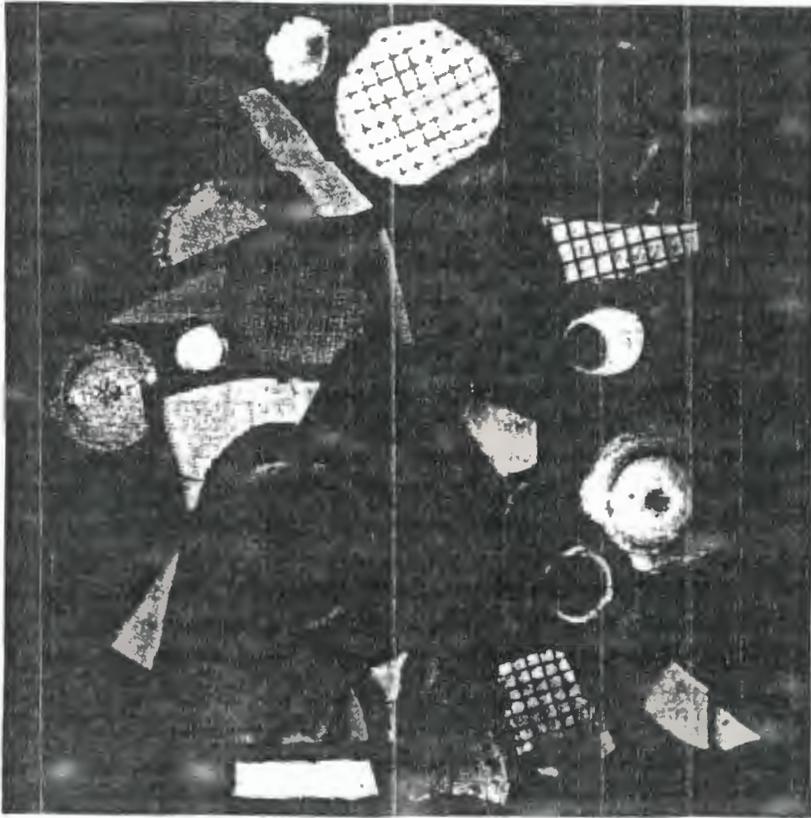


FIG. 70 - Josef Albers. "Figura", 1921.

cas rigidamente construídas. Especula-se que a visita de Doesburg a Bauhaus teria ocasionado tal evolução na obra do artista. Este conjunto de obras (Figs. 71, 72 e 73) explora o vidro como elemento opaco - não translúcido - através da técnica de jatos de areia. Geralmente, o artista fazia uso das cores preto-vermelho, preto-amarelo e preto-azul, sendo constantes: a linguagem formal objetivista, a inexistência do elemento casuístico e a "ativação dos negativos".<sup>36</sup>

Outra série de produção deste artista - a investigação de formas geométricas perspectivadas ilusionisticamente (Figs. 74 e 75) - é consequência dos efeitos da transparência do vidro por ele tanto trabalhado. Estes trabalhos relacionam-se, intimamente, com a produção de Lissitzky - PROUN - (Fig. 24), na ambiguidade construtiva.

Entre os anos cinquenta e setenta, o artista desenvolveu a série "*Homage to the square*" (Fig. 76), onde, o quadrado

"é utilizado (...) para representar a riqueza inesgotável das relações de cor e de suas influências recíprocas ('Interaction of color') e para intensificar a percepção de tais efeitos cromáticos alternantes."<sup>37</sup>

Trata-se de uma composição que funciona de forma fenomenológica, na medida em que lida com dados perceptivos. A cor enquanto elemento material, acontecimento do mundo físico, é

<sup>36</sup>Josef Albers apud id., *ibid.*, p. 229.

<sup>37</sup>WICK, R. *Op. cit.*, p. 224.

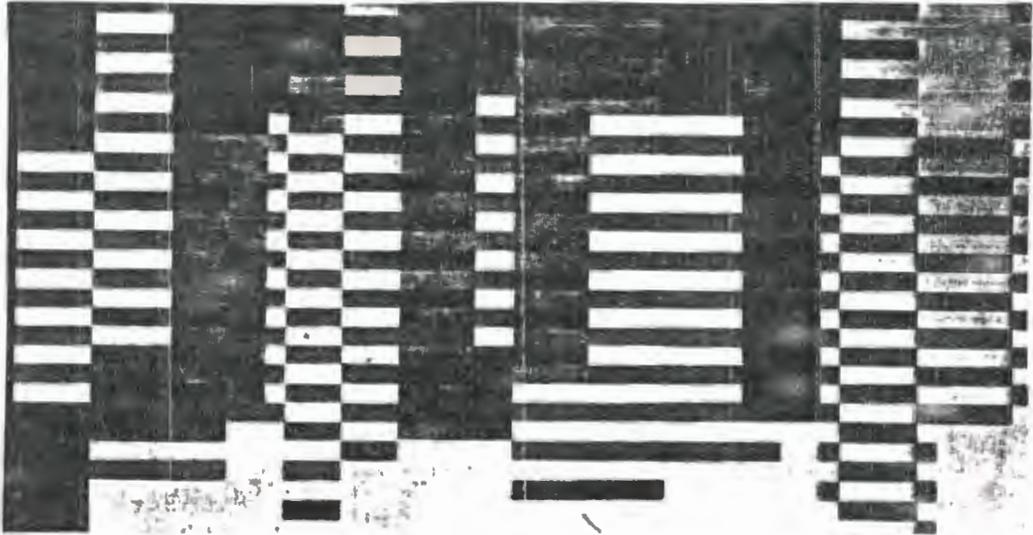


FIG. 71 - Josef Albers. "Cidade", 1928.

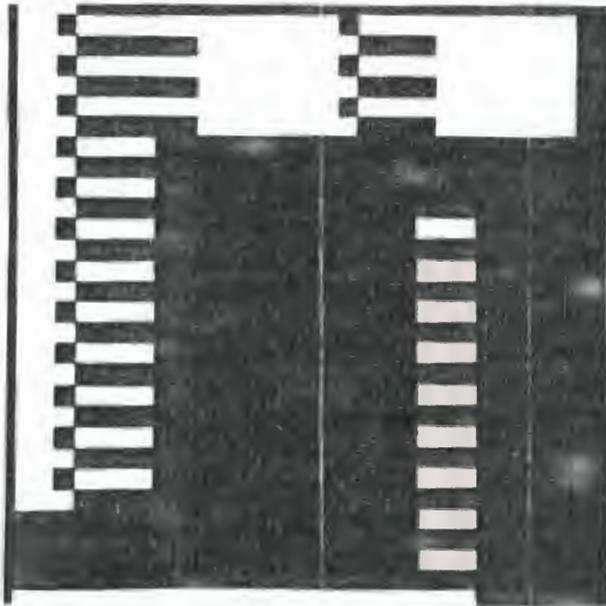


FIG. 72 - Josef Albers. "Walls and screens", 1928.

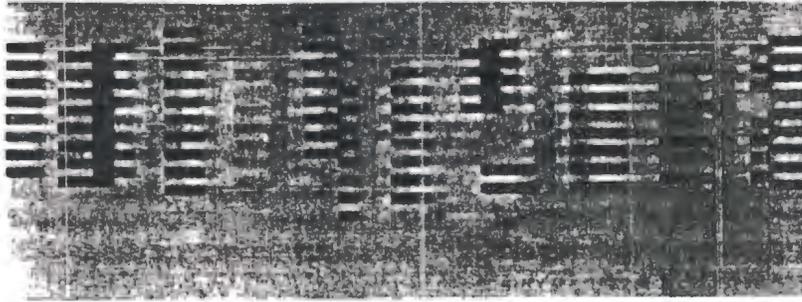


FIG. 73 - Josef Albers. "Fuga", 1925.

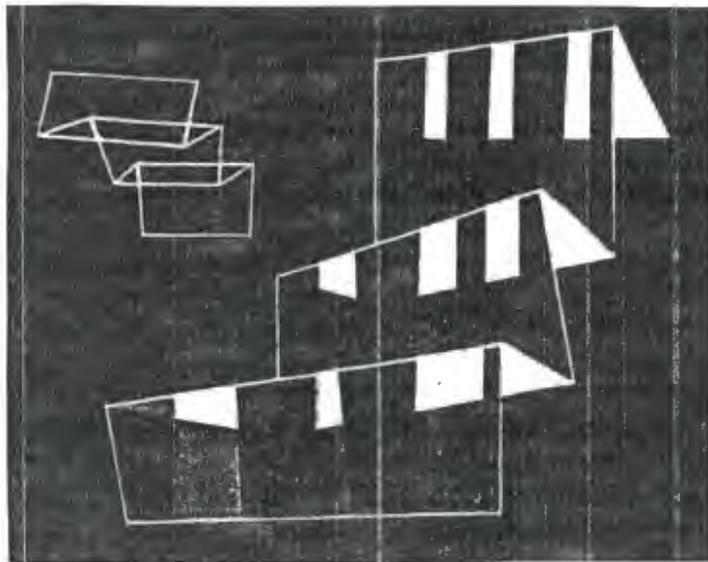


FIG. 74 - Josef Albers. "Steps after glass painting", 1931.

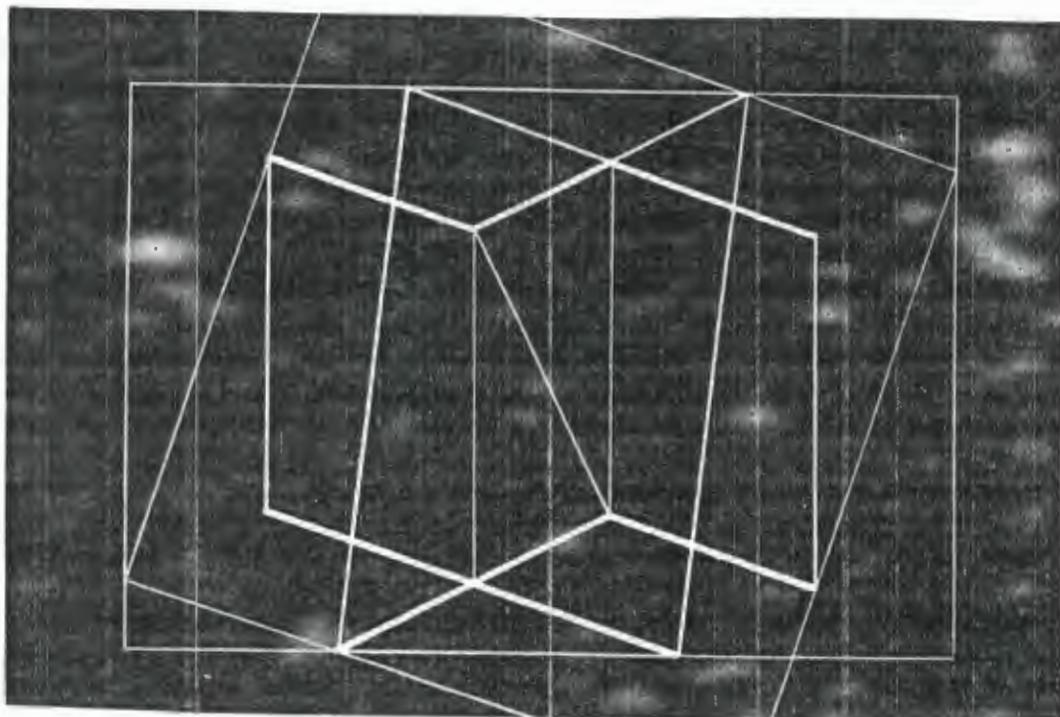


FIG. 75 - Josef Albers. "Transformação sobre o esquema nº 7", 1949.

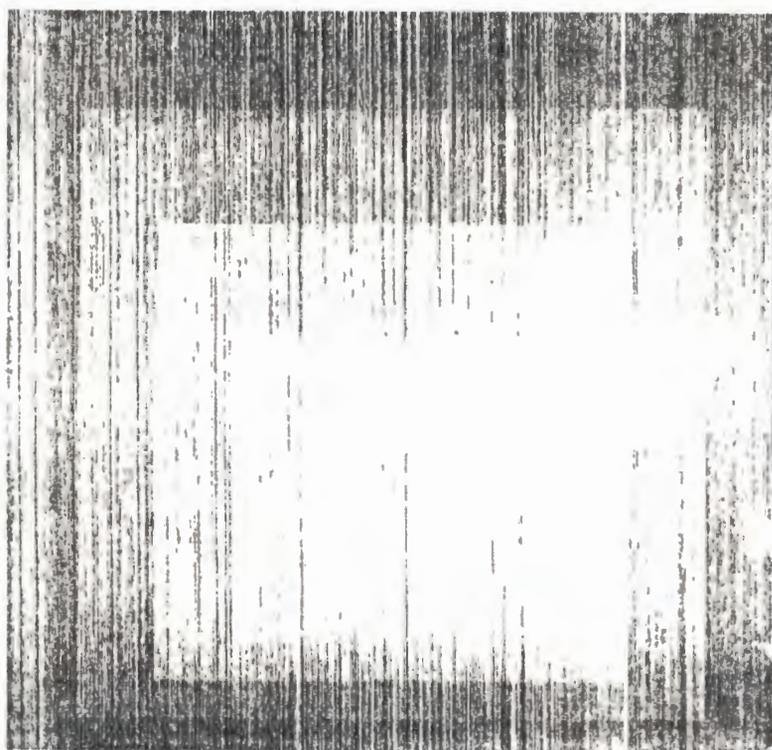


FIG. 76 - Josef Albers. "Homenagem ao quadrado", 1964. 76 x 76 cm.

energia visual, concretizada por intermédio da figura do quadrado.

Ao priorizar o aspecto da visualização em toda a sua produção, Josef Albers inaugurou uma nova linha de investigação formal, desenvolvida, mais tarde, pelos concretistas suíços e pela Op Art.

#### 2.1.5. CONCRETISMO SUÍÇO

A partir de 1936, numa manifestação isolada, Max Bill passou a fazer uso do termo concreto para definir a sua linha de trabalho: uma arte construída de forma objetiva e relacionada a problemas matemáticos. Somente em 1951, com a criação da Escola Superior da Forma - Hochschule für Gestaltung -, pelo próprio artista, o termo passou a configurar-se sob forma de movimento.

A idéia de uma arte concreta - no sentido da concretização de uma idéia - já não era nenhuma novidade: Lissitzky, na década de vinte, com seu PROUN, trabalhava o objeto concreto entendido como síntese da pintura, escultura e arquitetura; Michel Seuphor, em 1930, com "*Cercle et Carré*", expunha uma tendência concretista; e Theo van Doesburg, também em 1930, lançava a revista "*Art Concret*".

Partiu de Doesburg a iniciativa de esclarecer a adequação do termo concreto, ao invés de abstrato, para as tendências artísticas que não se fixavam na representação de um mun-

do visível:

"Pintura concreta e não-abstrata pois nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície."<sup>38</sup>

Aprofundando-se nas idéias de Doesburg, Bill, registra em 1936:

"Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhes são inteiramente próprias, sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta, isto é, sem intervenção de um processo de abstração.

.....  
 Por meio da pintura e escultura concretas tomam forma realizações que permitem a percepção visual."<sup>39</sup>

Em meio à crise pelo qual a arte passava, onde já se observava uma academização das vanguardas artísticas do início do século, Max Bill tinha duas possibilidades: ou desenvolvia um trabalho formalista e academizante, ou buscava uma solução para o impasse. Optando pela segunda possibilidade, Bill via na construção racionalista e objetivista, através de uma matematização, uma nova fonte para a arte que poderia integrá-la positivamente na sociedade.

"A matemática além de ser um dos reguladores principais do sentimento primário, e, conse-

<sup>38</sup> DOESBURG, T. "Arte concreta". In: AMARAL, A.A., comp. - Projeto construtivo brasileiro na arte. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 42.

<sup>39</sup> BILL, M. "Arte concreta". In: Id., *ibid.*, p. 48.

quentemente, um dos meios mais eficientes para o conhecimento da realidade objetiva é, ao mesmo tempo, ciência de relações, de comportamento de coisa a coisa, de grupo a grupo, de movimento a movimento. E já que ela contém estes princípios fundamentais e os relaciona entre si, é natural que tais acontecimentos possam ser apresentados, isto é, transformados em realidade visual."<sup>40</sup>

Criada com o intuito de ser a continuação da Bauhaus, a Escola Superior da Forma diferia da primeira em determinados aspectos. Sendo Bill um ex-aluno da Bauhaus de Dessau, herdou da mesma o interesse pela organização formal dos elementos que compõem o ambiente social. Contudo, se na Bauhaus o senso de equipe, visando um equilíbrio formal, abafava o individual, na Escola de Ulm havia todo um direcionamento para a formação individual. Outro aspecto que determina um desvio da Bauhaus, fixa-se no interesse pela estetização da ordem racional. Se na Bauhaus existia uma ênfase no caráter funcionalista dos elementos criados, onde a beleza era resultante da praticidade dos objetos, com Bill, visava-se à beleza, prioritariamente, do objeto industrial. Quando Tomás Maldonado assume a direção da escola, no lugar de Bill, acentuou-se o afastamento dos princípios bauhausianos. Maldonado era da opinião que a formação do designer deveria corresponder às exigências da produção industrial daquele período - anos cinquenta -, ou seja, científica e operacional. Deveria prevalecer a formação estética, o conhecimento objetivo: estatístico, mecânico e informativo.

<sup>40</sup>BILL, M. - "O pensamento matemático na arte de nosso tempo". In. id., ibid., p. 52.

Com a adoção da matemática na produção artística de forma radical - como já o havia feito Vantongerloo -, e a integração da arte na sociedade industrial - herança bauhausiana -, a arte concreta da Escola de Ulm propunha-se como solução para o impasse em que se encontrava a arte. Arte Concreta e não Concretismo, pois, segundo Bill, "um ismo nunca é o verdadeiro, sempre é algo que substitui o verdadeiro."<sup>41</sup>

Max Bill foi, sem dúvida, o artista mais significativo de tal tendência. Foi escultor, pintor, arquiteto, *designer*, gráfico e educador. Como escultor buscou "a configuração do espaço infinito em seu movimento infinito"<sup>42</sup>, chegando, sem o saber, a uma configuração plástica que representava um problema matemático - a Fita de Moebius: uma experiência que demonstra a continuidade de uma superfície, anulando o conceito de espaço euclidiano. Tais esculturas (Figs. 77, 78 e 79) sugerem a existência de uma dimensão desconhecida pelo homem: a de um mundo sem espessura.

A relação entre a produção de Max Bill e a de Naum Gabo, torna-se evidente. A estrutura contínua, que se auto-contém, observada em algumas obras de Gabo (Fig. 80), é um princípio constante no trabalho de Bill. Guardadas as devidas diferenças entre a produção de ambos, percebe-se uma troca de influências entre os mesmos: "Construção no espaço" de 1958-63 (Fig. 81), de N. Gabo, já apresenta uma maleabilidade de superfície característica de Bill.

<sup>41</sup>Max Bill apud Tomás Maldonado, "Max Bill (conclusão). Arte de 'N' dimensões". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1957, supl. dom.: 9.

<sup>42</sup>Max Bill apud Ferreira Gullar, op. cit., p. 217.



FIG. 77 - Max Bill. "Unidade Tripartida", 1947-8.

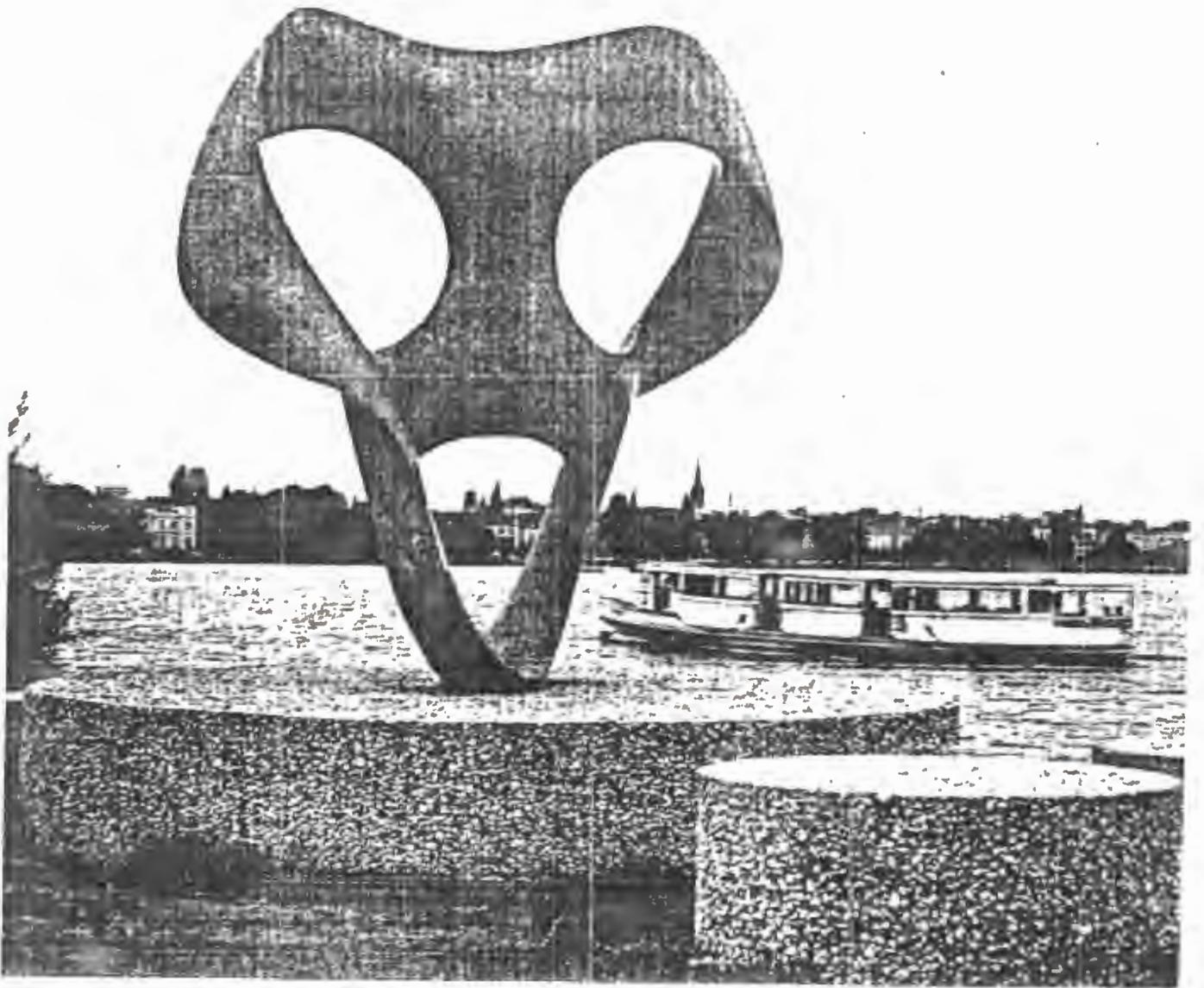


FIG. 78 - Max Bill. "Rhythmus im raum", 1947 - 8.

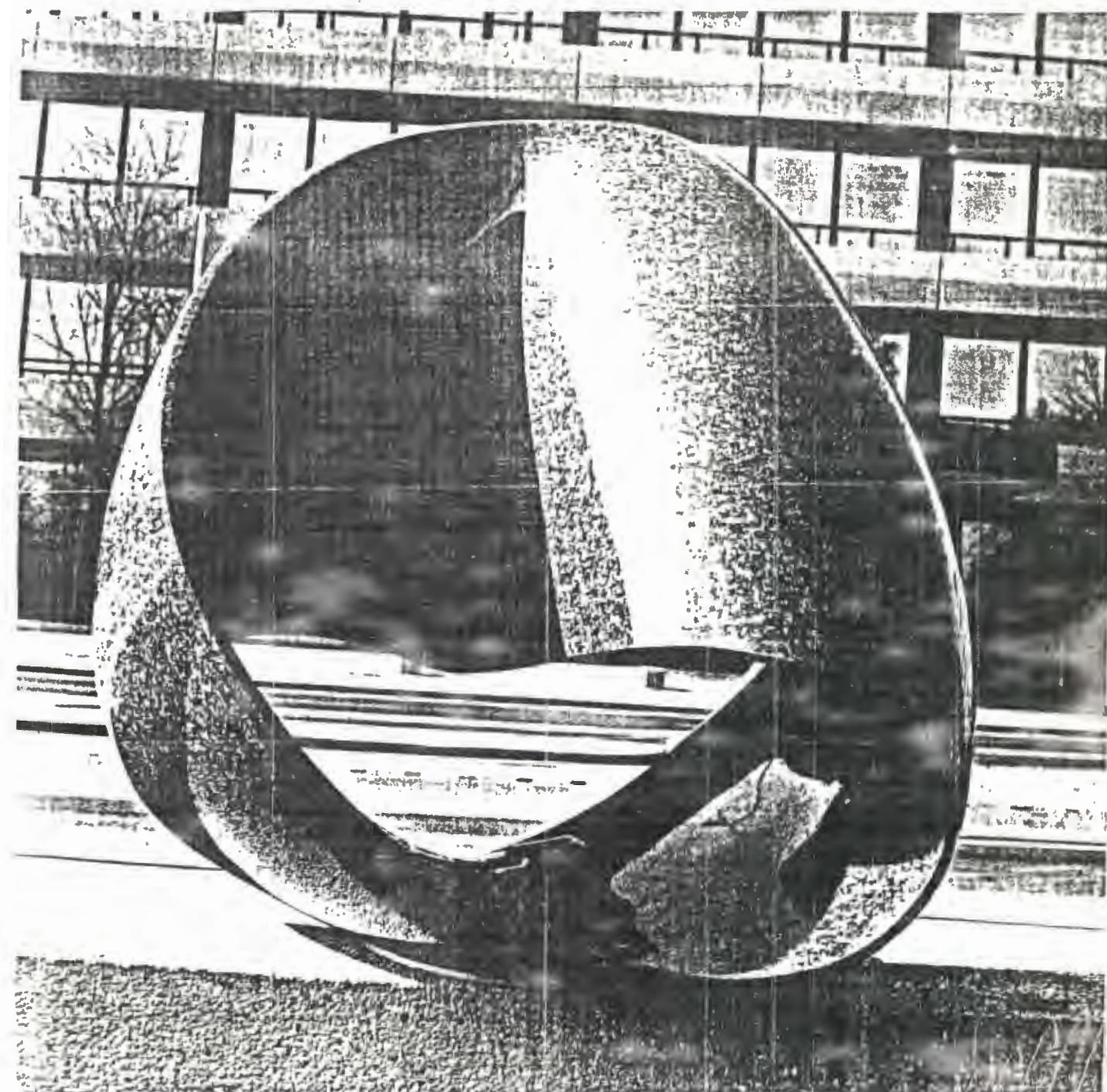


FIG. 79 - Max Bill. "Unendliche schleife", 1935-53.

FIG. 80 - Naum Gabo. "Spheric theme 2 and variation", 1937-8.

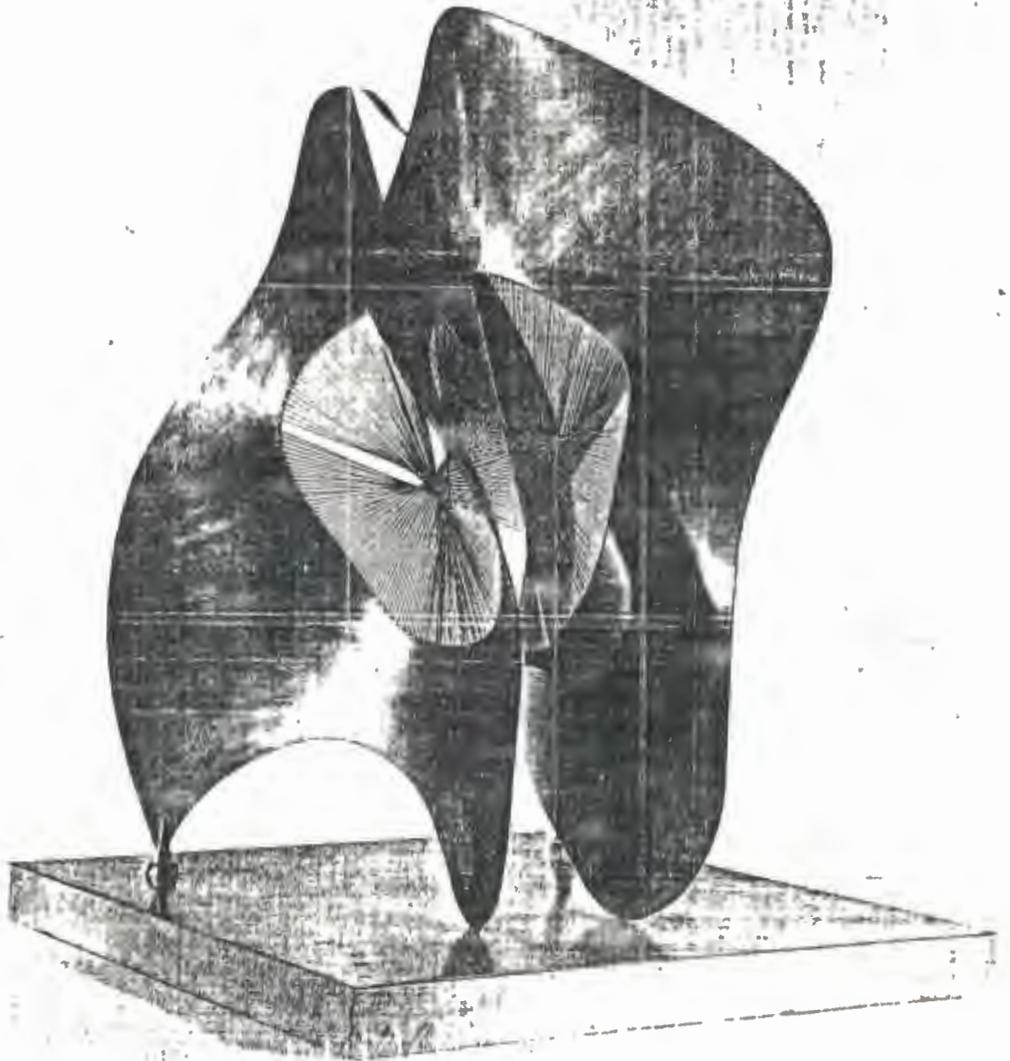
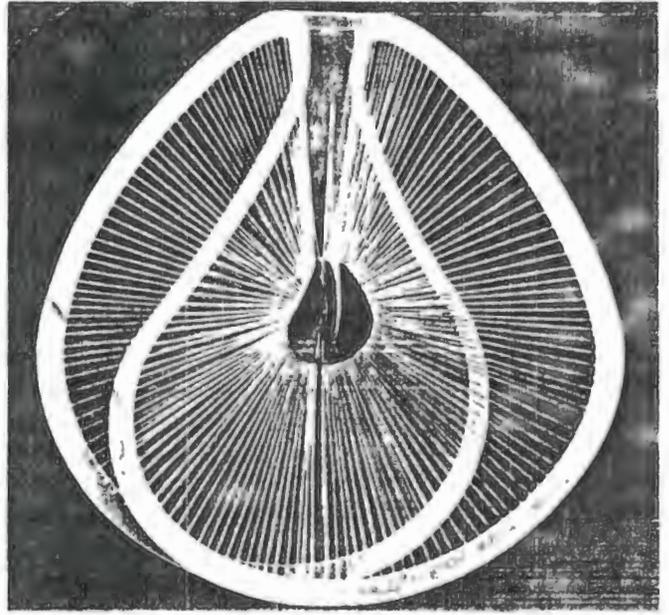


FIG. 81 - Naum Gabo. "Construction in space: arch n° 2", 1958-63.

"As esculturas de Bill, sutilmente referidas aos 'espaços curvos e não orientáveis da topologia, falam a sensibilidade em um idioma até agora não escutado. Sua 'Continuidade' e sua 'Unidade Tripartida' figuram entre as obras de maior temperatura lírica da escultura contemporânea. Na presença delas, o complexo sentimento de vertigem e perplexidade, de curiosidade e encantamento, domina o espectador."<sup>43</sup>

As investigações de Bill, que nada mais são, senão, a expressão científica de sua época, refletiram-se, também, na pintura. Fazem parte do seu repertório pictórico as noções de "*contínuo-descontínuo, preciso-impreciso, limitado - ilimitado*".<sup>44</sup> O processo de criação da arte concreta inicia-se com a

"'imagem-idéia' ('Bild-Idee') e culmina na 'imagem-objeto'. Trata-se de 'uma figura ideológica que, tornada visível e traduzida num quadro, deu origem a um objeto concreto'."<sup>45</sup>

A concretização da "*imagem-idéia*", ou seja, a "*imagem-objeto*" é viabilizada por meio do desenvolvimento de elementos técnicos e artísticos. Max Bill via dois aspectos distintos na relação arte/ciência: a matemática (ciência) como método, e como fonte geradora da temática da arte concreta. Como método, vemos sua aplicação na estruturação das obras do artista, como temática, o que o artista defendia, nas palavras de Tomás Maldonado,

<sup>43</sup>MALDONADO, T. Op. cit., p. 9.

<sup>44</sup>Id., ibid., p. 9.

<sup>45</sup>Id., ibid., p. 9

"...é a ciência 'estética' do 'espaço-tempo', que constitui a matéria-prima da arte concreta, acompanhe e expresse as modificações e enriquecimentos que estão produzindo na ciência 'científica' do espaço-tempo. A arte concreta deve orientar sua temática nesse sentido, ainda que os esforços exigidos aos criadores para conseguir sejam cada dia maiores."<sup>46</sup>

Em seus desenhos e pinturas (Figs. 82 e 83) tornaram-se evidentes uma Gestalt Psychology - transformando-se numa corrente artística bastante difundida nos anos sessenta com as denominações de Op Art, Arte Cinética ou Arte Gestáltica -, nos quais ao invés de considerar o espaço pictórico como superfície planar,

"transforma-se agora em aspecto e parte de um fenômeno pluridimensional, no qual o espaço real, perpetuamente cambiante, e o espaço psíquico se superõem. Portanto, uma pintura não é algo bidimensional, já que a concebemos em função de seu efeito, de sua ação - de seu sentido - e não como um objeto fechado em si mesmo."<sup>47</sup>

A idéia do grupo Concreto suíço irradiaram-se para a América Latina, primeiro para a Argentina e depois para o Brasil conforme veremos a seguir.

<sup>46</sup>Id., *ibid.*, p. 9.

<sup>47</sup>Max Bill apud Ferreira Gullar, *op. cit.*, p. 209.

FIG. 82 - Max Bill. "Progression with five squares", 1947-70.

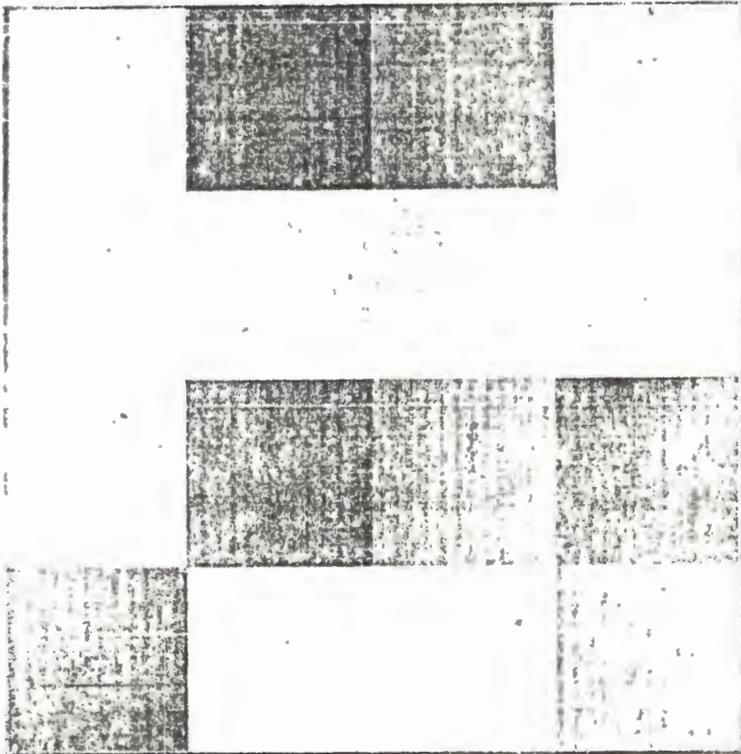


FIG. 83 - Max Bill. "Vier farben in gleichen gruppen", 1963.

## 2.2. DO CONCRETISMO NACIONAL

### 2.2.1. ORIGENS

Diversos foram os fatores que propiciaram a adoção de uma linguagem plástica geométrica no Brasil na década de cinquenta. De grande relevância foi a situação econômica do país naquele momento: o setor industrial torna-se o centro da economia nacional. Com a industrialização diversos outros setores são afetados num sentido positivo, de desenvolvimento: a urbanização, o sistema de serviços - bancos, transportes, agências de propaganda, etc. - enfim, uma gama de oportunidades profissionais para uma classe média em ascensão. O otimismo manifesto naquele período concretizou-se no *slogan* do Programa de Metas: "50 anos em 5". Esta ânsia de modernização via industrialização criou uma afinidade entre a arte e a tecnologia. Assim sendo, "não resta dúvida quanto à estreita ligação entre a penetração construtiva e o projeto desenvolvimentista brasileiro."<sup>48</sup> A vontade construtiva surge num clima pós-guerra, tra-

---

<sup>48</sup> BRITO, R. Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1985, p. 53.

zendo embutida ideais de renovação:

"A utopia de uma linguagem internacional surge inclusive geometricamente, porque é uma época de valorização da razão em contraposição à guerra que é a expressão, do irracionalismo e da violência."<sup>49</sup>

A década de cinquenta foi marcada pelo esforço em prol da legitimação da arte abstrata. Tal esforço ocorreu nos meados da década de quarenta, quando, de uma pintura pós-cubista e nacionalista - caracterizadora do Modernismo brasileiro - passou-se a uma nova concepção plástica que valorizava aspectos intrínsecos à obra como o espaço, o tempo, a forma, a cor, etc. Desta forma, as principais manifestações de arte concreta surgem como reação aos remanescentes modernistas que acabaram por tornar a arte academizada.

Contribuiu de forma bastante significativa para a tomada de consciência do desgaste Modernista e a necessidade de renovação uma crítica de Mário Pedrosa a uma das últimas obras murais de Portinari - "*O Tiradentes*" -, onde chama a atenção para a arte abstrata.

Por volta de 1948, em torno de Mário Pedrosa, formou-se o primeiro núcleo de artistas abstratos concretos do Rio de Janeiro. São eles: Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik.

<sup>49</sup> GULLAR, F. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A.B. Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1987, p. 87.

"Havia uma insatisfação muito grande aqui no Rio, principalmente porque a arte estava muito esclerosada, muito academizada. Eram aquelas figuras, aquelas paisagens, mas tudo já sem fibra nenhuma, e essas pessoas muito insatisfeitas começaram um projeto novo que seria trabalhar com a geometria. Quer dizer, não com a geometria em termos de matemática, mas usar formas geométricas, uma espécie de volta às origens, o que estava por trás da aparência, das paisagens, da figura, etc. e tal."<sup>50</sup>

A influência de Mário Pedrosa sobre estes artistas foi decisiva em dois momentos: ao colocá-los em contato com os pacientes esquizofrênicos da Dra. Nise da Silveira; e ao introduzí-los na Teoria da Gestalt, através de sua tese "*Da natureza afetiva da forma na obra de arte*", defendida em 1949 (foi por intermédio de Pedrosa que Ivan Serpa começou a estudar geometria topológica a fim de dar fundamento a sua produção pictórica).

No primeiro caso, a descoberta dos trabalhos daqueles pacientes foi determinante, no sentido de confirmar o que já intuía: a vocação construtiva característica do homem. Segundo Gullar,

"...fica patente pro Mário que o homem tem dentro de si uma possibilidade construtiva de se exprimir mesmo quando ele está conscientemente desordenado."<sup>51</sup>

No segundo caso, foi de extrema importância a influência exercida pela Tese de Pedrosa no primeiro núcleo concretis

<sup>50</sup>PAPE, L.: In: Id., *ibid.*, p. 153.

<sup>51</sup>GULLAR, F. In: Id., *ibid.*, p. 93.

ta, uma vez que serão eles - Serpa, Mavignier e Palatnik - os primeiros a contactarem os artistas concretos argentinos e as idéias concretas de Ulm, identificando-se com as mesmas. Tem-se aí a inserção do pensamento concretista no Brasil via Argentina, que foi o primeiro país da América Latina a adotar tal linguagem plástica. As idéias apreendidas através do contato com Tomás Maldonado foram passadas ao núcleo paulista - liderado por Waldemar Cordeiro - por intermédio de Geraldo de Barros.

Assim como o Rio de Janeiro, que formou um núcleo - espontâneo - voltado para a abstração geométrica, também em São Paulo se formou um grupo resultante da afinidade de idéias de alguns artistas. Em 1949 Waldemar Cordeiro torna-se o líder natural do núcleo paulista formado por Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Sacilotto, dentre outros. Cordeiro, como teórico do grupo pregava o pensamento estético de Fiedler, criador da noção da pura visibilidade, que descobrira em 1948:

"O homem deve persuadir-se de que nas palavras ele não possui uma expressão, mas um produto da própria vida interior. A linguagem artística não é a expressão do ser, mas forma do ser."<sup>52</sup>

Cordeiro, assim como os demais artistas do grupo interessam-se pelo rigor neoplástico: pureza total da obra graças a utilização dos elementos essenciais visuais - as cores fundamentais, as superfícies planas, o rigor estrutural e a objeti-

<sup>52</sup>Konrad Fiedler apud Waldemar Cordeiro, "O Objeto". In: Id., Ibid., p. 224.

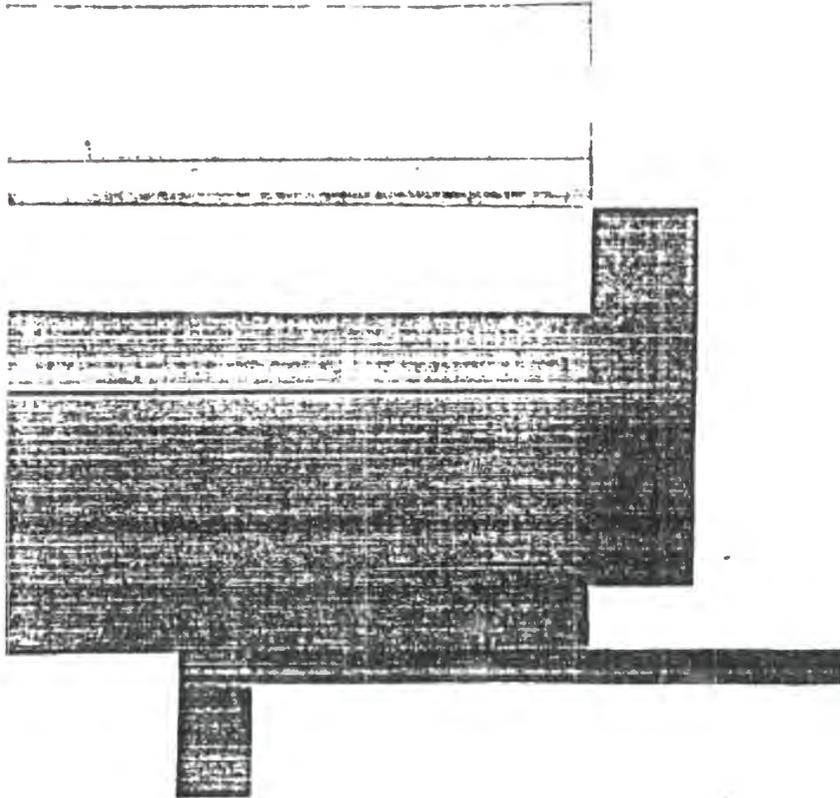
vidade total. Em 1949 o Brasil já possuía uma produção voltada para a abstração geométrica, como se pode observar na pintura de Cordeiro - "*Estrutura Plástica*", de 1949 (Fig. 84).

Além dos artistas que aderiram aos núcleos carioca e paulista, existiram alguns que também foram pioneiros do vocabulário plástico geométrico mas que optaram por um trabalho solitário. É o caso de Alfredo Volpi (Figs. 85 e 86). Segundo Décio Pignatari,

"...os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns - especialmente os da estrutura dinâmica - ainda que os meios de ataque à realização da obra sejam diversos, Volpi atendo-se a meios mais artesanais. Por outro lado, Volpi ignora o que sejam, teoricamente, 'gestalt', 'topologia' e coisas tais: este fato constitui um excelente elemento para a comprovação da 'teoria da pura visualidade' - um dos princípios que informam o movimento concretista."<sup>53</sup>

A questão da penetração da ideologia construtiva no Brasil, na verdade, remete-nos à década de trinta. No final da década de vinte e princípio da de trinta, Warchavchik, por exemplo, já tinha uma produção arquitetônica - inclusive a "*Casa Modernista*", de 1929-30 - fundamentada em princípios racionalistas, ou seja, construtivos. Pode-se assim verificar que os princípios construtivos no Brasil tiveram frente na arquitetura seguida mais tarde pelas artes plásticas, e, de certo modo, influenciando-as:

<sup>53</sup>PIGNATARI, D. "A Exposição de Arte Concreta e Volpi." In: AMARAL, A. A. Op. cit., p. 300



(177)

FIG. 84 - Waldemar Cordeiro. "Estrutura plástica", 1949. Têmpera sem tela. 73 x 54 cm.



FIG. 85 - Alfredo Volpi. "Composição concreta", 1950. Têmpera sem tela, 116 x x 73 cm.



FIG. 86 - Alfredo Volpi. "Composição em branco e verde", 1956. Têmpera s/tela

"Fenômeno de tamanha repercussão cultural não poderia deixar de ter repercussão também no domínio adjacente das artes visuais em geral. A obra estupenda de um Volpi é irmã de leite dessa arquitetura;"<sup>54</sup>

Colaborou de forma significativa para o desenvolvimento de uma "*vontade construtiva*" no circuito artístico nacional, as teorias do crítico argentino Romero Brest, do artista uruguaio Torres-García e do artista suíço Max Bill. Em 1948, Romero Brest visita o Brasil para uma série de seis palestras em São Paulo. Em uma delas, "*A Arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo*", o crítico argentino expõe de forma bastante clara os princípios fundamentais da arte concreta:

"Deve-se considerar a força expressiva da matemática. Não me refiro, evidentemente, à matemática que se aprende nas escolas. Os abstracionistas não se apóiam na matemática elementar, mas na geometria superior que introduziu a noção do infinito. Enquanto que a geometria euclidiana, a do finito, está ao alcance dos sentidos, a geometria enedimensional desenvolve-se até o infinito. Evidentemente porém o problema da arte não se resolve pela física e nem pela matemática. Existe todavia uma afinidade que faz com que as resoluções do artista em termos artísticos corresponde, aquilo que em termos de ciência resolve o cientista. Justamente vem ao caso o exemplo de Rafael que encontrava nos traços organizadores da perspectiva geométrica, que é pura ciência, formas estéticas. O geométrico é a virtualidade do plano."<sup>55</sup>

Segundo Torres-García, o homem possuiria de forma inata uma vocação construtiva. Esta supriria de forma suficiente

<sup>54</sup>PEDROSA, M. "O Paradoxo Concretista". Em seu Mundo, Homem, Arte em Crise. 2a. ed., São Paulo, ed. Perspectiva, 1986, p. 27.

<sup>55</sup>BREST, R. "A Arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo". In: AMARAL, A. A. Op. cit., p. 98.

a falta de uma tradição artística – clássica/européia – evidenciada na América Latina: "...no nos interesa el injerto europeo sino el brote de esta nueva generación que aquí se ha producido".<sup>56</sup> Criador, com Michel Seuphor, do grupo "*Cercle et Carré*", Torres-García, defendia "o construir", indiferente à presença da emoção tão desprezada pelos construtivistas. O próprio nome do grupo criado com Seuphor, "*Círculo e Quadrado*", define sua posição – simbolicamente, o círculo seria a emoção e o quadrado a razão. Ou seja, a produção artística não deveria obedecer a um rigor demasiadamente radical a ponto de abolir elementos figurativos. Ao contrário de Mondrian, seu amigo, recusou-se a estabelecer a contradição natureza/espírito. Acreditava que tais extremos eram "*invenções nórdicas*", "*procedimentos bárbaros*". Assim, defendia a pintura construída com a liberdade da inserção de grafismos, signos ou símbolos. Contudo, o artista esclarecia que não eram os símbolos que determinavam a estrutura da obra, mas sim a estrutura que determinava a índole dos símbolos: os símbolos deveriam ser encarados como "*formas mágicas*", autônomas, feitos plásticos puros, sem nenhum caráter intelectual, ou seja, isentos de mensagens (Fig. 87).

"...aquele que cria uma ordem, estabelece um plano – passa do individual ou universal (...) Que na base da construção haja emoção ou raciocínio, isso deve nos ser indiferente: nosso único objetivo é construir (...) A construção deve ser sobretudo a criação de uma ordem. Fora de nós existe o pluralismo – em nós a unidade."<sup>57</sup>

<sup>56</sup>TORRES-GARCÍA, J. "Qué es el Arte Constructivo?" Em seu: Universalismo Constructivo. Madrid, Alianza Editorial, 1984, v. 2, p. 619.

<sup>57</sup>———. "Querer Construir". In: AMARAL, A.A. Op. cit., p. 58-60.

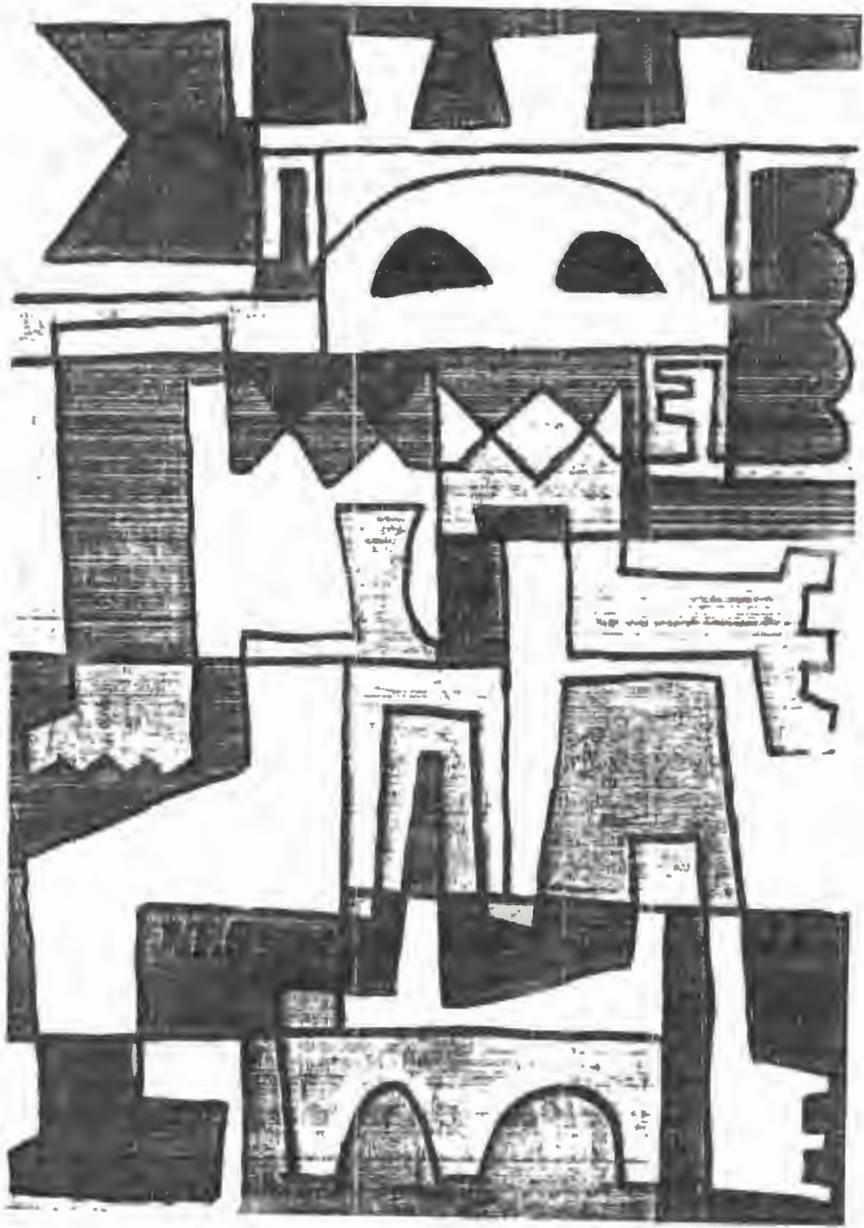


FIG. 87 - J. Torres-García. "Forma anímica entrecruzada", 1933. Temple s/cartón, 105 x 75cm.

A linha de raciocínio de Torres-García reafirmava a crença de M. Pedrosa no que se relaciona a vocação construtiva no homem. Tais ideologias somadas à teoria do Concretismo suíço via Romero Brest e o próprio Max Bill, propiciaram um campo de atuação da vertente geométrica abstrata no Brasil que correspondia à primeira vanguarda artística nacional. Em 1950, Bill publica na revista "*Ver y Estimar*" - Buenos Aires - o artigo "*O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo*" (já citado no primeiro capítulo - nota nº 40), onde avalia o papel da matemática na arte concreta. No mesmo ano, o artista expõe no Museu de Arte de São Paulo (arquitetura, pintura e escultura). A influência exercida sobre os nossos artistas é indiscutível. Basta comparar-se a série de litografias "*Quinze variações sobre um mesmo tema*" (Fig. 88), que fez parte da exposição, onde o artista concretiza quinze possibilidades plásticas a partir do tema - espiral de Arquimedes -, e "*Desenvolvimento ótico da espiral de Arquimedes*", de 1952 (Fig. 89), ou "*Idéia Visível*", de 1956 (Fig. 90), ambas de Waldemar Cordeiro.

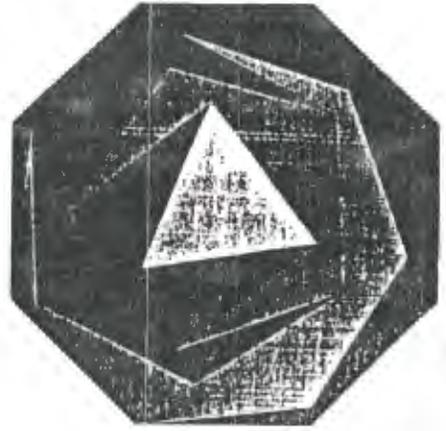
Conclui-se, desta forma, que a abstração geométrica foi um acontecimento natural dentro de um quadro geral repleto de situações que favoreceram o seu surgimento. Assim sendo, quando em 1951 inaugurou-se a I Bienal Internacional de São Paulo concedendo o prêmio à peça "*Unidade Tripartida*" (Fig. 77), de Max Bill, tal premiação acabou por representar "*o sintoma do entusiasmo local pelos postulados racionalistas da arte concreta.*"<sup>58</sup> Prova disso é a premiação, na mesma Bienal, de Ivan

<sup>58</sup>BRITO, R. Op. cit., p. 32.

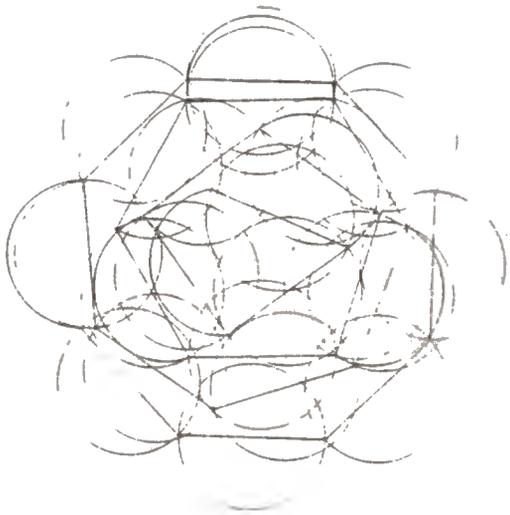
FIG. 88 - Max Bill. "Quinze variações sobre um mesmo tema", 1935.  
Litografia.



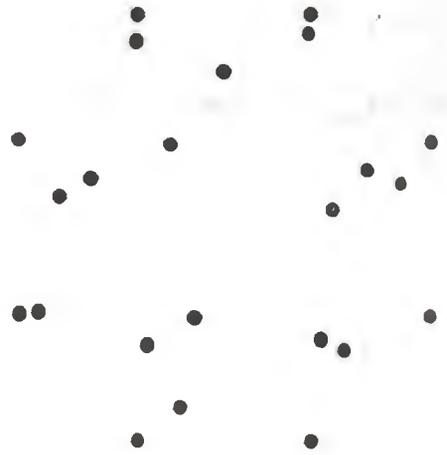
"O tema"



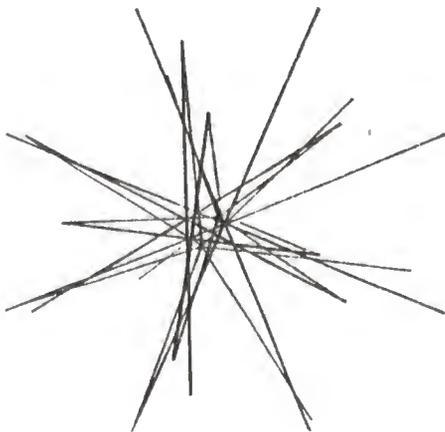
(a)



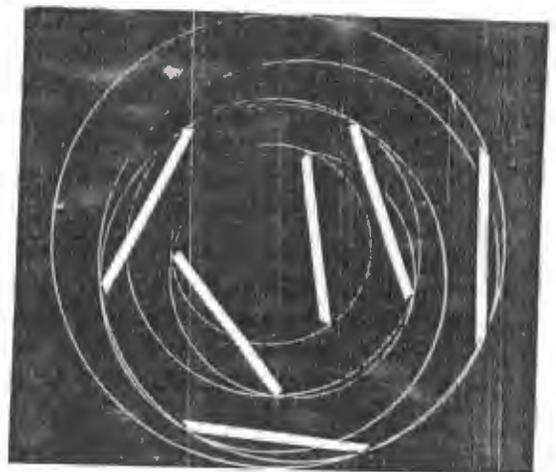
(b)



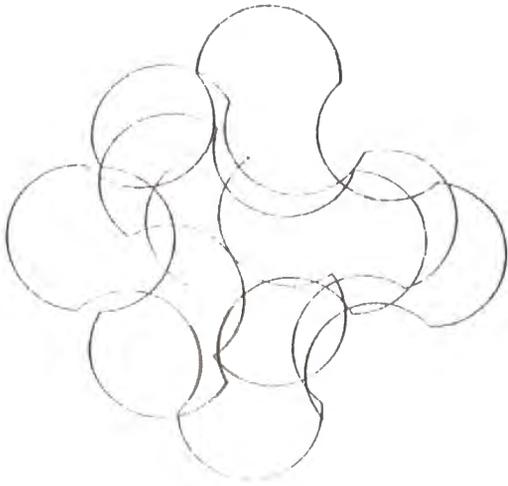
(c)



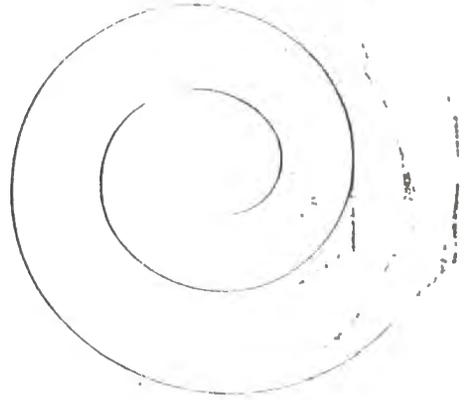
(d)



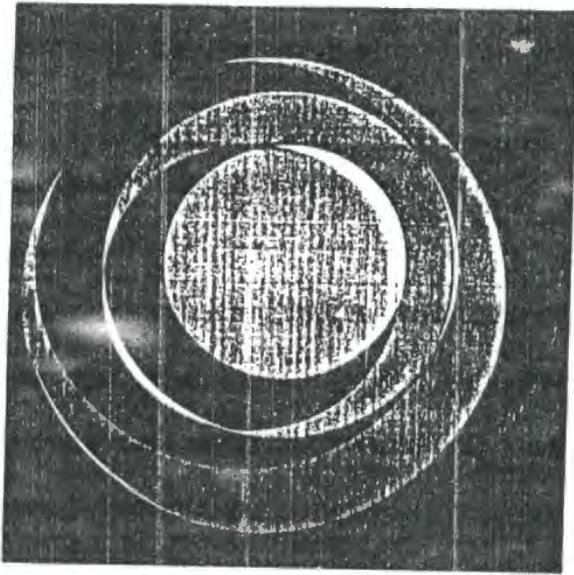
(e)



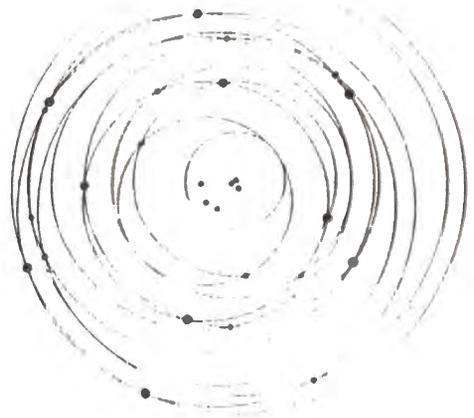
(f)



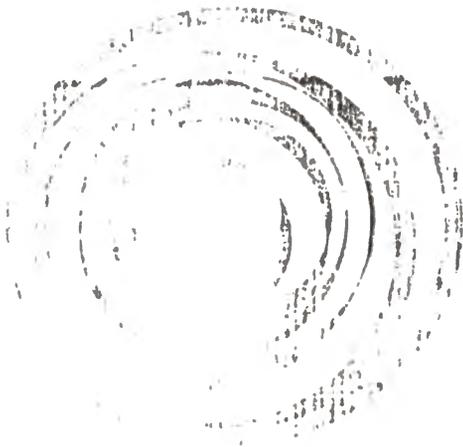
(g)



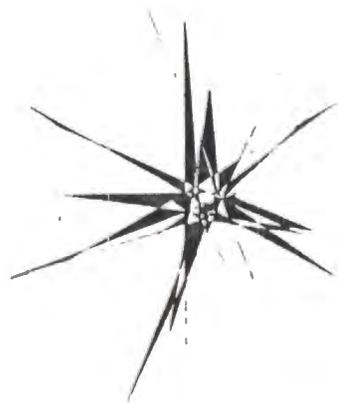
(h)



(i)



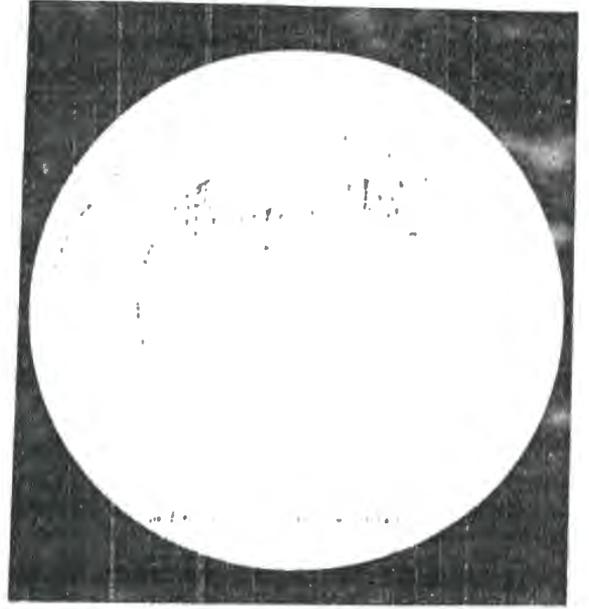
(j)



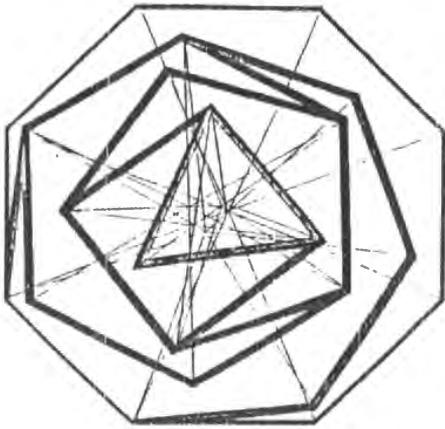
(l)



(m)



(n)



(o)



(r)

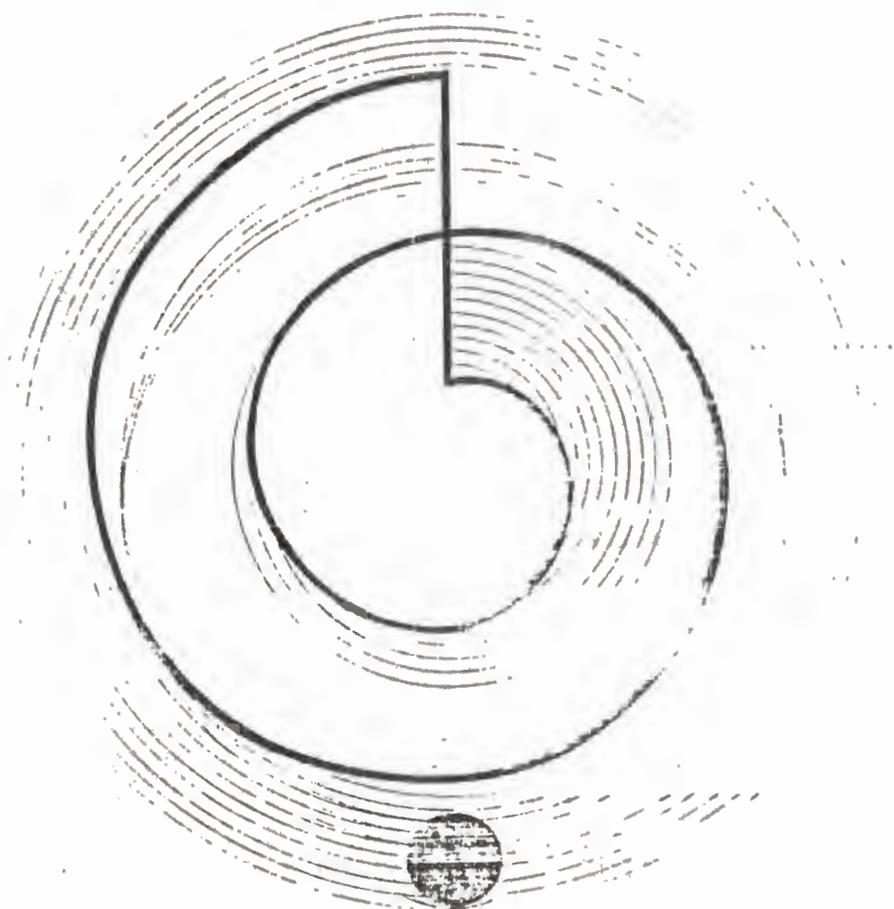


FIG. 89 - Waldemar Cordeiro. "Desenvolvimento ótico da espiral de Arquimedes", 1952. Esmalte s/compensado. 71 x 60,5 cm.

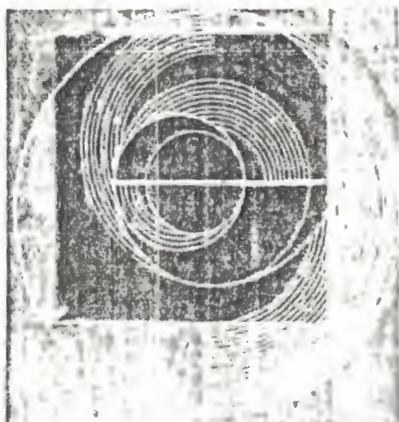


FIG. 90 - Waldemar Cordeiro. "Idéia Visível", 1956. Plexiglass. Diâmetro de 40 cm.

Serpa com a pintura "Formas" (Fig. 91).

A criação da Bienal foi de extrema importância ao por um termo no isolamento do Brasil quanto aos acontecimentos artísticos e colocá-lo em contato com a produção moderna. A Bienal de 1951 foi especialmente importante, na medida em que apresentou uma produção artística diferente da de Mondrian ou Van Doesburg através da representação suíça: Max Bill, Lhose, Camille Graeser, dentre outros. Pode-se assim afirmar que com o surgimento da Bienal a arte moderna no país tomou grande impulso, e, manteve-se, em grande parte, graças ao incentivo do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, criado em 1956.

O entusiasmo pelo Concretismo levou Mary Vieira e Almir Mavignier para a Europa, em 1951. Mary, deve-se destacar, foi uma das pioneiras da arte cinética internacional (Fig. 92) ao lado de Palatnik, que, em 1948, (Fig. 93) constrói a primeira máquina cinética do mundo. Tais registros cumprem a função de reforçar a gênese da produção construtiva nacional.

Uma vez instaurada em nosso país a vertente construtiva, deve-se destacar a existência de três linhas diferentes de atuação: o concretismo paulista -- Grupo Ruptura --; o concretismo carioca -- Grupo Frente --; e o concretismo daqueles que se mantiveram à parte de qualquer grupo fazendo uso da linguagem geométrica de forma bastante particular: Dionísio del Santo, Rubem Valentim, Milton Dacosta, dentre outros. Sendo o Concretismo paulista o centro de interesse do trabalho, segue-se a sua investigação.

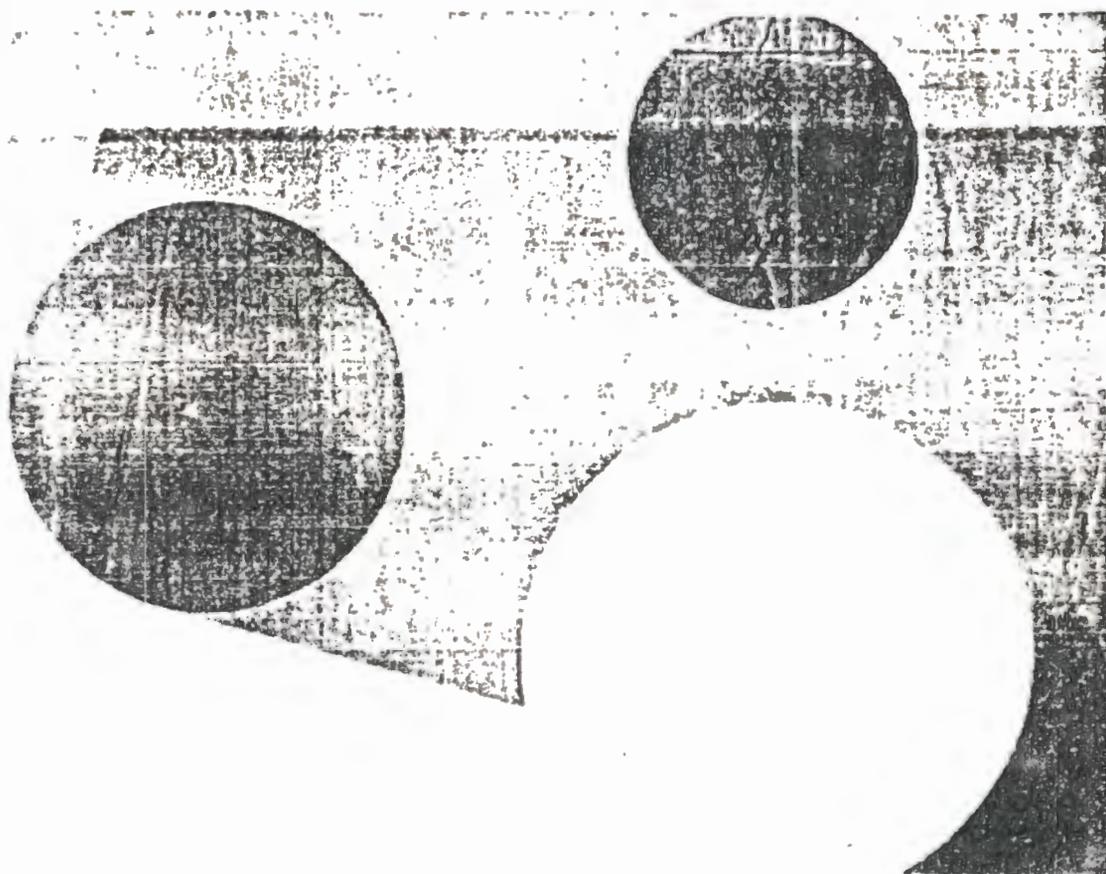


FIG. 91 - Ivan Serpa. "Formas", 1951. Óleo s/tela. 97 x 130 cm.

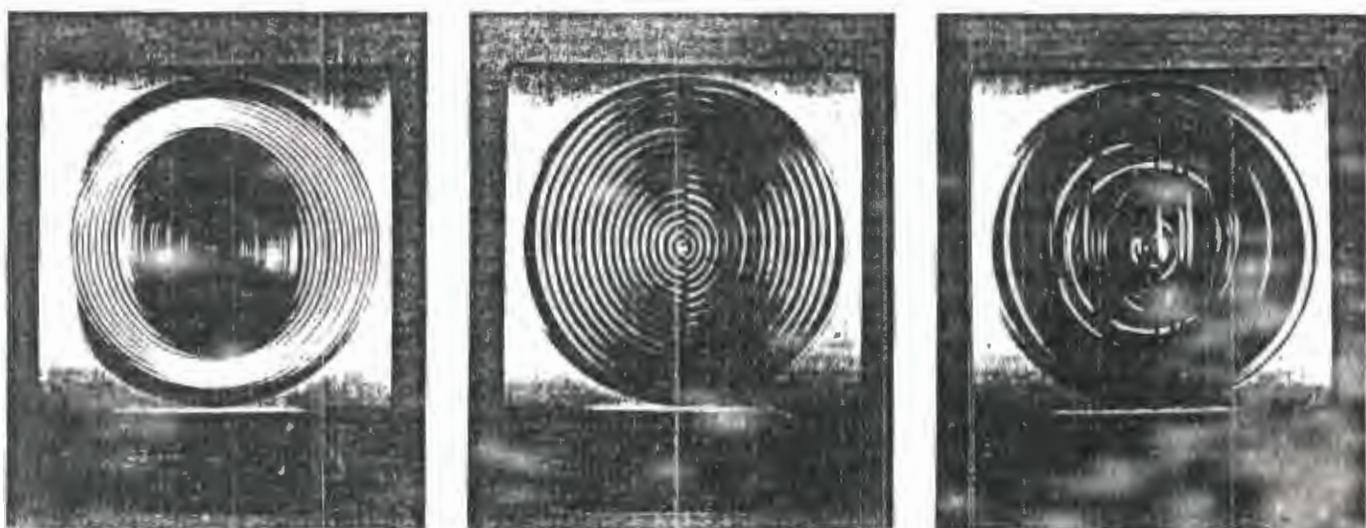


FIG. 92 - Mary Vieira. "Polivolume: disco plástico", 1953-62. Alumínio anodizado. 37 x 37 x 4cm.

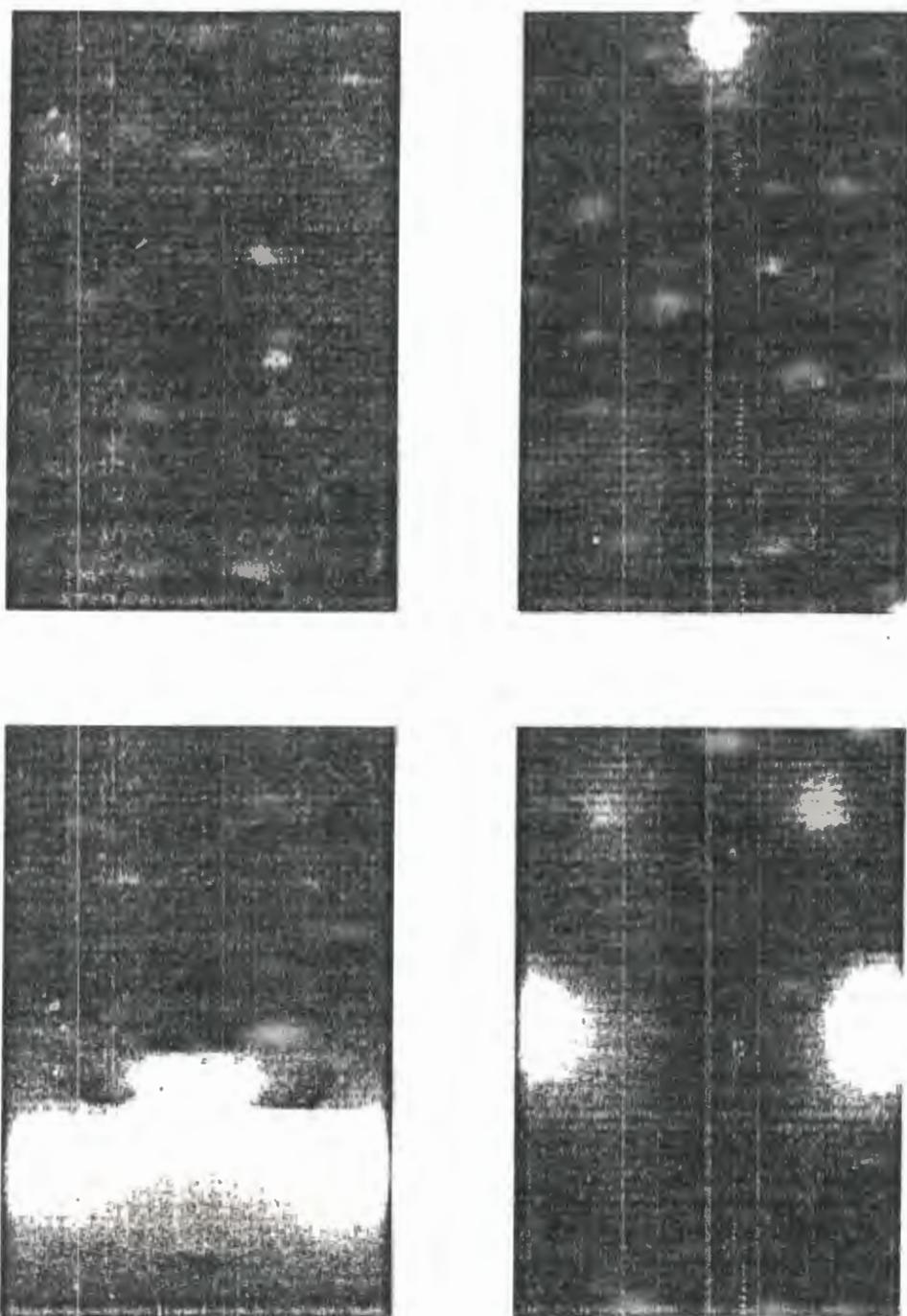


FIG. 93 - Abraham Palatnik. "Aparelho cinecromático", 1969.  
Dispositivos mecânicos e elétricos. 70 x 120 x  
x 20 cm.

## 2.2.2. DESENVOLVIMENTO DO CONCRETISMO PAULISTA

"A nossa arte é geométrica, não geometrial. Leonardo Sinisgalli, falando sobre arquitetura, escreveu que a geometria importa até às possibilidades geométricas do nosso olho, não da nossa mente. Aqueles que não souberam compreender a natureza sensível de geometria na arte fracassaram. 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>59</sup>

Com tais palavras, Waldemar Cordeiro definiu, em linhas gerais, os princípios básicos do concretismo paulista. O mais importante, contudo, se fixa na diferença por ele estabelecida entre a produção de Mondrian e Malevitch e as concretistas. Se em Mondrian e Malevitch as formas geométricas respondem a uma realidade abstrata, transcendental, na arte concreta elas atuam como realidade física, *"a matéria sem mito e sem história"*.<sup>60</sup> Esta diferenciação entre a arte construtiva - metafísica -, e a concretista - empírica - é fundamental para a compreensão das *"leis"* do concretismo paulista. Deve-se de imediato adiantar o exarcebado rigor dos paulistas que fizeram uso de um racionalismo diverso do próprio Max Bill.

Em 1952, um grupo de artistas liderados por Waldemar

<sup>59</sup> CORDEIRO, W. "O Objeto". In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, G.B. Op. cit. p. 225.

<sup>60</sup> GULLAR, F. "Arte neoconcreta uma contribuição brasileira". In: AMARAL, A. Op. cit. p. 117.

Cordeiro expôs no Museu de Arte Moderna de São Paulo, lançando, por ocasião, o "*Manifesto Ruptura*". Assinaram o manifesto: Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladijslaw. O que estes artistas propunham era uma arte composta a partir dos seguintes termos:

1. integração da arte na sociedade industrial, na qual a obra deveria ser encarada como produto;
2. arte enquanto processo de informação;
3. objetividade;
4. tempo enquanto movimento mecânico.

"A arte não é expressão do pensamento intelectual, ideológico ou religioso. A arte não é, igualmente, expressão de conteúdos hedonísticos. A arte, enfim, não é expressão mas produto."<sup>61</sup>

1. Como já foi dito anteriormente, existia uma *"estreita ligação entre a penetração construtiva e o projeto desenvolvimentista brasileiro"*. O Concretismo paulista assimilou os princípios ideológicos dos concretos de Ulm e da Bauhaus, a respeito de uma arte voltada para a produção industrial. Aliás, salvo as diferenças, as ideologias construtivas brasileiras em muito se assemelham com as do Concretismo soviético: a introdução do vocabulário geométrico num momento de manifesta vontade de renovação e a arte encarada como parte da engrenagem social, dando sua real contribuição nos setores mais variada

<sup>61</sup>CORDEIRO, W. "O Objeto". In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A.B. In: Op. cit., p. 224.

# ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.  
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.  
a história deu um salto qualitativo;

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos

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. . . .
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos 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 de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

FIG. 94 - Manifesto Ruptura, 1952.

dos: do *design* à tipografia. Também no Brasil verificou-se o mesmo processo: reestruturação na diagramação de jornais e revistas, na publicidade (Fig. 95), no desenho industrial, na comunicação visual, etc. Assim como os artistas russos do começo do século, os concretos brasileiros fizeram uso de materiais industriais em suas produções fugindo a idéia tradicional da pintura sobre tela. Experimentam a pintura com tinta industrial sobre eucatex, e outros materiais de mesmo tipo, fugindo de qualquer registro subjetivista na "obra". Esta, na verdade, deveria ser encarada como matriz para divulgação. A arte concreta paulista caracterizava-se, sobretudo, por sua relação arte/indústria, arte/sociedade:

"O Concretismo (...) pretendia intervir diretamente no centro da produção industrial e se preocupava explicitamente em levar adiante o 'sonho suíço' de transformar o ambiente social contemporâneo. Estava aberto e ávido pelas transformações culturais que os mass média podiam promover. Como já dissemos, ele integrava-se no esforço de superação de subdesenvolvimento e atacava frontalmente os arcaísmos do poder humanista tradicional no ambiente cultural brasileiro."<sup>62</sup>

2. Formalmente, é uma constante na produção concreta paulista a investigação das tensões e vibrações visuais de superfície, ou seja, uma produção voltada para o ótico. Artistas como Maurício Nogueira Lima (Fig. 96) ou Hermelindo Fiaminghi (Fig. 97), por exemplo, que aderiram ao grupo paulista, entendiam que a produção concreta deveria responder a processos informacionais; a organização da obra deveria ser entendi-

---

<sup>62</sup>BRITO, R. Op. cit., p. 53.

# PERTURBAÇÕES INTESTINAIS

## N EN GEN ISEN DISEN DISENFÓRMIO

### F FÉ FÓ FÓRI FÓRM

**Neomicina**

Antibiótico de pequena absorção e de poderosa ação no combate aos diferentes agentes da infecção intestinal.

**Flalilsulfatiazol**

Sulfá de baixa solubilidade e de grande utilidade na redução da flora patogénica.

**Sulfadiazina**

Como é a terapêutica atingindo os focos de origem das infecções intestinais, bem como os bacilos disentericos localizados profundamente na mucosa intestinal.

**Pectina**

Hidrato de carbono obtido de frutas cítricas de efeito antitoxico (diminui a absorção de toxinas) e sintomatico (atua como constipante).

**Homatropina**

Antiespasmódico eficaz nas manifestações dolorosas decorrentes das infecções intestinais.

**Disenfórmio pediátrico**

Neomicina 25 mg; Flalilsulfatiazol 125 mg; Sulfadiazina 125 mg; Pectina 20 mg; Homatropina 0,1 mg; Veículo para 5 cm<sup>3</sup>.

**Disenfórmio comprimidos**

Neomicina 50 mg; Flalilsulfatiazol 250 mg; Sulfadiazina 250 mg; Pectina 30 mg; Homatropina 0,5 mg.



**Prociex**

Instituto Farmacêutico de Produtos Científicos Xavier  
João Gomes Xavier & Cia. Ltda.

FIG. 95 - Décio Pignatari. "Disenfórmio", 1963.

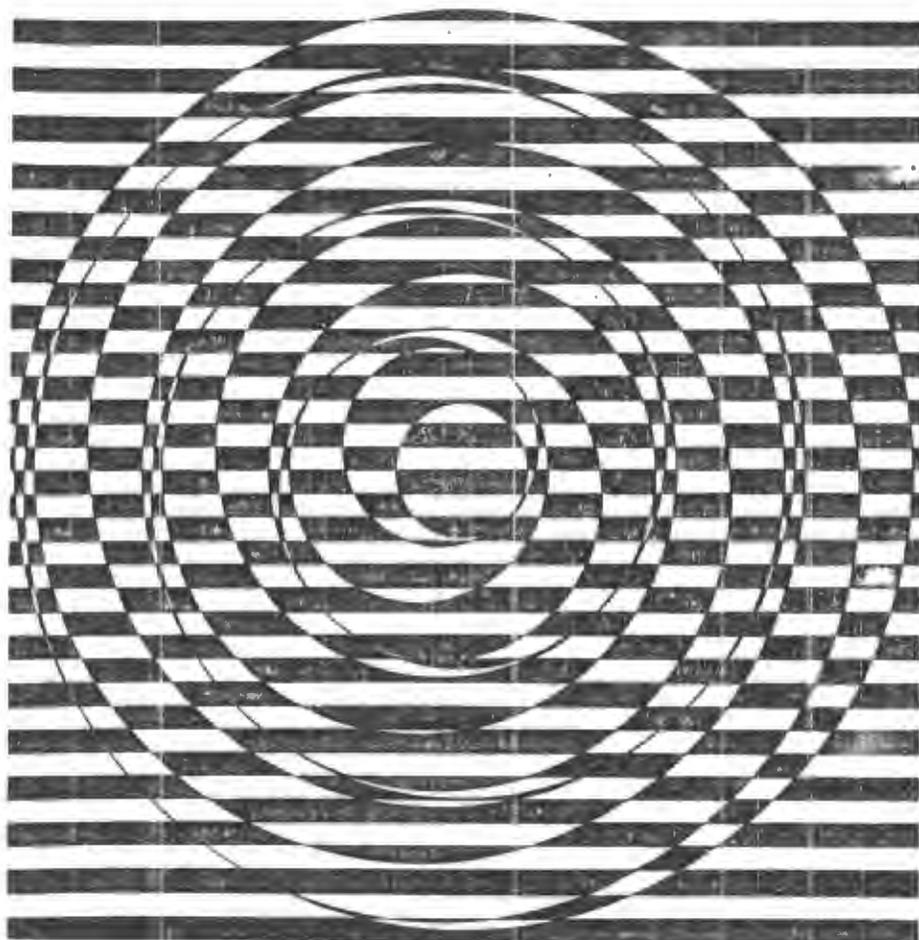


FIG. 96 - Maurício Nogueira Lima. "Objeto ritmico nº 2", 1953. Tinta e massa s/eucatex. 40 x 40 cm.

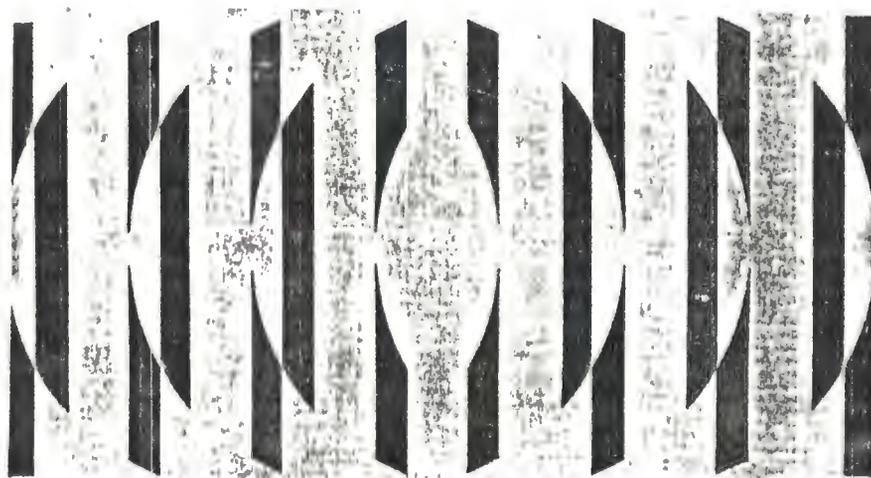


FIG. 97 - Hermelindo Fiaminghi. "Círculos com movimento alternado", 1956. Tinta esmalte, s/prensado de madeira. 35 x 30 cm.

da enquanto mensagem. A arte concreta nada mais é, senão, *"um agenciamento estético das possibilidades óticas e sensoriais prescritas pela Teoria da Gestalt"*.<sup>63</sup> O conceito que estes artistas tinham da forma era o mesmo estabelecido pela Gestaltheorie: a identificação das leis da percepção com as leis do mundo físico. Através de uma apreensão gestáltica do espaço, os concretos paulistas evitaram uma fruição contendística, característica da arte tradicional, em prol daquilo que consideravam o essencial na obra: *"o de serem sobretudo mensagens e processos informacionais cujo interesse fundamental estava justamente na sua organização enquanto mensagem."*<sup>64</sup> Tratam-se de exercícios óticos que possuem significação neles mesmos, nos quais através da forma seriada (bastante explorada pelos concretos de São Paulo) propõem um jogo perceptivo.

3. Estando o Concretismo paulista comprometido com uma sociedade industrial, intervindo e atuando na mesma de forma direta, percebe-se de imediato sua aspiração a um cientificismo:

*"...o concretismo que se vale de leis objetivas (leis matemáticas, a teoria da forma elaborada pela psicologia da percepção) e portanto pretende uma união entre arte e ciência, ou melhor, a arte a partir da ciência."*<sup>65</sup>

Assim sendo, a objetividade pregada pelos artistas

<sup>63</sup>BRITO, R. Op. cit. p. 37.

<sup>64</sup>Id., ibid., p. 37.

<sup>65</sup>BELLUZZO, A.M. "Waldemar Cordeiro, uma Aventura da Razão". In: AMARAL, A. A., org. Waldemar Cordeiro, uma Aventura da Razão. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 20-22.

concretos paulistas – radicalização dos postulados concretistas/construtivistas – relaciona-se diretamente à incorporação da matemática na produção, onde, um rigoroso equacionamento de dados é observado.

"Embora não seja correto imaginar uma relação mecânica entre a arte concreta e matemática, é indiscutível o interesse constante da primeira pela segunda, não apenas como modelo de equacionamento das questões mas também como 'ideologia' de fundo do trabalho dos artistas."<sup>66</sup>

O rigor concreto abafava qualquer possibilidade de subjetivismo em sua produção. Também na poesia concreta os paulistas faziam uso de uma estrutura matemática a fim de suprir qualquer indício de romantismo. A adoção de princípios matemáticos, rígidos, na estruturação da obra (produto) concreta reflete a necessidade dos artistas de adequarem o papel do próprio artista e da arte numa sociedade industrial. Objetividade e não subjetividade, porque esta última não condiz com um contexto progressista com produção seriada.

4. As tendências construtivas inauguraram uma nova abordagem do tempo: como movimento mecânico. Se na arte tradicional se observa um tempo "*interior*" resultante de uma imobilidade, perpetuidade, na arte concreta (assim como na Op Art e no Cinetismo) se promove um tempo "*mecânico*", científico, que possibilita uma inserção tecnológica. Para possibilitar o sentido dinâmico necessário para a concretização de um tempo mecânico, a cor possui um papel relevante. Cabe a ela, através

<sup>66</sup>BRITO, R. Op. cit., p. 39.

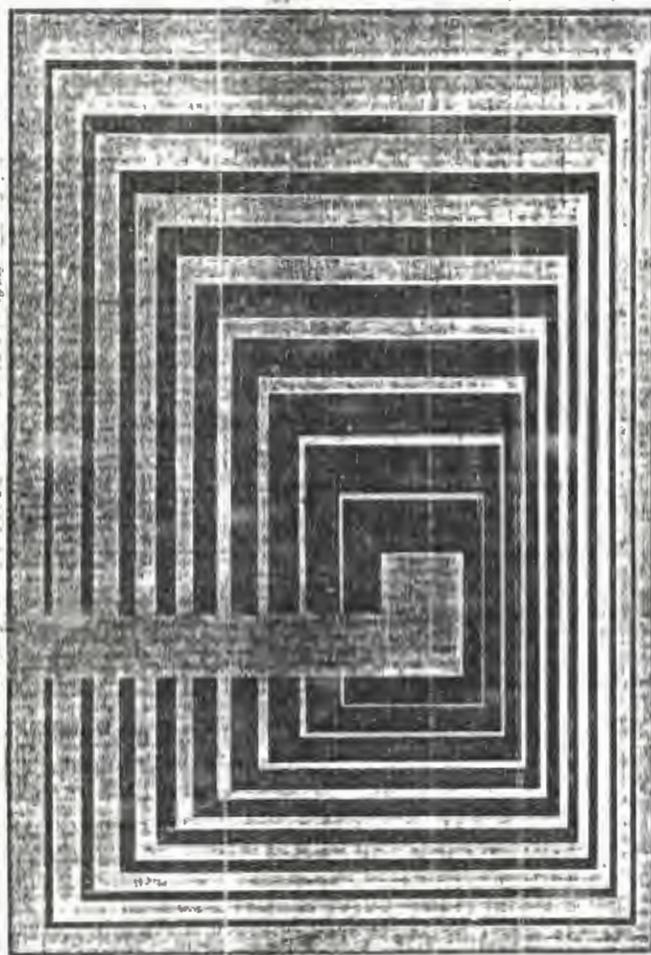


FIG. 98 - Antonio Maluf: "Estudo para o poster da I Bienal de SP, 1951. Têmpera s/carvão. 45x65 cm.

da energia do número cromático, efetuar o estímulo perceptivo: elemento responsável pela divisão espacial e dinâmica informacional. Respondendo aos princípios racionais/científicos, a cor deve privar-se de expressividade.

"Para nós a cor tinha que ser determinada não tinha essa coisa de colorido, esse subjetivismo — eu gosto mais desse vermelho. Era uma luta incrível para acabar com esse subjetivismo. De qualquer maneira o surgimento do Volpi foi para nós quase que a justificação das teorias nossas. Alguém que não tinha nada disso chegava a fazer o que ele fez. A partir de quê? A partir da pura visualidade."<sup>67</sup>

Contudo, foi através da forma que o Concretismo nacional desenvolveu questões espaço-temporais. Especulando num espaço infinito, os artistas concretos paulistas desenvolveram uma produção voltada para a questão do movimento. A partir da serialização, da virtualização e da ambigüidade das formas no espaço, os concretos paulistas criaram obras que são verdadeiros exercícios de percepção.

Tais foram os princípios que permearam a arte concreta paulista na década de cinquenta. Quando em 1956-57 aconteceu a "*I Exposição Nacional de Arte Concreta*", no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro, tornou-se evidente a existência de duas tendências em confronto no Concretismo brasileiro: a dos paulis-

<sup>67</sup>PIGNATARI, D. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A.B. Op. cit., p. 73.

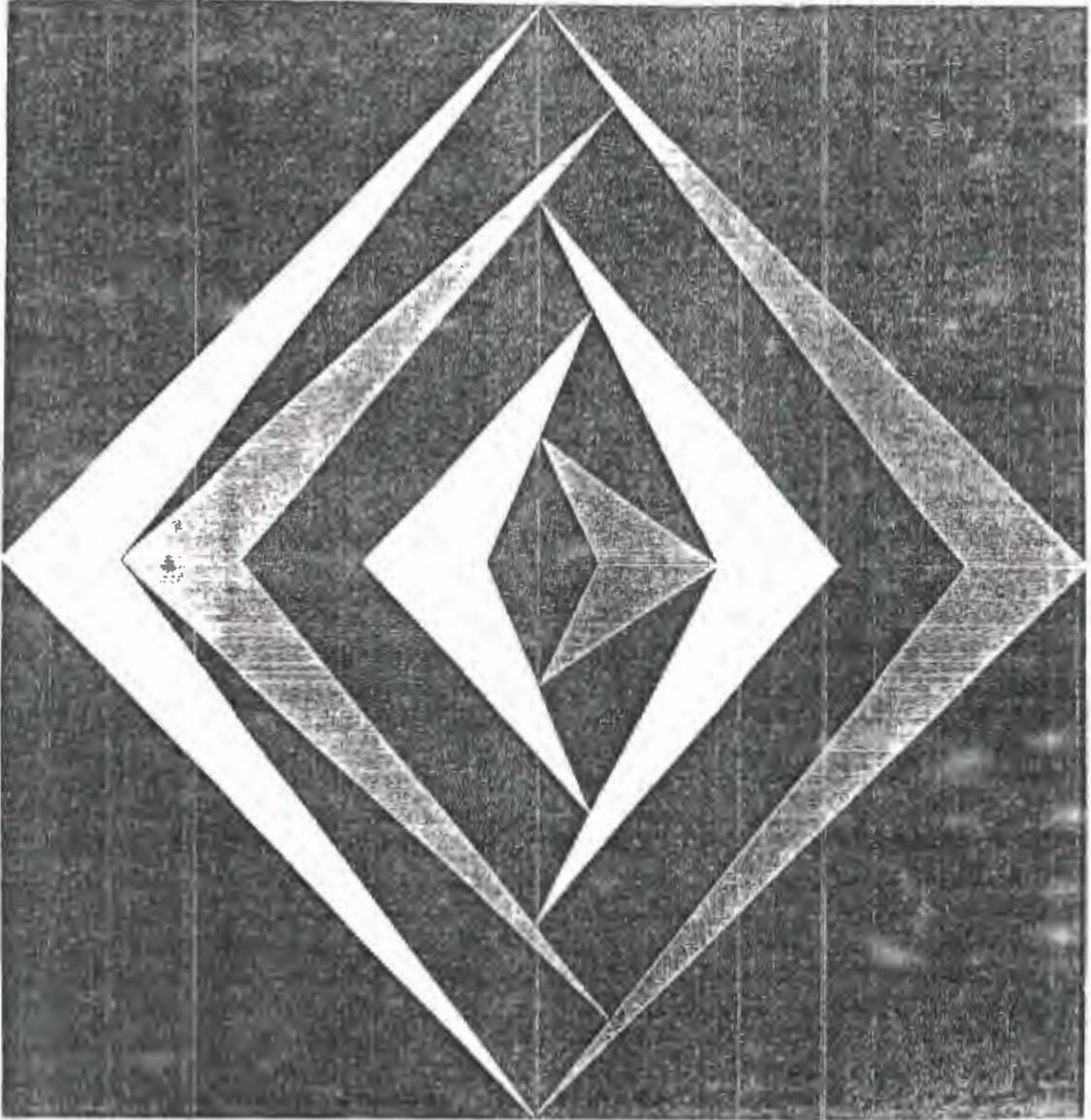


FIG. 99 - Geraldo de Barros. "Movimento contra movimento", 1952.  
Esmalte s/kelnite. 60 x 60 cm.

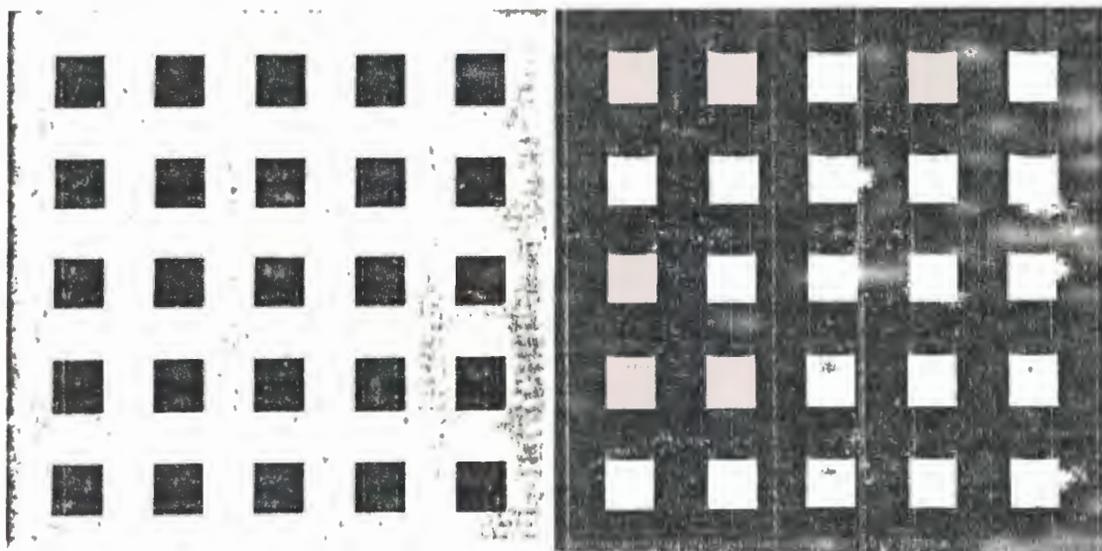


FIG. 100 - Luís Sacilotto. "Concretion 5732", 1957. Óleo s/alumínio.  
40,9 x 81,7cm



FIG. 101 - Geraldo de Barros em sua exposição individual, 1952.  
MAM-SP.

tas e a dos cariocas. A divergência de posições destes grupos gerou o surgimento do Grupo Neoconcreto composto, em sua maioria, por artistas cariocas. Segundo Ferreira Gullar, o Neoconcretismo não é o simples resultado de uma rejeição à rigidez dos postulados concretos, mas sim "um aprofundamento da experiência implícita neles".<sup>68</sup> Isso não significa que o movimento carioca deva ser considerado como continuidade do movimento paulista. Trata-se, na verdade, de uma produção da crise construtiva brasileira. Oficialmente o Neoconcretismo foi lançado em 1959 com respectivo manifesto. Em 1960, realizou-se, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma exposição retrospectiva de arte concreta (1951-1959). O Neoconcretismo firmou-se no momento em que a expressão mais radical do pensamento construtivo brasileiro - o Grupo Ruptura, de São Paulo - dava mostra de seu encerramento após uma década de produção.

### 2.2.3. NEOCONCRETISMO: A REAVALIAÇÃO DOS PRINCÍPIOS CONSTRUTIVOS

"Os artistas cariocas estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol e o mar os induzem a certa negligência doutrinária. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como último contato físico - sensorial com a matéria, e, através desta, de algum modo, com a natureza, os paulistas amam sobretudo a idéia."<sup>69</sup>

Mário Pedrosa estabeleceu, neste pequeno trecho, de forma bastante clara a diferença dos grupos concretos do Rio

<sup>68</sup>GULLART, F. Op. cit., p. 250.

<sup>69</sup>Mário Pedrosa apud Roberto Pontual, Entre Dois Séculos. A arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1987, p. 241.

e São Paulo. Se ao Concretismo coube o papel de implantador da tendência construtiva no Brasil, assumindo um caráter dogmático, ao Neoconcretismo restou criar o choque da adaptação local, através do rompimento, ou reavaliação, dos postulados construtivos. Trabalhando a partir de uma filosofia especulativa que possibilitava o resgate do subjetivismo/humanismo na produção artística – abandonado pelos paulistas – os artistas neoconcretos (Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, dentre outros) se situaram numa esfera cultural/filosófica, diferente dos concretos – cultural/econômica. Se os artistas paulistas, conforme aponta Pedrosa, trabalhavam com teorias "a priori", os cariocas "a posteriori". Para estes, a obra era entendida como fato orgânico ao contrário da atitude programa dos concretos. Ao invés da "pura visualidade", buscou-se uma atitude sensível com relação à obra, na qual a relação sujeito/obra, de caráter contemplativo, passou a ativo, ou seja, de "produção", a obra passou a ser encarada como "expressão". Também o "tempo" se alterou no Neoconcretismo: de movimento mecânico – operacional – passou a tempo como duração e virtualidade – fenomenológico. Se o Concretismo direciona-se para a Op Art e o Cinetismo devido a sua relação arte/ciência, o Neoconcretismo identifica-se com a Minimal Art no que diz respeito a idéia virtual de tempo.

Assim sendo, a questão fundamental do Movimento Neoconcreto é "impregnar vivencialmente as linguagens geométricas, reproduzi-las como manifestações expressivas, recolocá-las como objeto de envolvimento fenomenológico",<sup>70</sup> ou seja, tornar

<sup>70</sup>BRITO, R. Op. cit., p. 66

... da obra de 1959, Manifesto Neoconcreto, 1

# m a n i f e s t o

A estrutura neoconcreta indica uma ruptura da percepção em face do arte neo-figurativa "passivista" e do figurativismo construtivista, sobretudo no caso de (Lima) e particularmente em face da arte concreta levada a uma posição neoconcreta reconstrutiva. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e litografia, os artistas que participam deste I Manifesto Neoconcreto reconstruam, por força de sua experiência, no conhecimento de revisão das estruturas técnicas adquiridas ao longo do tempo de arte concreta, uma arte que abandona o "conhecimento convencionalmente estabelecido" para estabelecer-se por meio de descobertas e de uma ruptura com o cânone, de uma ruptura e de uma ruptura progressiva do conhecimento prévio, em direção a uma arte que possua um caráter mais pessoal e de descoberta, de uma ruptura técnica e estética da pintura tradicional. As novas conquistas da técnica e do mecanismo, através de uma ruptura com a arte e a percepção, apontam para o conhecimento objetivo inconstruído, nos conhecimentos dessa revolução, e a realidade é reconstruída cada vez mais dos processos e dos processos da pintura. Uma nova concepção da construção espacial e da linguagem das pinturas e das estruturas, quando, por sua vez, reações igualmente estranhas, de caráter reconstrutivo, e a realidade é reconstruída cada vez mais dos processos e dos processos da pintura. Uma nova concepção da construção espacial e da linguagem das pinturas e das estruturas, quando, por sua vez, reações igualmente estranhas, de caráter reconstrutivo, e a realidade é reconstruída cada vez mais dos processos e dos processos da pintura.

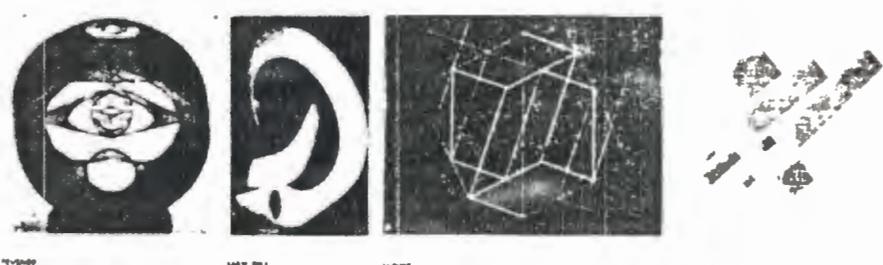
... a obra de 1959, Manifesto Neoconcreto, 1

... a obra de 1959, Manifesto Neoconcreto, 1

O mesmo se pode dizer de Vantagagens e do Pensar. Não importa que aqueles matemáticos estejam no topo de uma montanha ou se um quadro de Van Gogh, desde que se é expandido dentro da pintura e obra através a "significação" de seus ritmos e de suas cores. Se Pensar parte do não da figura da geometria dos ritmos e uma questão não interessa no caso de novo espaço que as suas estruturas fazem mover e de expressão como-organica que, através dele, suas formas revelam. Uma expressão cultural específica determina as comunicações entre os objetos artísticos e as estruturas clássicas, entre a realidade do artista e a possibilidade objetiva de frisar e de reapresentar.

Mas do ponto-de- vista estético a obra começa a interferir progressivamente pelo modo de que transcende estas aproximações retratadas pelo universo de significações estruturais que são a um tempo fundo e repetido.

... a obra de 1959, Manifesto Neoconcreto, 1



NEUNO      LIMA BELL      ALPINE      HALENITCH

FIG. 102-A - Manifesto Neoconcreto, 1959.



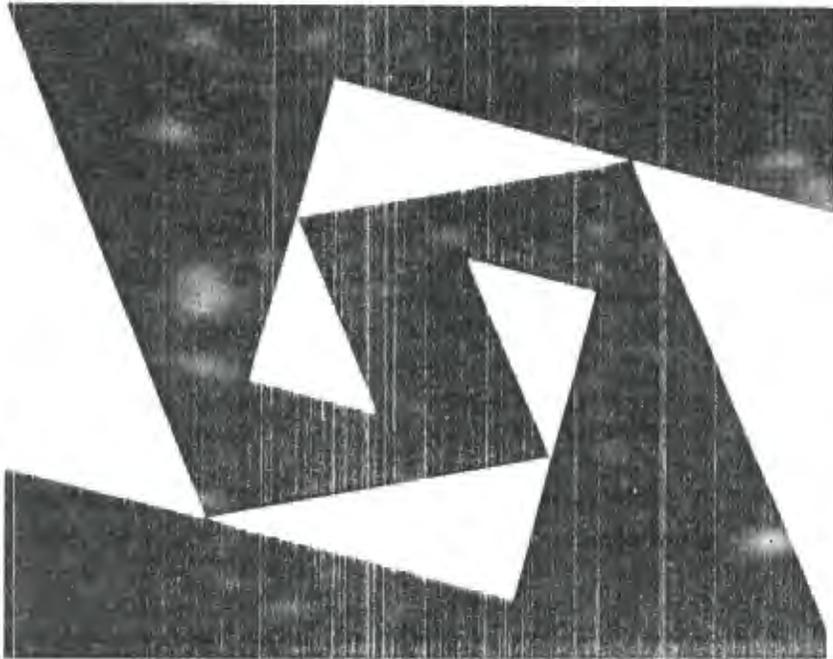


FIG. 103 - Aluísio Carvão. "Claro-Vermelho", 1959.  
Óleo s/tela, 74,5 x 90,5cm

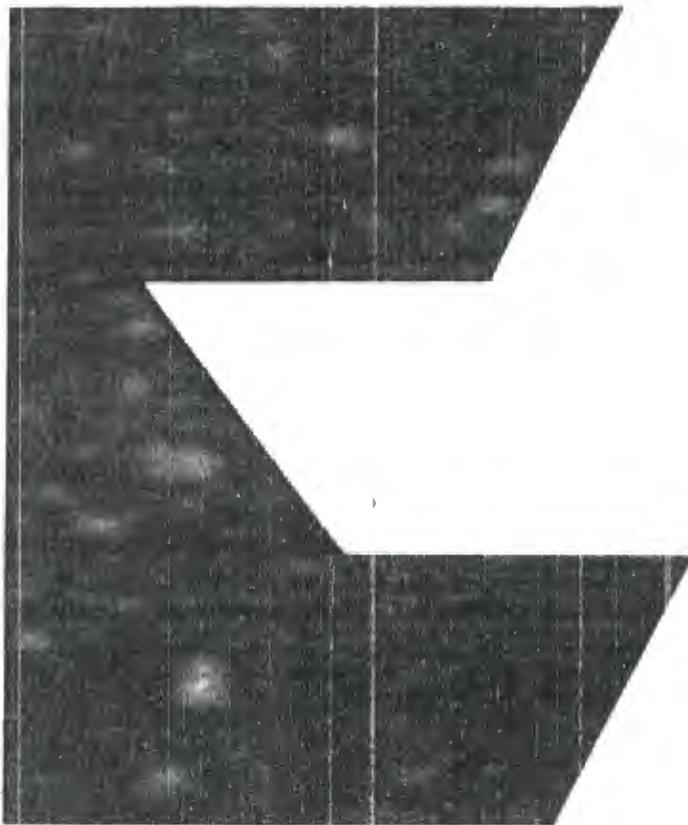


FIG. 104 - Lygia Clark. "Superfície modulada", 1959.  
Tinta industrial s/madeira.

expressivo o vocabulário geométrico. Torna-se fundamental registrar a participação dos artistas Neoconcretos no próprio Concretismo, quando, ao se darem conta de sua crise, partem para a sua reavaliação.

Uma vez estabelecido o percurso da tendência construtiva no Brasil – suas origens, desenvolvimento e reavaliação – segue-se a análise do Concretismo paulista (que é o objeto do trabalho), onde, serão discutidos os fatores que lhe conferem um caráter singular frente ao modelo suíço.

### 2.3. DA PRODUÇÃO CONCRETA: A SINGULARIDADE DO MOVIMENTO CONSTRUTIVO NACIONAL

#### 2.3.1. OS PRIMEIROS — A ADOÇÃO DE UM VOCABULÁRIO GEOMÉTRICO

Conforme visto no capítulo anterior diversos aconteci-  
mentos (locais e externos) — na transição da década de quaren-  
ta para a de cinquenta — contribuíram para o ingresso da ver-  
tente abstrata geométrica no Brasil. Torna-se pertinente o  
questionamento quanto a opção por tal vertente quando, nos Es-  
tados Unidos e Europa, o Informalismo dominava o circuito ar-  
tístico de então. Em outras palavras, por que a adoção de um esti-  
lo caracterizado pelos rigores da geometria, podendo-se optar  
por uma outra vertente também abstrata, só que informal? Con-  
clui-se, desta forma, que os artistas brasileiros não buscavam  
apenas uma equivalência no que diz respeito a produção artísti-  
ca internacional, ou seja, um sentido de atualização. A esco-  
lha de um vocabulário geométrico para a abstração no Brasil<sup>71</sup>  
é sintomática: reflete a preocupação do desenvolvimento de

---

<sup>71</sup>A abstração informal repercutiu também no Brasil. Contudo, sua produção é caracterizada pelo trabalho isolado dos artistas, diferente do Concretismo que tinha um grupo, preceitos rígidos e uma ideologia, enfim, tratava-se de um Projeto Construtivo Nacional.

uma linguagem que é inata ao homem, diferente da postura adotada até então, quando a importação de estilos era sinônimo de atualização frente aos grandes centros. Claro que a abstração geométrica aqui desenvolvida, em parte, é resultado de uma importação. O que se quer demonstrar é a conscientização de nossos artistas da necessidade de se desenvolver uma arte em nível internacional - universal - regulada por fatores intrínsecos ao homem.

A respeito do Concretismo brasileiro, ou seja, da pintura geométrica no Brasil, Mário Pedrosa especulou:

"não seria indício de um recomeço espiritual e, digamos, ético no Brasil? E por ser recomeço é rigoroso, ortodoxo, quase sectário?"<sup>72</sup>

Ao romper com uma tradição européia aqui implantada - Academicismo -, já desgastada e, principalmente deslocada, o Modernismo pretendia ocupar o posto de primeiro movimento moderno brasileiro. Contudo, houve equívocos quanto aos princípios "modernos" imprimindo-se em sua produção um exarcebado sentido nacionalista não condizente com o requerido universalismo na arte do século XX. Como já foi dito anteriormente, o ingresso da abstração geométrica no Brasil foi resultado de uma reação ao processo de academização do próprio movimento modernista. Surgida com um sentido de ruptura frente aos antigos ("modernos") modelos artísticos, a abstração geométrica trazia em si a vontade de recomeçar - quase inaugurar - a arte no Brasil que era caracteristicamente desprovida de uma tradição realmente moder

<sup>72</sup> PEDROSA, M. Op. cit., p. 26.

na (localizamo-nos em plena transição das décadas de quarenta pa-  
 ra cinquenta). Este "*recomeço espiritual*" colocado por Pedrosa  
 que, enquanto tal, é "*rigoroso*", "*ortodoxo*" e "*quase sectá-  
 rio*", remete-nos a uma questão mais ampla: a dependência da A-  
 mérica Latina nos modelos estilísticos dos grandes centros. A  
 América Latina possui uma rica tradição artística das culturas  
 primitivas de seu continente, que até certo momento foi aba-  
 fada em prol de uma tradição europeia - "*civilizada*". Coube ao  
 artista uruguaio Joaquín Torres-García, depois de longa esta-  
 dia na Europa e regresso ao seu país, conscientizar os artis-  
 tas da necessidade de se desenvolver um estilo universal con-  
 jugado, contudo, com a tradição local. Ele defendia a teoria  
 de que a "*vontade de construir*" é inerente ao homem desde o seu  
 surgimento, sendo, portanto, a solução ideal para a produção  
 latina que em dado momento começaria uma arte do nada.

"...debe comenzarse por el principio, pues so-  
 mos unos nuevos hombres sin tradición; por-  
 que, queriendo ser evolucionados sin serlo,  
 caeríamos en lo falso como yo tuve que caer  
 por un contagio inevitable. Pues lo falso ti-  
 ene que ser lo sólo aprendido o imitado, lo  
 incorporado, lo que no viene de dentro y que  
 no se posee por natural desarrollo en el me-  
 dio propio. Por esto dije al principio: no  
 nos interesa el injerto europeo sino el bro-  
 te de esta nueva generación que aquí se ha  
 producido."<sup>73</sup>

As idéias de Torres-García, como tivemos oportunida-  
 de de ver no capítulo anterior, tiveram eco no Brasil, vindo a  
 confirmar as teorias de Mário Pedrosa a respeito da potenciali-  
 dade construtiva própria do homem (Fig. 105). A adoção de um

<sup>73</sup>TORRES-GARCÍA, J. Op. cit., p. 619, v. 2.

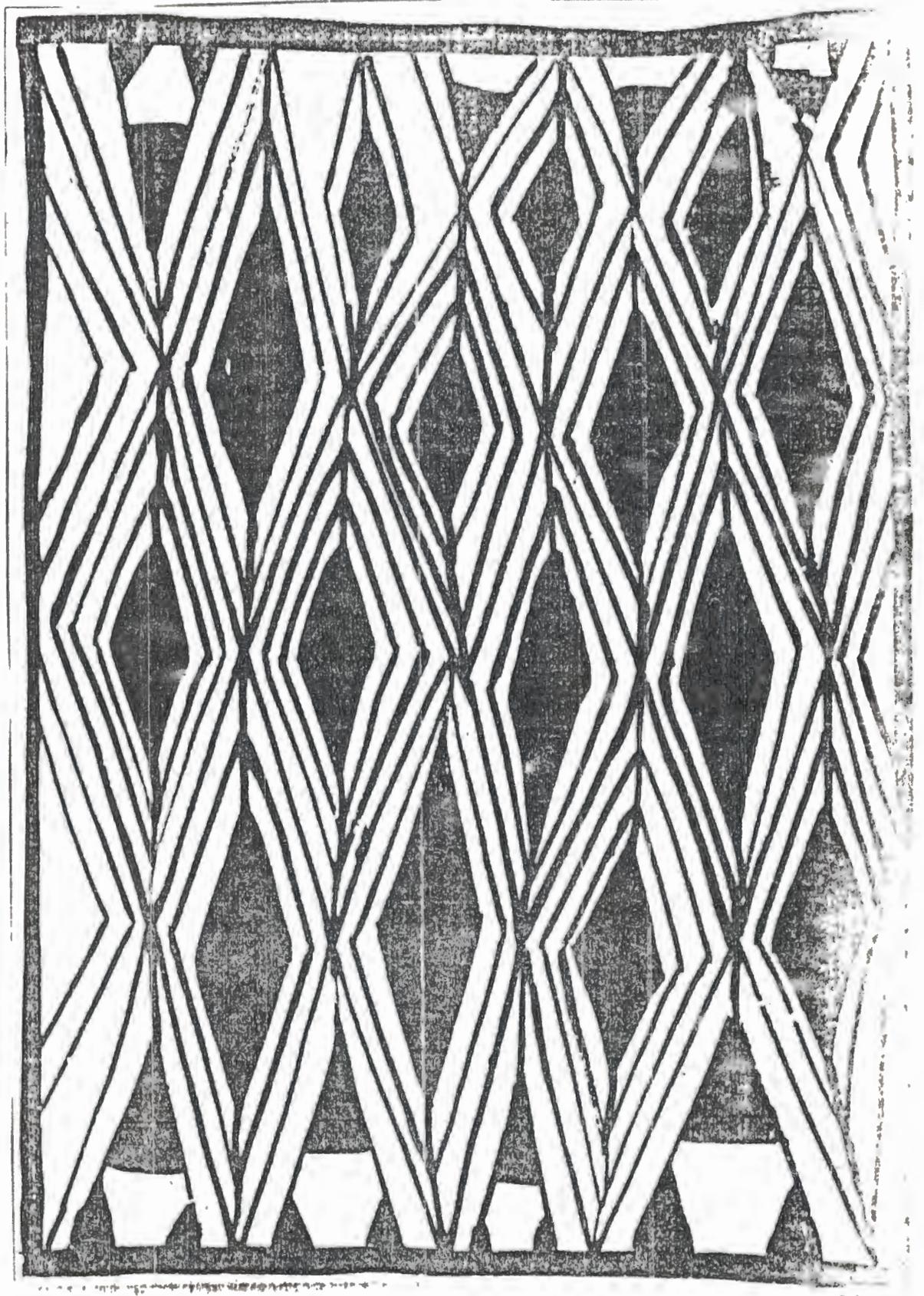


FIG. 105 - Desenho indígena brasileiro recolhido em 1965 no Alto Xingu.

vocabulário geométrico na arte brasileira, além de se adequar às próprias necessidades do homem, cumpriria uma função compatível com o contexto nacional daquele momento: a de organizar, planejar e estruturar a sociedade, então em processo de desenvolvimento via industrialização. Nada mais de acordo para este recomeço do que a utilização de princípios tais como: "*rigoroso*", "*ortodoxo*" e "*quase sectário*".

A identificação de nossos artistas com os construtivistas do começo do século, no que se relaciona ao papel do artista e da arte na sociedade, é flagrante, principalmente, naqueles que introduziram o vocabulário geométrico na arte ainda na década de quarenta, ou seja, os pioneiros. É de grande relevância que se perceba influência do Construtivismo e Neoplasticismo na arte abstrata geométrica brasileira desde o seu surgimento — que ainda não é propriamente o Concretismo —, para que se possa acompanhar e avaliar o desdobramento que tais influências exercerão sobre o Concretismo paulista dos anos cinquenta.

Conforme visto no capítulo anterior, o primeiro núcleo abstrato-geométrico de São Paulo, comandado por Waldemar Cordeiro, interessou-se pelo rigor neoplástico. Na obra "*Estrutura Plástica*", de Waldemar Cordeiro (Fig. 84), percebe-se claramente a aplicação dos princípios neoplásticos: o jogo contrastante de verticais e horizontais, o respeito à planaridade e a utilização das cores objetivamente. Se por um lado a construção da obra em muito lembra os princípios estabelecidos por Mondrian, por outro identifica-se totalmente com a tec-

tônica da Lazzslo Moholy-Nagy (fig. 59): a condensação de planos no centro do espaço conferindo sensação de "peso" difere do tratamento plástico de Mondrian que "suaviza" a estrutura por intermédio de "grades" negras que garantem a integridade do espaço (Fig. 41). Também coincide a solução plástica adotada por Moholy e Cordeiro: ora os planos estendem-se até os limites do quadro, ora sofrem interrupção. A produção destes dois artistas difere, no entanto, em determinado aspecto: Moholy-Nagy desenvolve uma investigação da transparência não observada em Cordeiro.

Se na gênese do Concretismo paulista observam-se estreitas relações com o Neoplasticismo, o mesmo se pode dizer do Concretismo suíço — conforme visto no primeiro capítulo, quando tivemos oportunidade de verificar a absorção, por parte destes, de toda uma tradição construtiva desenvolvida até a Bauhaus.

Ainda na década de quarenta, Max Bill e Camille Graeser utilizam de forma evidente os preceitos do movimento neoplástico. A pintura "*Konstruktion mit 10 vierecken*" (Fig. 106), de 1940-3, de Max Bill, revela influência total de Mondrian. Basta comparar-se a pintura de Bill com "*Composição em azul, A*" (Fig. 40), de Mondrian, para ficar patente a mesma solução formal: o livre jogo de planos coloridos sobre um fundo claro, onde planos negros sobrepõem-se sobre os coloridos, distribuídos ortogonalmente. Partindo da "fórmula" de Mondrian, Max Bill executa uma espécie de ampliação de tal esquema em sua pintura. Curiosamente, Bill constrói uma estrutura de forma rígida onde os planos coloridos, bem maiores que os de Mondrian, a-

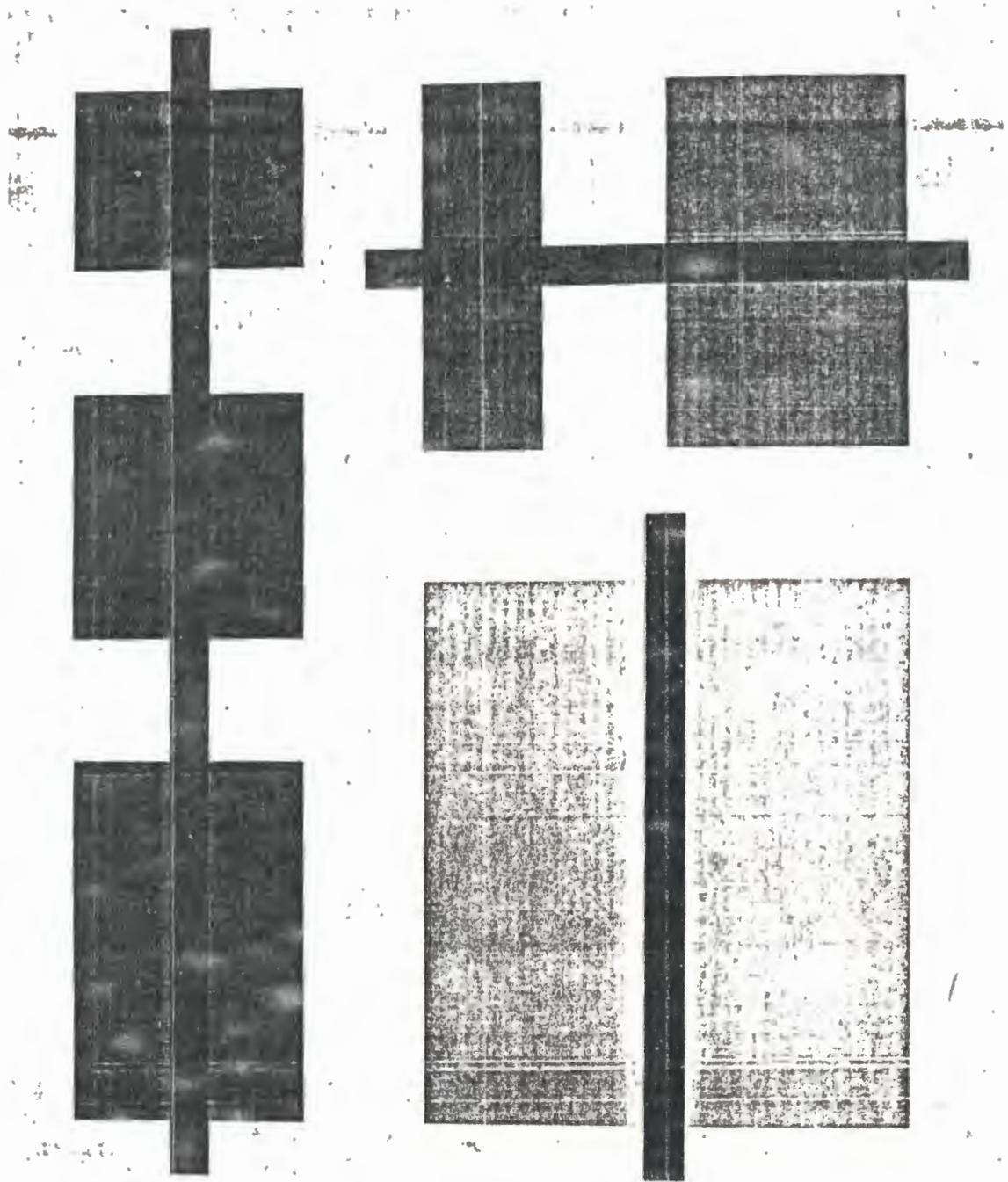


FIG. 106 - Max Bill. "Konstruktion mit 10 vierecken", 1940-3.

presentam-se aprisionados pelos planos negros. Na composição de Mondrian existe um maior dinamismo – e liberdade – dos planos onde a superposição de alguns planos negros sobre os coloridos não comprometem a dinamização espacial da obra. O dinamismo visual característico das obras de Bill, ainda não é evidenciado em tal trabalho. No entanto, já se percebe uma liberdade por parte de Bill na utilização de cores, se o compararmos ao dogmatismo de Mondrian.

O mesmo tratamento ortogonal é encontrado na obra "*Tangiertes Weisses Quadrat*" (Fig. 107), de 1949, de Camille Graeser, onde evidencia-se referência aos postulados neoplásticos. Contudo, tal pintura identifica-se muito mais, como a de Cordeiro analisada à pouco, com a produção de Moholy-Nagy. Comparando-se este trabalho de Graeser com a pintura de Moholy – Fig. 58 –, observa-se o mesmo "peso" de um plano vertical deslocado de seu centro mas de presença marcante, agindo de forma soberana no espaço, onde, os demais planos a ele se subordinam.

A relação observada entre as obras concretas – tanto a de Cordeiro como a de Graeser – e a produção de Moholy-Nagy só vem acentuar a influência dos princípios neoplásticos na fase inicial do Concretismo. Conforme visto no primeiro capítulo, a produção da Bauhaus condensou os caracteres herdados das vanguardas artísticas do começo do século: Suprematismo, Construtivismo e Neoplasticismo. O Concretismo suíço, pretendendo dar continuidade a Bauhaus absorveu tais caracteres inicialmente, direcionando-os, mais tarde, para uma linha de pesquisa

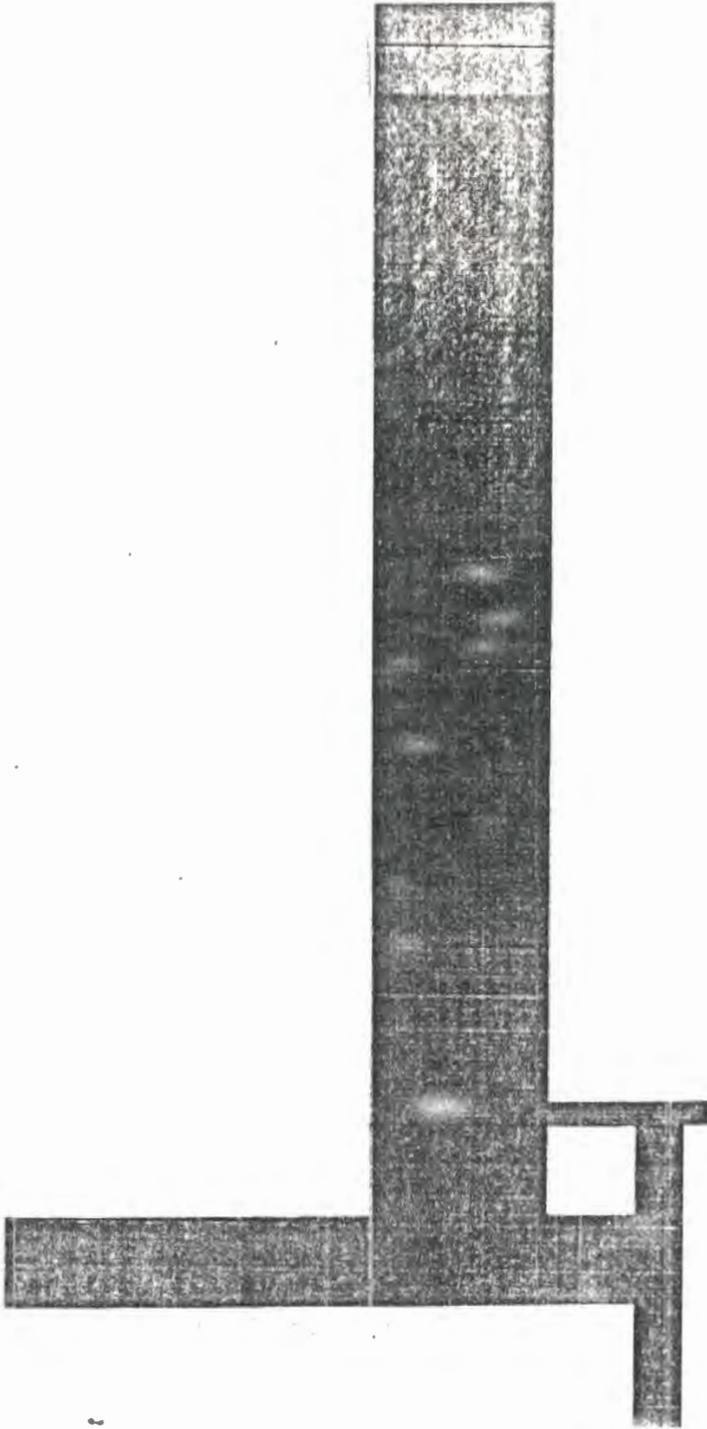


FIG. 107 - Camille Graeser. "Tangierts weisses quadrat", 1949.

que acabou por caracterizar o movimento concreto.

A utilização dos princípios neoplásticos por parte dos concretos suíços é o resultado de um percurso iniciado quatro décadas antes de seu surgimento, ou seja, é fruto de uma evolução linear do espaço pictórico moderno. Com relação ao Brasil, o que se quer estabelecer é que a adoção de um vocabulário geométrico respondendo aos princípios neoplásticos, por parte dos artistas paulistas, significava, naquele momento (final dos anos quarenta), o ingresso de forma consciente em um espaço plástico moderno universal. Assim como a vanguarda russa, que percebeu que o Cubismo trazia em si a crise da figuração e a possibilidade de evolução via abstração, os artistas brasileiros elegeram o vocabulário geométrico como a única saída para o impasse no qual se encontrava a arte brasileira: o mau entendimento quanto ao ser "*moderno*", pelos modernistas, e a possibilidade de se desenvolver um projeto artístico num país sem tradição artística própria.

Assim sendo, a produção abstrato-geométrica nacional que antecedeu a década de cinquenta foi profundamente influenciada pelos princípios das vanguardas construtivas do começo do século. Tal influência é observada nos trabalhos de dois artistas pioneiros da linguagem construtiva no Brasil: Abraham Palatnik e Mary Vieira. A. Palatnik, com seus "*Aparelhos cinescromáticos*" (Fig. 93) — o primeiro foi construído em 1948 —, conseguiu conjugar dois campos distintos (ideal construtivista): o da arte e o da ciência. Influenciado pelas pesquisas de luz desenvolvida por Moholy-Nagy, o artista trabalhou no senti

do de efetuar a evolução da 'pintura-cor' para a 'pintura-luz'. Através de mecanismos tecnológicos, Palatnik possibilitou ao sujeito-espectador vivenciar uma experiência estética inédita no Brasil e no mundo. Contudo, deve-se destacar que tal ineditismo não implica numa criação oriunda do "nada": trata-se, na verdade, do desenvolvimento de questões inauguradas pela Bauhaus (vide o "*Jogo refletor de luz*", de 1923, de Kurt Schwerdtfeger - Fig. 66) e desenvolvidas pelo próprio Moholy-Nagy. Mary Vieira, com seus "*Polivolumes multidimensionais*", em 1948, constrói seu primeiro objeto cinético, trabalhando a partir de um dinamismo visual (espaço-temporal). Em "*Polivolume: disco plástico*", de 1953-62 (Fig. 92), a artista antecipa a relação vivencial sujeito/obra, que Lygia Clark desenvolveria mais tarde, ao convocar o "espectador" (co-autor de uma obra aberta) a intervir na estrutura da mesma. Como no caso de Palatnik, o trabalho de M. Vieira é resultado de experiências inauguradas pelas vanguardas construtivas (vide a "*Construção suspensa*" de Rodchenko, de 1920 - fig. 33; a "*Escultura no espaço*", de Vantongerloo - fig. 49; as "*Construções esféricas*" de Püschel, de 1926-7 - fig. 56; e a "*Wire Curve*", de Moholy-Nagy, de 1946 - fig. 69). Especificamente no caso da obra citada, trata-se da concretização, da fenomenização do movimento mecânico tão ansiado pelos artistas futuristas e desenvolvido pelos construtivistas. A identificação dos artistas brasileiros com as pesquisas construtivas do começo do século é flagrante nos três momentos do desenvolvimento do Projeto Construtivo Nacional: na sua instauração, na sua fase dogmática (Concretismo paulista) e na sua reavaliação (Neoconcretismo). Uma vez analisadas tais relações em sua fase de instauração - final da década de qua-

renta -, segue-se a sua fase dogmática, nos anos cinquenta.

2.3.2. CONCRETISMO PAULISTA: O DOGMATISMO DO MOVIMENTO CONSTRUTIVO NACIONAL

"...a partir da 'descoberta' dos suíços abstratos-geométricos, antes mesmo de sua revelação na I Bienal de São Paulo, ou seja, a partir da exposição de Max Bill no Museu de Arte, os paulistas abandonam a observação de Mondrian e dos neoplasticistas que os tinham orientado (no caso de São Paulo, a Cordeiro e Sacilotto) em seus primeiros passos na abstração geométrica por volta de 49, muito mal realizados por sinal, para partir para um tipo de especulação, já no espaço infinito, de invenção de formas, trabalhos seriais, modulados..."<sup>74</sup>

A "*descoberta*" do Concretismo suíço estimulou os artistas brasileiros a direcionarem a abstração geométrica que vinham desenvolvendo para um campo mais científico. Os trabalhos realizados até então eram dotados de uma "*matemática interior*", de um cientificismo intuído. O Concretismo representava a possibilidade de materializar, de forma consciente, leis científicas que regem o mundo físico, ou seja, a possibilidade de inaugurar um tipo de experiência estética voltada para a relação das leis da percepção e do real.

Um fator motivador e determinante para a estética concretista de Bill foi, sem dúvida, a passagem de artistas pela Bauhaus de Dessau:

<sup>74</sup>AMARAL, A.A. "Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo, Neoconcretos no Rio". Em seu: op. cit., p. 311.

"Na Bauhaus aprendera a despojar as formas de toda e qualquer aderência subjetiva, e descobri-la diretamente nas qualidades imediatas dos materiais. Aprendera a lidar com as cores como fatos da percepção, focos de energia que agem no campo visual, dinamizando as áreas, criando ações e reações entre si. Era esse vocabulário puro, recentemente descoberto, que deveria servir de base para uma nova linguagem estética."<sup>75</sup>

A lição de Moholy-Nagy e Josef Albers - dois grandes artistas e professores da Bauhaus que contribuíram com suas idéias no desenho do perfil da instituição - pode ser detectada, em Bill, no seu interesse pela experiência adquirida no contato com materiais e suas qualidades intrínsecas. Apesar de ter exercido um papel determinante na formação de Bill, a Bauhaus teve alguns de seus princípios questionados pelo artista suíço. Conforme visto no primeiro capítulo, o Concretismo suíço ansiava por uma estetização da ordem racional, ao contrário da Bauhaus que tinha uma postura mais radical: a forma resultante da função. Pode-se dizer que o Concretismo (suíço) é o resultado de toda uma tradição construtiva via Bauhaus, em que determinados conceitos foram assimilados e outros questionados.

No caso do Brasil, a inexistência de um passado "*construtivo*" gerou um desempenho diverso, melhor, singular no que diz respeito ao Concretismo internacional. Enquanto este possuía um histórico artístico moderno, ou seja, era a consequência de um processo iniciado no começo do século, o Concre-

---

<sup>75</sup>GULLAR, F. "Arte Neoconcreta - uma contribuição brasileira." In: id., *ibid.*, p. 115.

tismo nacional desenvolveu-se cumprindo dupla função: a de atuar de forma quase didática no que se relaciona à implantação de uma arte voltada para a ciência, "brigando" pelo ingresso de um vocabulário geométrico ainda não digerido, e a de conferir à produção artística um nível qualitativamente equivalente ao modelo suíço.

"A espécie de lirismo racionalista, de totalidade concreta, mas singular, que caracteriza o trabalho de Max Bill, por exemplo, resulta de uma convivência cotidiana, quase natural, com a formalização matemática e com a tradição construtiva. 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."<sup>76</sup>

Coube ao artista concreto brasileiro, no início da década de cinquenta, tal qual ao artista construtivo no começo do século, esclarecer ao público o papel do artista frente a uma sociedade industrializada. Os argumentos utilizados por K. Malevitch em seu "Manifesto Suprematista", de 1915, a respeito da nova arte, configuravam-se plenamente atuais e pertinentes junto à "educação estética" do público brasileiro naquele período. A simultaneidade observada no Concretismo nacional, no que diz respeito à condensação de toda uma tradição construtiva e o que deveria ser a sua consequência - o movimento concreto -, confere ao mesmo uma racionalidade exacerbada não observada no próprio movimento que lhe serviu de modelo: o Concretismo suíço. O dogmatismo inerente ao Projeto Cons

<sup>76</sup>BRITO, R. Op. cit., p. 42.

trutivo Internacional é obedecido rigidamente pela primeira vanguarda construtiva brasileira. Assim sendo, o Concretismo nacional assume uma postura radical, fruto de uma imaturidade frente a um projeto construtivo há pouco instaurado. A flexibilidade plástica do Concretismo suíço, resultado de uma convivência "*construtiva*" que gerou tal desfecho, é alterada, no Brasil, pela obediência de regras, que naquele contexto seria o único meio para que se pudesse desenvolver uma arte voltada para a objetividade.

O grupo paulista Ruptura foi a expressão mais radical do pensamento construtivo brasileiro por desenvolver uma produção visual fundamentada na Teoria de Gestalt característica do Concretismo Internacional, regulada, contudo, por uma rigidez característica da tradição construtiva. A obediência rigorosa aos preceitos (regras) concretos ocasionou uma prática acadêmica (que, por sinal, sempre foi uma constante em todo o processo artístico nacional, na medida em que se importava um modelo e o adaptava às circunstâncias locais).

A singularidade do Concretismo paulista, comparado ao modelo suíço, se fixa na sua vontade de atuar como um Projeto Construtivo Nacional e na sua adaptação local. No primeiro caso, conforme já visto, o Concretismo nacional assumiu uma postura vanguardista - de forma idêntica ao Construtivismo - não condizente com o Concretismo internacional. No segundo caso, quanto à sua adaptação local, o que se constata é um cenário economicamente desfavorável ao desenvolvimento de uma arte pretensamente científicista como o Concretismo.

"...os paulistas(...) quiseram adaptar à nos-  
sa realidade modelos suíços, impossíveis de  
aqui sobreviverem em decorrência da própria  
precariedade de nosso processo de industria-  
lização e da instabilidade de um país econo-  
micamente satélite. A exatidão suíça, nem na  
concepção nem na realização das obras pôde,  
de fato ser alcançada nas obras concretas  
dos paulistas que almejavam esse rigor."<sup>77</sup>

O rigor tão ansiado pelos paulistas identificava-se  
mais com os ideais construtivistas do que com a "exatidão" suí-  
ça, caracteristicamente mais flexível que o primeiro. A pró-  
pria situação econômica do país - precária - oferecia ao movi-  
mento um tipo de performance bastante parecida com a dos van-  
guardistas do começo do século. Os concretos paulistas tinham  
que lutar contra uma mentalidade arcaica que inibia qualquer  
inovação no setor industrial:

"...se o mercado quer copo com florzinha não  
adianta você desenhar copo com quadradinho."<sup>78</sup>

O Concretismo de Bill encontrou um mercado já "educa-  
do" - em quatro décadas - pelas vanguardas do começo do sécu-  
lo, cabendo ao mesmo reavaliar tal percurso que já dava mos-  
tra de cansaço. No Brasil, o desenvolvimento do Concretismo  
por parte de alguns artistas chegou a ser intuitivo. Ignoran-  
do a existência de tal movimento - Concreto - tais artistas  
desenvolveram uma produção concreta sem o saber. É o caso de  
Hermelindo Fiaminghi:

<sup>77</sup>AMARAL, A.A. "Duas linhas de Contribuição: Concretos em SP/ Neoconcretos  
no Rio". Em seu: op. cit., p. 316.

<sup>78</sup>Décio Pignatari apud id., ibid., p. 36.

"Foi na III Bienal que os críticos denunciaram-me como concreto - fui pego em flagrante.

Minha curiosidade levou-me à toca da onça para saber que bicho era esse e topei com os concretos paulistas.

Aí, acabou-se a privacidade da sensibilidade intuitiva, assumi a responsabilidade de uma arte responsável e todas as suas implicações locais. Valeu."<sup>79</sup>

O desenvolvimento de uma produção concreta intuída por parte de alguns artistas plásticos - Volpi, por exemplo - demonstra que o movimento concreto não foi meramente a importação e adaptação de determinado modelo estilístico. Conforme visto no capítulo anterior a adoção do vocabulário geométrico no Brasil foi resultante de diversos fatores motivacionais que contribuíram para o surgimento do mesmo. Especificamente no caso de São Paulo - a sede do Grupo Ruptura - pode-se constatar, desde a década de vinte, com o Modernismo, uma tendência à valorização da tecnologia, ou seja, o indício de uma aproximação entre arte e ciência. Partindo de uma tectônica pós-cubista, a iconografia representada em algumas obras de Tarsila do Amaral - por exemplo, "A Gare" (Fig. 108) - indica a transformação de uma sociedade ainda colonial, em industrial. A conjugação de casas coloniais com estruturas de ferro da tecnologia moderna, demonstra a transição de uma sociedade praticamente agrária para uma industrial caracterizada pela "*vontade de construir*."

O dogmatismo do Concretismo paulista, em parte, é fru

<sup>79</sup> Apud Fernando Cocchiarale e A.B. Geiger, op. cit., p. 133.



FIG. 108 - Tarsila do Amaral. "A gare", 1925. Óleo s/tela. 84,5 x x 65cm

to de uma mentalidade racionalista característica de um pólo industrial como São Paulo. Ao contrário dos artistas cariocas que possuíam uma autonomia concreta trabalhando, portanto, no plano da criação, os paulistas seguiam com rigor as "normas" concretas (rigor construtivo) trabalhando, portanto, no plano da produção. Assim sendo, a exarcebada obediência às regras do movimento Concreto internacional, confere ao Concretismo paulista um caráter singular frente ao próprio modelo inspirador. Enquanto os concretistas suíços trabalhavam a partir de fatos físicos (Teoria da Gestalt), ou seja, a matéria "em si", os artistas paulistas obedeciam aos mesmos princípios demonstrando, contudo, em sua produção, resquícios de um racionalismo neoplástico (Figs. 109 e 110). Tal fenômeno pode ser considerado de forma bem mais ampla: típico da América Latina. Também na Argentina pode ser detectada na produção concreta vestígios de um espaço construtivo (Fig. 111). Conclui-se então que o rigor construtivo foi adotado por países sem uma tradição (América Latina) equivalente às primeiras vanguardas européias como sendo uma necessidade vital que garantiria (e possibilitaria) o desenvolvimento do Concretismo em seus respectivos países. Ou seja, o respaldo construtivo seria um pré-requisito para o desenvolvimento do Concretismo.

Apesar de ocuparem posições semelhantes, no que se relaciona à conjugação Construtivismo/Concretismo, a produção concreta do Brasil e da Argentina (ou demais países da América Latina) possuem características bem específicas. Pode-se observar no Concretismo argentino, por exemplo, um certo "lirismo" inexistente no Concretismo dos paulistas.

FIG. 109 - Judith Lauand. "Concreto 30", 1956.  
Plástico e metal s/madeira.

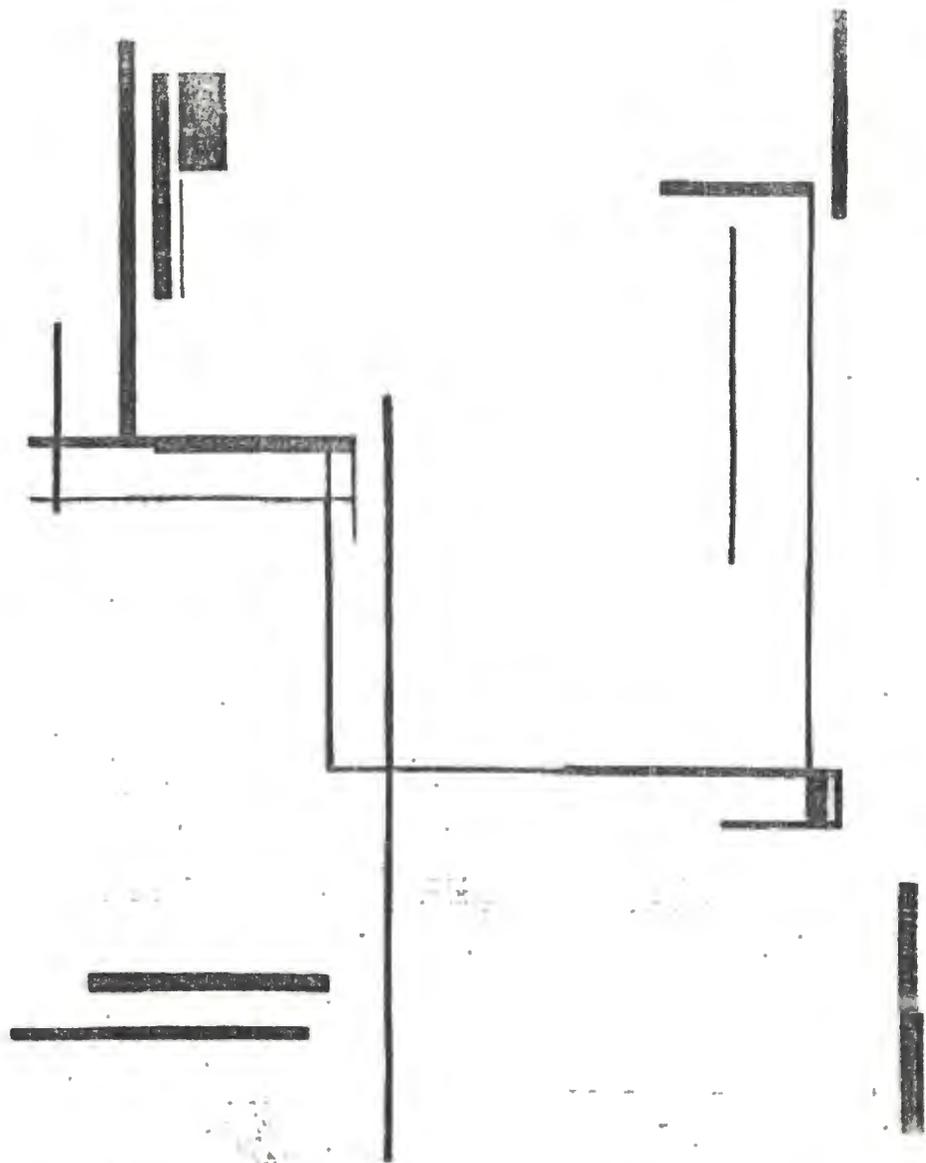
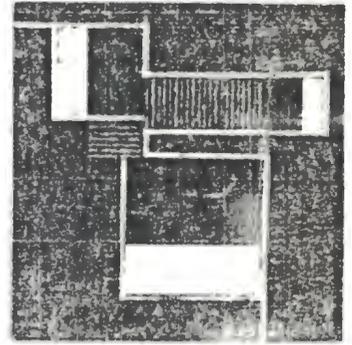


FIG. 110 - Lothar Charoux. "Abstrato geométrico", 1952. Óleo s/tela.  
60,5 x 49cm.

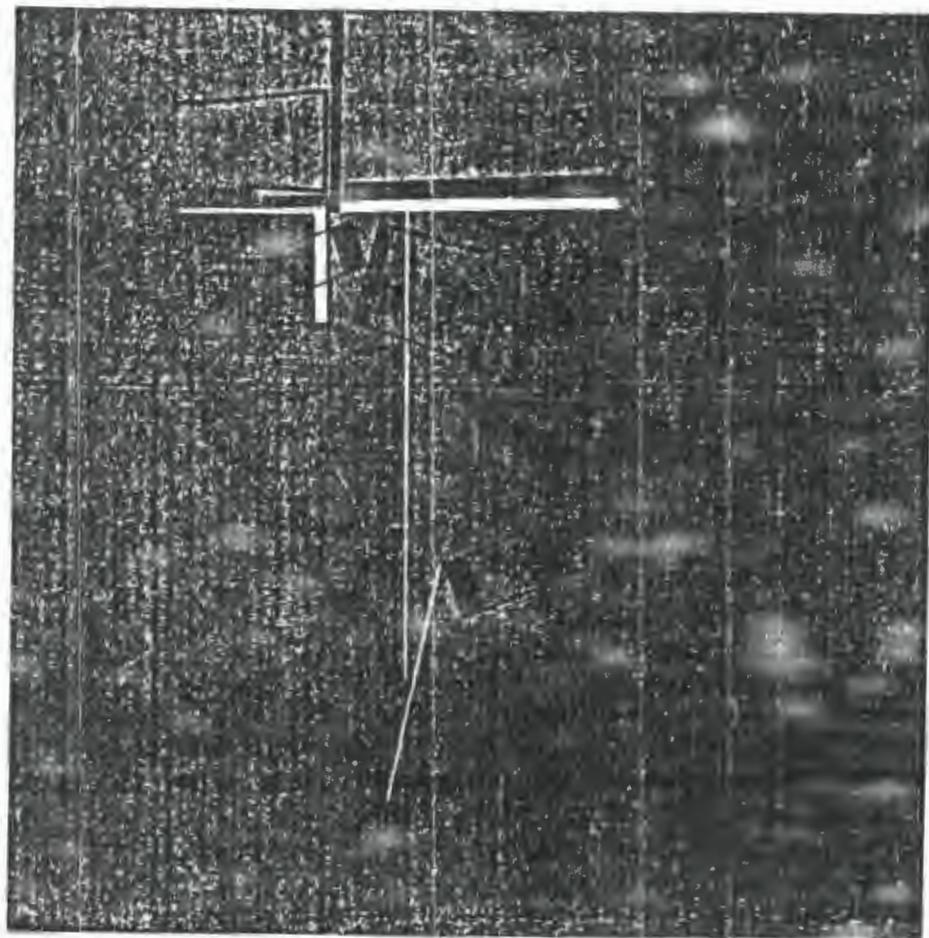


FIG. 111 - Tomás Maldonado. "Tema sobre vermelho", 1953.  
Óleo.

Segue-se a análise das características do Concretismo paulista, através de um confronto com o modelo suíço, a fim de se determinar os elementos que conferem ao mesmo um caráter singular.

### 2.3.3. A SINGULARIDADE DO CONCRETISMO NACIONAL

Conforme visto até o momento o Concretismo brasileiro (representado por sua expressão mais radical – Grupo Ruptura) manifestou-se de forma singular, frente ao modelo suíço, ao conferir à sua produção artística uma acentuada influência do pensamento construtivo europeu de começo de século. Também contribuiu para a sua singularidade a necessária adaptação local dos princípios suíços. Contudo, deve-se destacar que as características que compõem o Concretismo nacional são exatamente as mesmas do Concretismo internacional.

No capítulo anterior, estabeleceram-se as quatro características básicas do Concretismo paulista:

1. Integração entre a arte e a sociedade industrial, donde a obra deveria ser encarada como produto;
2. Arte enquanto processo de informação;
3. Objetividade;
4. Tempo enquanto movimento mecânico.

Poder-se-ia definir o Concretismo suíço a partir dessas mesmas quatro características. Conclui-se, desta forma, que se os movimentos concretos brasileiro e suíço possuem os mesmos caracteres, e ainda assim, a produção nacional diferenciava-se do seu modelo suíço, é porque ocorre uma resposta diversa a um mesmo problema.

Através da análise de cada uma das quatro caracterís-

ticas comuns aos movimentos concretos nacional e internacional, e comparação de suas respectivas soluções, tentar-se-á determinar os elementos que conferem ao Concretismo brasileiro um caráter singular frente ao modelo suíço.

1. Característica marcante do movimento concreto (nacional e internacional) é o esforço de integrar a arte na sociedade industrial conferindo à "obra" o estatuto de "produto".

Conforme visto, exaustivamente, o Concretismo suíço era portador de uma tradição construtiva que lhe garantia uma atuação satisfatória numa sociedade voltada, cada vez mais, para a tecnologia. Max Bill, o expoente do movimento suíço, passara pela Bauhaus de Dessau - importante centro industrial do país que propiciou a execução de vários projetos da instituição na indústria -, ou seja, foi aluno da escola na sua fase de consolidação, onde, a interação arte/sociedade industrial não era uma utopia, mas realidade. A experiência do artista suíço no que se relaciona à função social da arte não correspondia a uma "luta" ideológica pela sua prática, mas sim a uma realidade possível dentro do qual ele tomou parte. Bill, assim como os concretos suíços, encontrou um campo de ação já preparado, restando-lhe atuar no mesmo e se necessário adaptá-lo a uma nova realidade advinda com os anos cinquenta. Uma releitura dos princípios da Bauhaus realmente foi feita e em grande parte mantidos inalterados. Manteve-se a idéia de uma prática social da arte regulada, contudo, por fatores estéticos (e não apenas funcionais como na Bauhaus), e, fundamentalmente, o princípio de obediência às qualidades intrínsecas dos mate-

riais no sentido proposto por Moholy-Nagy e Josef Albers.

O que se constata é que ao se ocupar de uma prática não vanguardista, mas que era o resultado de uma vanguarda, o Concretismo suíço se viu possibilitado de aprofundar determinadas questões levantadas pelos próprios movimentos vanguardistas de começo de século que não ultrapassaram o nível de superficialidade devido à dispersão (necessária) ocasionada pelo interesse em questões "*didático-social*". Livre de tais obrigações o Concretismo de Bill pôde-se desenvolver de forma fluida sem o peso de uma carga ideológica característica do movimento construtivo. Assim sendo, questões desenvolvidas pela Bauhaus são abraçadas e pesquisadas à exaustão pelos artistas concretos suíços, a ponto de se tornarem caracterizadoras do próprio movimento. É o caso da adoção das questões da visualidade que materializavam o interesse de Josef Albers. Apesar de atuar, ainda, numa prática social - a Escola Superior da Forma, de Ulm, pretendia ser a continuidade da Bauhaus -, o Concretismo suíço encontrou um campo de ação já "*educado*", possibilitando, assim, uma linha de investigação mais científicista.

É vital a compreensão do campo de ação do Concretismo suíço, para se detectar quão diverso se apresenta o do movimento nacional. Como tivemos oportunidade de verificar há pouco, o Concretismo no Brasil aproximou-se muito mais a um Projeto Construtivo Nacional, do que a um movimento concreto propriamente dito. Seria o somatório de dois momentos distintos na História da Arte Moderna: a de uma vanguarda construtiva (causa) e seu conseqüente desdobramento (efeito). Ao assumir o

Concretismo num país sem tradição construtiva, os artistas brasileiros seguidores de tal movimento, identificaram seus esforços com os de vanguarda construtiva de começo de século. Assim sendo, a penetração de uma ideologia construtiva na arte brasileira dos anos cinquenta é evidenciada. Prova disto encontra-se na produção concreta nacional dos anos cinquenta - especificamente a do Grupo Ruptura -, na qual ao invés de se observar uma influência específica do modelo suíço, ou seja, experimentos relacionados à questão da visualidade, das leis da percepção e do mundo físico, percebe-se também uma orientação dos preceitos e da prática construtiva.

Na pintura "*Abstrato geométrico*" - 1952 -, de Lothar Charoux (Fig. 110) é flagrante a obediência aos princípios neoplásticos: o confronto entre verticais e horizontais e a utilização - racionalista - das cores primárias e do preto e branco. A solução formal encontrada pelo artista difere bastante, por sua delicadeza, dos trabalhos de um Mondrian, Van Doesburg ou Van der Leek. Nestes, os planos-linhas apresentam-se seguindo um princípio de uniformidade, configurando-se de forma marcante. Pode-se dizer que esta obra de Charoux se relaciona muito mais com um trabalho de Mies van der Rohe: o "*Projeto de uma casa de campo*", de 1922 (Fig. 55). Trata-se, na verdade, de uma planta, e é neste sentido que os dois trabalhos se assemelham. A leveza dos traços que compõem o jogo de verticais e horizontais observada na pintura de Charoux, onde em determinadas linhas foi anexado um plano estreito da mesma cor, conferindo certo dinamismo à estrutura, identifica-se totalmente com a tectônica de uma planta arquitetônica. A plasticidade do

projeto de Mies van der Rohe foi aqui resgatada e submetida a um processo de "limpeza": eliminaram-se os excessos tão característicos dos projetos arquitetônicos, mantendo-se apenas a sugestão do rigor neoplástico.

Também na obra "*Concreto 30*" - 1956 -, de Judith Laund (Fig. 109), são detectados os rigores construtivos/neoplásticos e a referência a uma planta arquitetônica. Contudo, aqui, o "espaço-planta" é assumido e desenvolvidas suas possibilidades plásticas. Enquanto na obra de Charoux têm-se apenas os resquícios de um projeto arquitetônico, onde linhas e planos se apresentam livres num espaço amplo, no trabalho de Laund mantém-se a integridade da rigidez construtiva de uma planta de arquitetura. A composição apresenta-se envolta por "linhas-planos" contínuas que garantem a estabilidade da estrutura.

Outro trabalho de Judith Laund que materializa uma fixação pelos postulados construtivos é a "*Dinamização de Elementos Ortogonais*", de 1955 (Fig. 112). A referência aos elementos ortogonais implica a busca de um rigor, de uma ordem, necessários a um movimento abstrato geométrico sem um passado construtivo.

A evidência de uma forte identificação entre os artistas concretos brasileiros e os construtivistas faz-se novamente presente nas obras de dois artistas paulistas: Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro. Em "*Triângulo Espiral*" - 1956 -, de Maurício Nogueira Lima (Fig. 113), tem-se o problema da

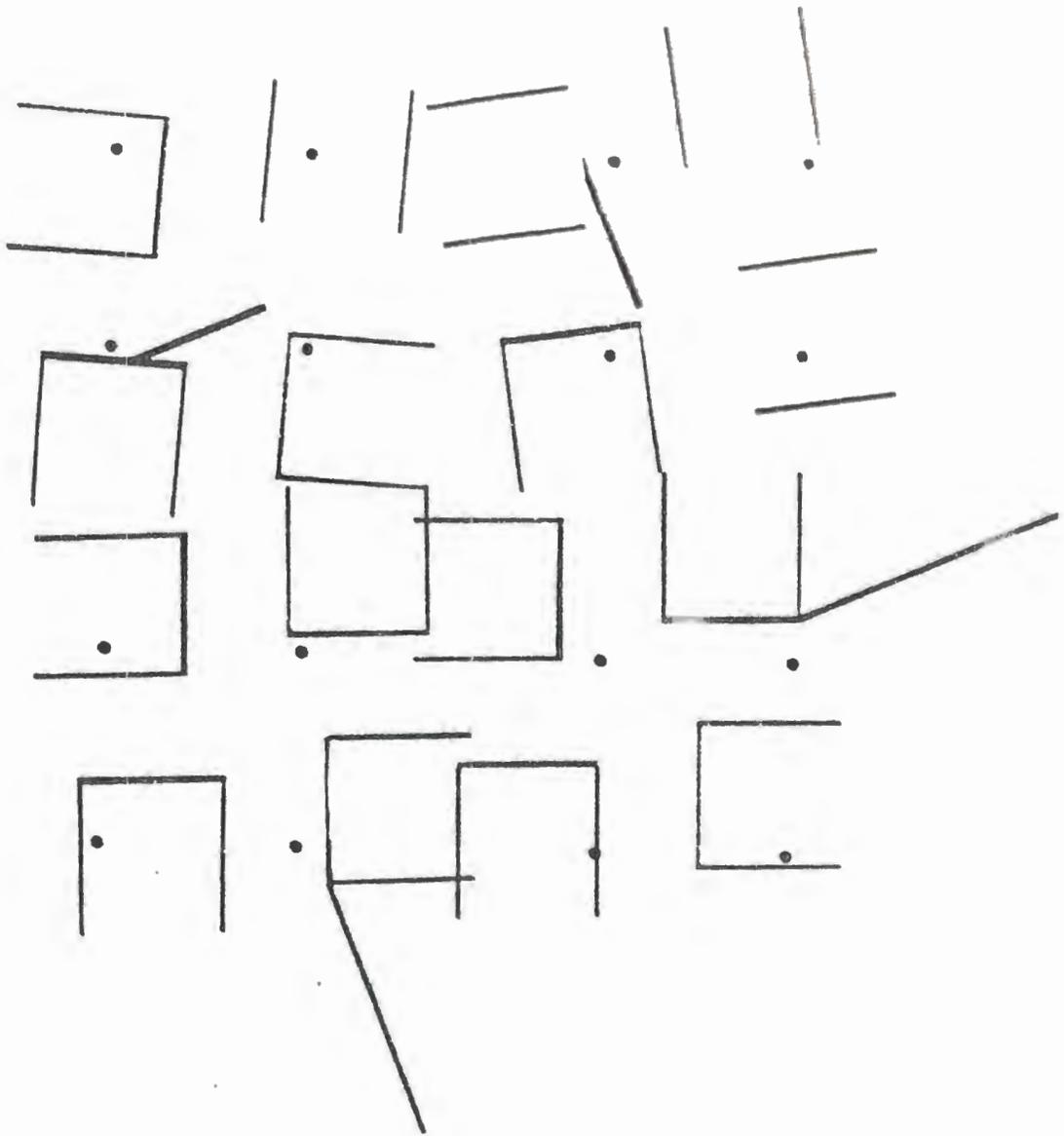


FIG. 112 - Judith Lauand. "Dinamização de elementos ortogonais", 1955.  
Esmalte s/eucatex. 61,5 x 61,5 cm.

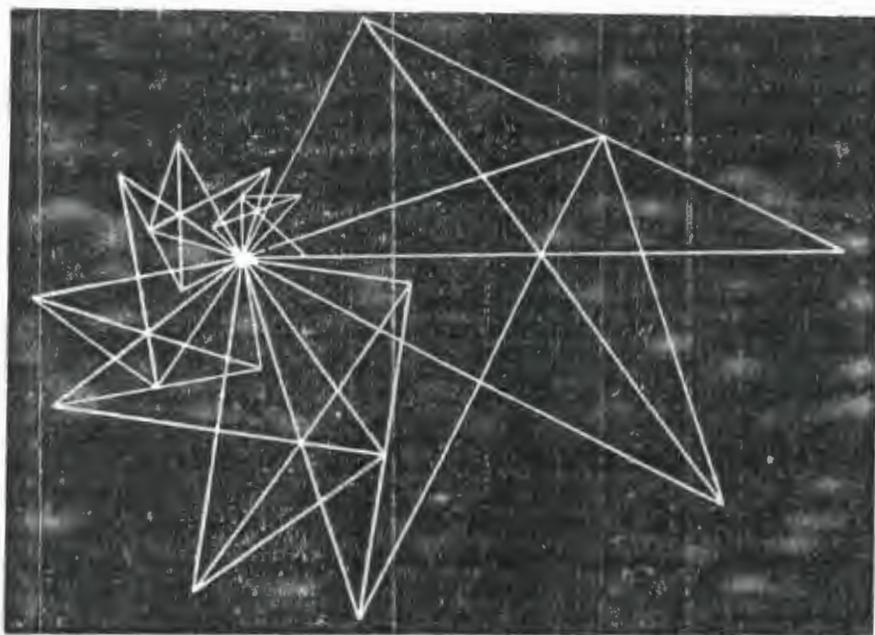


FIG. 113 - Maurício Nogueira Lima. "Triângulo espiral",  
1956. Tinta e massa s/eucatex.

ambigüidade espacial inaugurada por Lissitzky (Fig. 24) e desenvolvida por Josef Albers (Figs. 74 e 75). Contudo, a referência ao trabalho de Albers se faz mais acentuada: um fundo liso que materializa um espaço infinito onde tudo é possível e a configuração, melhor, a evolução de uma forma única de estrutura articulável, composta por linhas brancas. Tal qual nas composições de Lissitzky e Albers, constata-se uma "arquitetura" ambígua, irrealizável na esfera do real.

Partindo do mesmo princípio de Lissitzky, Albers e Maurício Nogueira Lima, Waldemar Cordeiro, com sua "*Idéia Visível*", de 1957 (Fig. 114), concretiza os mesmos princípios: a evolução de "*formas-linha*" num espaço infinito. No entanto, pode-se dizer que o artista buscou uma solução diferente. Ao invés da construção de uma forma complexa e única, Cordeiro optou pelo desenvolvimento de "*formas-linhas*" livres no espaço, que respondem apenas a um movimento circular.

A retomada de um plasticismo construtivo via Albers também é observada em outro artista construtivo de São Paulo: Luís Sacilotto. Deve-se entretanto esclarecer que a produção de Albers apesar de se voltar para as questões da visualidade, antecipando, assim, os princípios do Concretismo internacional, é sem dúvida nenhuma fundamentada numa estruturação construtivista (fruto de uma possível visita de Doesburg e Bauhaus, conforme visto no primeiro capítulo). Comparando-se as obras de Sacilotto (Figs. 115 e 116) com as de Josef Albers (Figs. 71, 72 e 73) constata-se o emprego de uma mesma fórmula: o exercício de contraste entre positivos e negativos. O

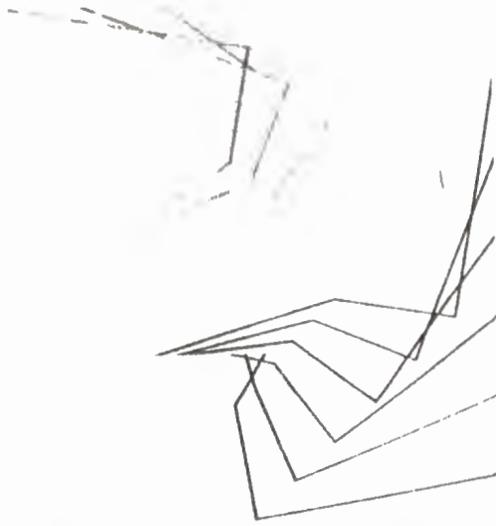


FIG. 114 - Waldemar Cordeiro. "Idéia Visível"1957. Esmalte s/eucatex.



FIG. 115 - Luís Sacilotto. "Concretion 5521", 1955. Óleo s/madeira.

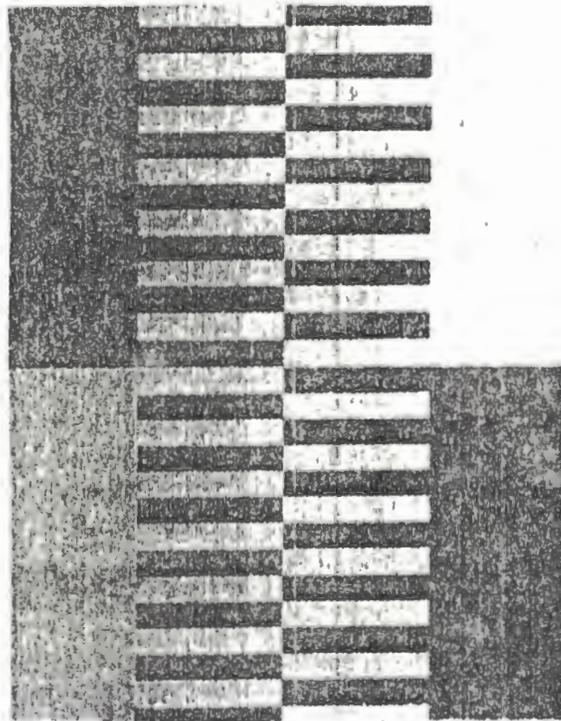


FIG. 116 - Luís Sacilotto. "Concreção", 1957. Óleo s/tela.

princípio é sempre o mesmo: tem-se alguns planos de fundo em cores diversas, onde uma seqüência de "planos-faixa" sobrepõem-se sobre os mesmos. Quando cada "plano-faixa" se sobrepõe, simultaneamente, sobre dois planos de fundo ocorre o efeito positivo/negativo. Falou-se aqui em "planos de fundo" e "planos-faixa" apenas com o intuito de se descrever a estrutura de tais obras. Na verdade, tanto na pintura de Albers como na de Sacilotto manifesta-se um jogo perceptivo, no qual torna-se impossível discernir o que é figura e o que é fundo, uma vez que ocorre uma alternância entre eles.

Apesar de formalmente a obra destes dois artistas em muito se assemelharem, pode-se detectar uma complexidade estrutural na composição de Albers inexistente na de Sacilotto. As pinturas de Albers, que foram desenvolvidas na década de vinte, são resultantes de um apuro construtivo (talvez consequência de uma influência de Doesburg), através do qual o artista materializa uma trama inteligente somente com planos. O resultado, como por exemplo na pintura "Cidade" (Fig. 71), é um dinamismo rítmico conquistado graças à ousadia do artista no agrupamento de planos. Em Sacilotto tem-se efeito diverso. Fazendo uso da mesma "fórmula" de Albers, o artista paulista conseguiu criar uma estrutura mais simples, e consequentemente, de melhor apreensão no que diz respeito à compreensão estrutural da mesma. Se em Albers havia uma multifacetação espacial através do jogo de planos, em Sacilotto percebe-se uma estrutura bem-comportada, com planos de fundo distribuídos simetricamente. O metodismo observado na pintura do artista paulista confere à composição um sentido de horizontalidade, de alinhamen-

to de planos, não perceptíveis, por exemplo, no dinamismo da obra de Albers (apesar de, na realidade, existir). Deve-se contudo esclarecer que o trabalho de Sacilotto também lida com um dinamismo visual, é fruto de um interesse pela Teoria da Gestalt. Apenas, comparado ao Trabalho de Albers, transmite um dinamismo bem comportado.

O interesse pelo trabalho de Josef Albers por parte dos artistas concretos paulistas já era demonstrado em 1951 na produção de Waldemar Cordeiro. Em seu "*Movimento*" (Fig. 117) constata-se, não a "*fórmula*" de Albers mas a interpretação da mesma. Não se trata da obediência radical da estrutura de Albers, mas da referência visual do jogo perceptivo por ele estabelecido.

A observação dos princípios construtivos na produção concreta também é observada na escultura. A obra "*Concreção 6043*" (s.d.), de Luís Sacilotto (Fig. 118), remonta a uma tradição construtivista. O objeto suspenso, sujeito a transformações formais (trata-se de um eixo vertical com planos horizontais articuláveis) pela ação do vento ou toque humano - cinético -, foi centro de interesse das vanguardas no começo do século. A idéia de uma estrutura móvel, melhor, do movimento na produção artística vem sendo perseguida desde o movimento futurista, sendo concretizada por artistas como Rodchenko, Vantongerloo, Naum Gabo, dentre outros.

Comparando-se tal escultura com a "*Máquina Inútil*" - 1948 -, do concretista Bruno Munari (Fig. 119), constata-se



FIG. 117 - Waldemar Cordeiro. "Movimento", 1951. Têmpera s/tela.  
90 x 95 cm.



FIG. 118 - Luís Sacilotto. "Concreção 6043", s.d. Alumínio. 107 x 71 x 36 cm.



FIG. 119 - Bruno Munari. "Máquina inútil", 1948. Elementos móveis em madeira colorida.

a mesma solução formal: um eixo vertical com planos horizontais móveis. No entanto, deve-se chamar a atenção para a rigidez construtiva na escultura de Sacilotto, no que diz respeito à estrutura e ao material empregado na obra. Em Munari observa-se uma solução quase que artesanal (placas de madeira coloridas suspensas por um fio) que não interessava a uma vanguarda comprometida com um Projeto Construtivo Nacional. A experiência estética proporcionada por tais esculturas - tanto em Sacilotto como em Munari - é de ordem fenomenológica: a apreensão de espaços cheios e vazios, onde este último é materializado por intermédio da sugestão dos espaços cheios. A flexibilidade da solução formal encontrada por Munari é substituída pela rigidez geométrica e material da escultura do artista paulista.

Tratando-se de análise de uma obra de Sacilotto e sabendo-se do interesse do artista pelos problemas inaugurados por Albers, no que se relaciona ao jogo positivo/negativo, torna-se inquestionável a aplicação de tal princípio nesta escultura.

A utilização de materiais mais técnicos e menos "artísticos", por parte dos concretos brasileiros, objetivava uma inserção prática da arte numa sociedade industrial: a base em eucatex e a tinta esmalte com as cores de catálogo eram usadas visando a reprodução da "obra-produto". A vontade de tais artistas de estabelecer uma total integração entre a arte e a sociedade industrial é fato. Contudo, pode-se questionar o sucesso de tal empreendimento. Apesar do Brasil, na década de cinquenta, ter passado por um processo desenvolvimentista,

quando o setor industrial assumiu um papel relevante na economia do país, constata-se uma resistência por parte da sociedade na aceitação dos "novos" princípios plásticos. A indústria comprometida com o mercado colabora na manutenção de um arcaísmo social.

Observa-se assim, no Brasil, uma ampla dificuldade de se concretizar uma prática social da arte por dois motivos: na incapacidade de aceitação de uma linguagem abstrata e geométrica e na dependência do setor industrial a um mercado com este perfil.

No Concretismo suíço o quadro era literalmente inverso. Primeiro, porque ele não era um Projeto Construtivo Nacional, mas o resultado dele. Havia, é claro, a idéia de uma prática social da arte, mas não no sentido utópico do Concretismo brasileiro. Os artistas suíços encontraram um mercado já formado, e, assim sendo, praticável. O artista concreto suíço, que era considerado como um técnico que atua nas mais variadas áreas - do *design* à topografia, etc. - (resquícios construtivos), conseguiu estabelecer um campo de ação diretamente na indústria (Fig. 120).

*CONCLUSÃO: em ambos os movimentos (nacional e suíço) existiu a prática de uma integração entre a arte e a sociedade industrial, onde, a obra era encarada como produto. Contudo, o resultado de tal empreendimento manifestou-se de forma singular em cada grupo. Sendo o Concretismo suíço resultado de toda uma tradição construtiva, sua prática foi bem sucedida por*



FIG. 120 - Max Bill. Cadeiras de teatro, 1957.

*possuir um campo de ação praticável. O Concretismo brasileiro manifestou-se de forma peculiar ao conjugar as bases das vanguardas construtivas de começo de século com as do movimento concreto internacional, conferindo à sua produção uma tectônica construtivista.*

2. A segunda característica comum aos movimentos concretos suíço e nacional seria o entendimento da arte enquanto processo informacional. Ambos se fixavam em questões prescritas pela Teoria da Gestalt, ou seja, desenvolviam uma produção voltada para questões de ordem perceptiva. Entretanto, detecta-se uma significativa diferença no encaminhamento de tal investigação nos dois movimentos.

O interesse pelos fenômenos da visualidade por parte do Concretismo suíço é consequência direta de toda uma investigação levada a cabo pela Bauhaus. Josef Albers desenvolveu uma produção voltada para tais questões, sendo considerado o precursor da Optical Art. Livre de um exarcebado empenho ideológico, o Concretismo de Bill viu-se possibilitado de se aprofundar em determinadas questões inauguradas pelas vanguardas europeias, que acabaram por caracterizar o próprio movimento suíço. Assim sendo, o Concretismo suíço é caracteristicamente marcado pela pesquisa perceptiva.

No Brasil, conforme já visto, o interesse pela pesquisa das relações das leis da percepção com as do mundo físico foi inaugurada no contato do primeiro núcleo concreto carioca - Mavignier, Serpa e Palatnik - com Mário Pedrosa (e sua

tese sobre a Teoria da Gestalt). Quando estabelecido o contato com os artistas suíços, deu-se uma identificação e cumplicidade por se ocuparem das mesmas questões.

Os diferentes resultados de uma mesma linha de investigação - Teoria da Gestalt - tem sua explicação no histórico de cada movimento. Conforme já visto, o Concretismo suíço desenvolveu-se isento de uma atuação radicalmente ideológica. O seu passado construtivo lhe proporcionou tal campo de atuação. Desta forma, o que se percebe é o resultado de uma evolução iniciada pelas vanguardas européias: se estas detinham-se na construção do espaço pictórico, no qual o efeito visual era consequência do mesmo - é o caso das inteligentes construções de Albers obtidas pelo agrupamento de planos -, com o Concretismo suíço ocorre o inverso, quando a ênfase passa a ser atribuída ao efeito (fenômeno) visual "em si", sendo a tectônica da obra consequência deste, logo passada a segundo plano.

Através das obras dos artistas concretos Richard Paul Lohse - "*Huit séries systématiques en ordre vertical*", de 1955-69 (Fig. 121) - e Camille Graeser - "*Vertikal - Schräg - Horizontal*", de 1947-55 (Fig. 122) -, verifica-se, nitidamente, o interesse pelas pesquisas de ordem visual e menos pelas espaciais. Formalmente, as duas pinturas estabelecem um tipo de organização plástica que em muito lembram o trabalho de um computador. Ambas desenvolvem-se, basicamente, através da forma quadrada: mas não como uma forma eleita, e sim como meio de concretização de uma malha quadriculada, onde uma ritmação será estabelecida. No caso da pintura de Lohse, constata-se o inte-

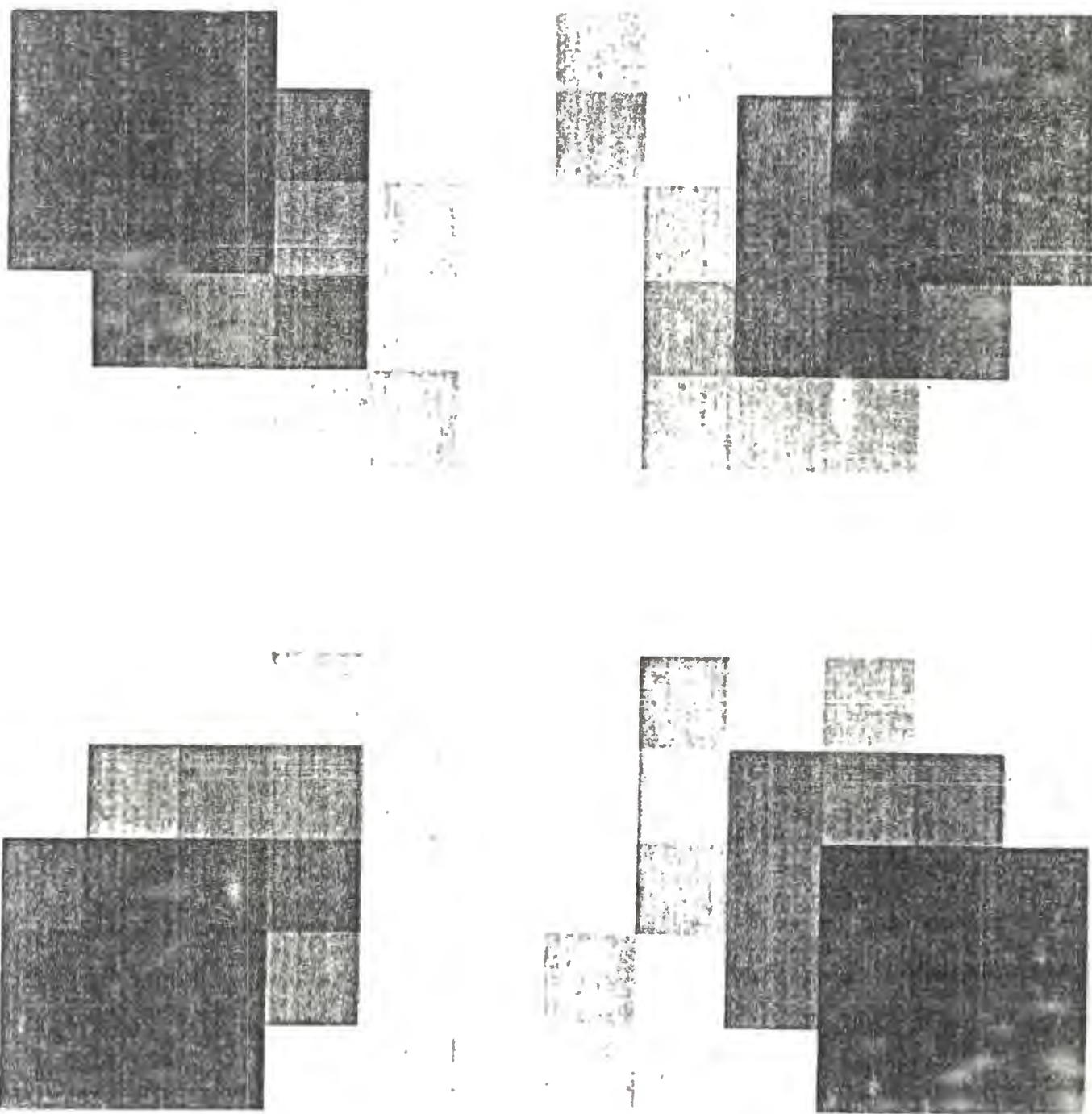


FIG. 121 - R.P. Lohse. "Huit séries systématiques en ordre vertical", 1955-69.

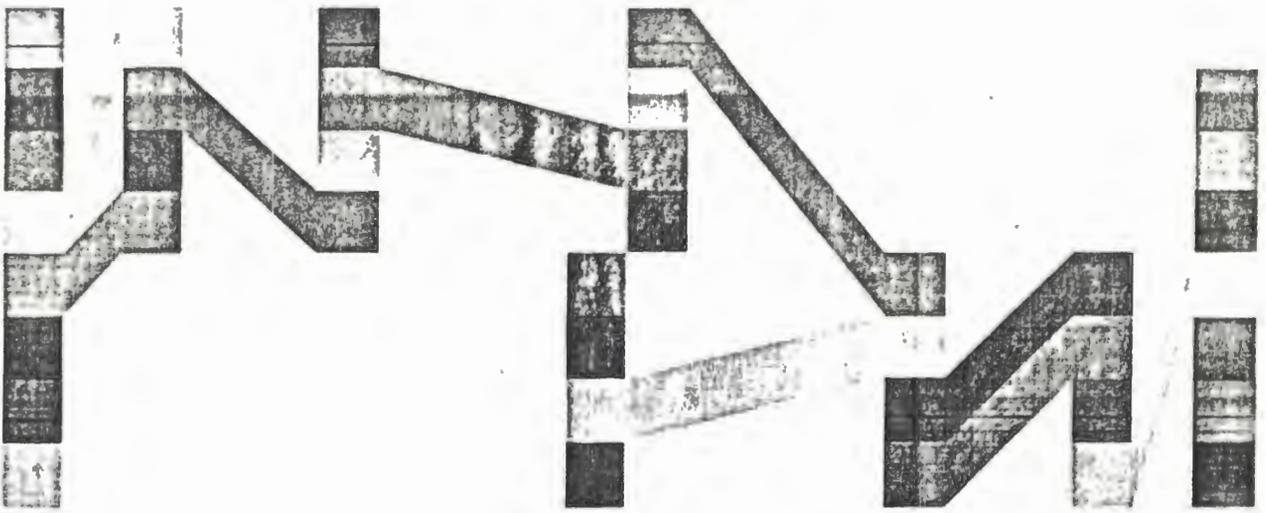


FIG. 122 - Camille Graeser. "Vertikal - schräg-horizontal", 1947-55.

resse por ritmos verticais e horizontais resolvidos através de uma progressão aritmética (número cromático). Em Graeser, verifica-se o mesmo interesse pelo ritmo, solucionado, contudo, de forma diferente: ao invés do artista ocupar toda a área da tela, como o fez Lohse, optou por um exercício ótico que requer do espectador um "tateamento visual" do percurso oferecido. Graeser estabelece uma progressão aritmética (cromática) que acaba por desaparecer na trama da composição (que é definida pela cor).

Radicalmente oposta é a interpretação dos artistas concretos paulistas a respeito dos processos informacionais numa obra. Estando estes comprometidos com um Projeto Construtivo Nacional, no qual conjugavam preceitos de uma tradição construtiva com concretistas, valorizavam de forma acentuada o aspecto construtivo que deveria compor o perceptivo. Assim sendo, o que se observa é a obtenção de tensões e vibrações de superfícies através da serialização de formas e progressões aritméticas. Ou seja, diferente do Concretismo suíço que criava uma vibração visual através de uma progressão aritmética cromática, o grupo paulista resgatou a forma (herança construtiva), fazendo dela o elemento chave para a sua criação.

Na obra "*Equilíbrio Restabelecido*" - 1958 -, de Lothar Charoux (Fig. 123), observa-se uma tensão e vibração de superfície através dos contrastes de cores e pela solução empregada para dinamizar o espaço: criou-se uma imagem circular através de uma progressão da forma triangular. A apreensão que se tem de tal obra é de uma constante tensão, onde ora linhas verticais se aproximam ora se distanciam. A forma circular formada

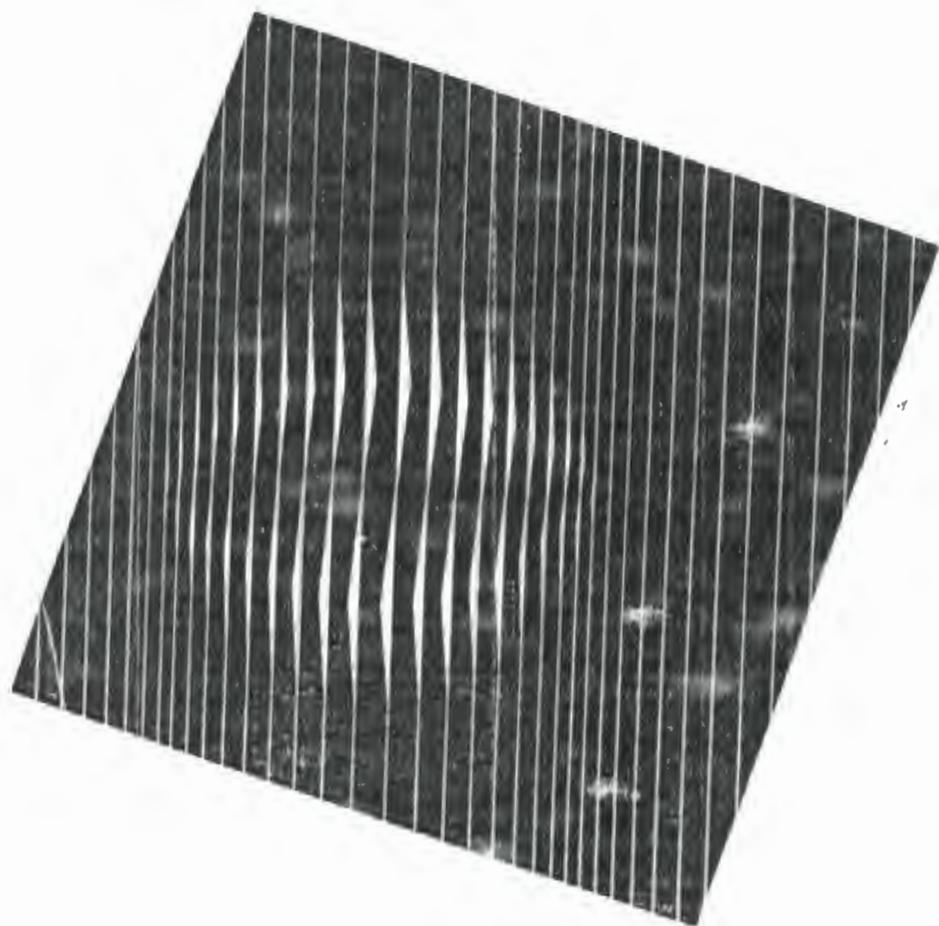


FIG. 123 - Lothar Charoux. "Equilíbrio restabelecido", 1958.  
Guache s/papel. 35 x 35 cm.

pela progressão de triângulos também causa uma tensão visual devido ao agrupamento destes em sentidos opostos. A estruturação da obra é totalmente racionalista: a representação sugestiva de uma forma circular é obtida pela inserção de planos triangulares em determinadas linhas brancas. Ao se estabelecer uma progressão decrescente com tais planos triangulares, automaticamente, as linhas verticais, que em dado momento tinham o mesmo distanciamento, passam a obedecer a nova métrica. Trata-se de uma reação em cadeia, na qual a interferência de um determinado ponto compromete toda a estrutura da obra. Cerrando-se um pouco os olhos ao observar tais trabalhos, tem-se a ilusão perfeita de uma forma circular com volume.

Outro exemplo de tensão visual gerado por uma construção racionalista - formalista é a "*Concretion*" - 1955 -, de Luís Sacilotto (Fig. 124). Sua estrutura é bastante simples: dois planos compostos por listras horizontais separados, diagonalmente, por um terceiro composto por linhas verticais. Não bastando o efeito ritmico que listras agrupadas compactamente provocam, o artista criou um efeito perceptivo ao unir as listras verticais ao seu negativo horizontal, ou seja, ligando o escuro ao claro e vice-versa, em que parece saltar o plano diagonal.

Com um sistema similar ao de Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, em seu "*Objeto Rítmico nº 2*" (Fig. 96), cria uma dinamização visual pelo contraste de negativos e positivos. Uma seqüência de treze círculos tangenciados uns aos outros e "fatiados" horizontalmente criam a estrutura onde se desenvol-



FIG. 124 - Luís Sacilotto. "Concretion", 1955.  
Óleo s/madeira.

verá uma alternância de espaços cheios e vazios. Seguindo tal princípio, da maior simplicidade, o artista concretizou, especialmente através da forma, um trabalho plástico bastante complexo. Visto à distância experimenta-se o mesmo efeito perceptivo de uma pedra atirada num lago: o sequenciamento circular, onde, cada circunferência recebe, contrastando com as demais, vários recortes paralelos causados pelo vento.

A serialização de formas foi bastante explorada pelos artistas concretos paulistas como solução para a obtenção de efeitos visuais. Hermelindo Fiaminghi adotou tal mecanismo em sua produção. Na obra "*Alternado I*", de 1957 (Fig. 125), o artista explora, através da serialização de uma única forma, a vibração ótica causada pela proximidade das áreas escuras e distanciamento das claras. Vista ao longe a estrutura perde em nitidez e ganha em vibração. Contribui para tal efeito as extremidades do padrão seriado configurarem, praticamente, uma linha dupla: em termos de percepção, linhas duplas são percebidas "*embaçadas*".

Em "*Alternado II*", de 1956 (Fig. 126), o artista estabeleceu a interseção de duas "*colunas*" compostas a partir da serialização de um losango de apenas alguns milímetros de altura. O efeito que tal composição oferece é o mesmo da anterior: ausência de nitidez. Não fosse a interseção das duas formas, a impressão que se teria das mesmas, vistas ao longe, seria da configuração de dois volumes. Não se pode deixar de notar a relação formal entre estas duas obras de Fiaminghi e a "*Interpenetração Iridescente nº 1*", de Giacomo Balla (Fig. 11). O ar

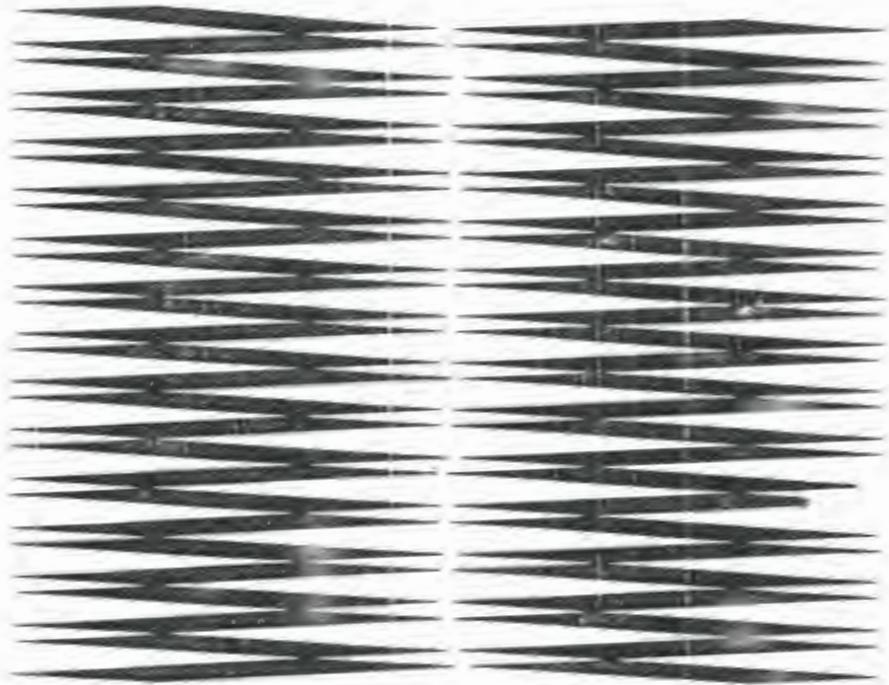


FIG. 125 - Hermelindo Fiaminghi. "Alternado I", 1957.  
Esmalte s/eucatex. 60 x 60 cm.

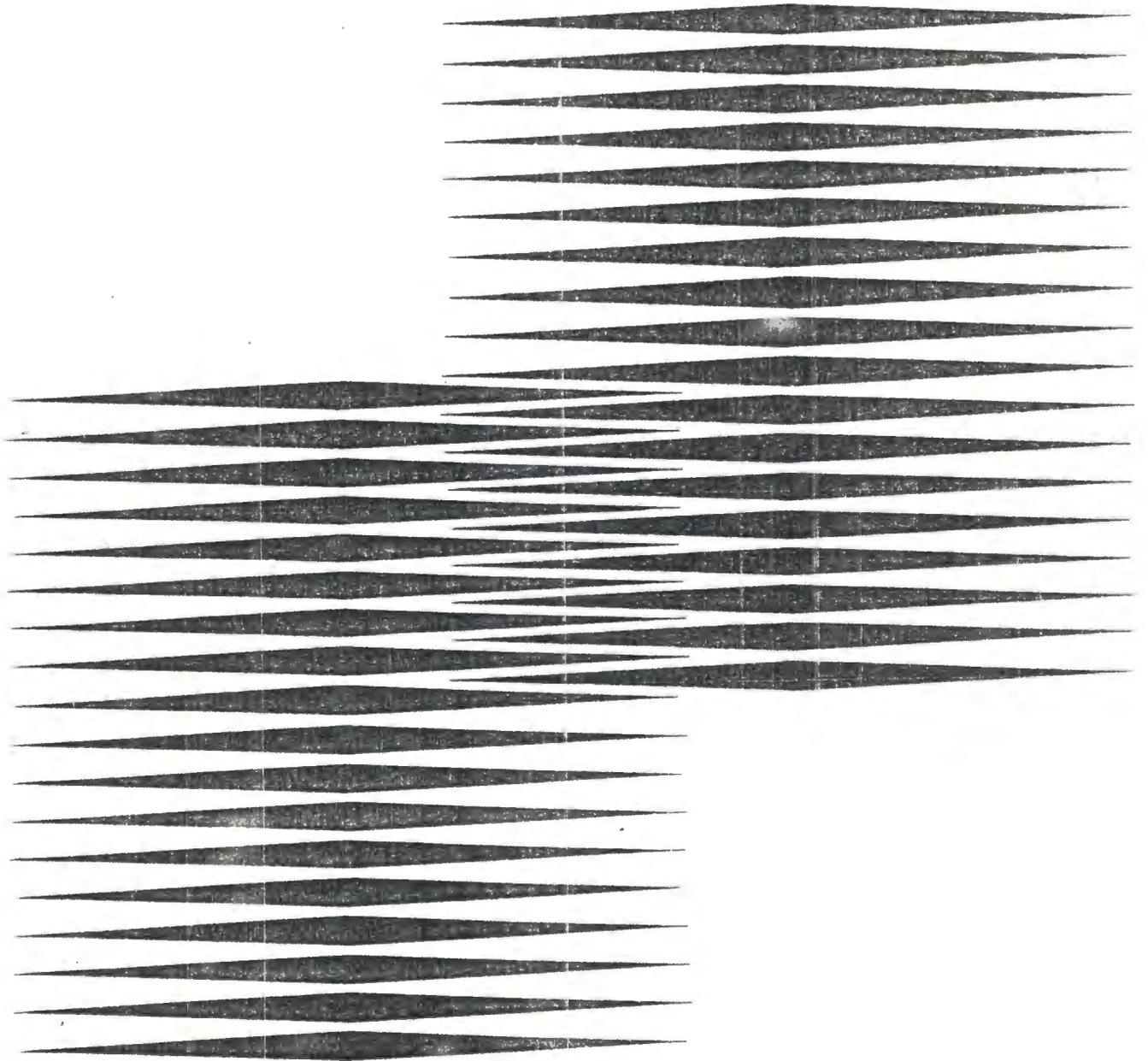


FIG. 126 - Hermelindo Fiaminghi. "Alternado II", 1956. Esmalte s/aglomerado.  
60 x 60cm.

tista italiano, que buscava a representação do movimento, este ve a um passo na obtenção do efeito conseguido por Fiaminghi.

O interesse dos concretos paulistas pela tensão de sua superfície vinculou-se sempre à forma. Até mesmo em soluções tão simples como a de Sacilotto em "*Concreção 5836*", de 1958 (Fig. 127). Trata-se do velho esquema positivo/negativo numa determinada seqüência de cores. Se em Lohse (Fig. 121) havia a neutralização da forma (todo o espaço do quadro era quadriculado) para justamente se atentar para o objetivo central do Concretismo suíço que era a pesquisa de fatos perceptivos vinculados à cor, no Concretismo nacional, e especificamente neste exemplo de Sacilotto, o que se percebe, apesar da cor contribuir para isso, é o jogo vibrátil da forma.

Deve-se destacar, especialmente, uma obra de Sacilotto que representa de forma significativa a linha de pesquisas perceptivas dos concretos nacionais. Trata-se da "*Concreção 5629*", de 1956 (Fig. 128). Quem descreve de forma perfeita a impressão obtida a partir de tal obra é Mário Pedrosa:

"Sacilotto, na sua magnífica *Concreção* não sei sei quanto (A dos triângulos pretos, em séries horizontais paralelas, em relevo sobre fundo branco, placa de alumínio) nos dá excelente realização de sua idéia, fundada na ambivalência perceptiva em que os triângulos pretos, de formas fechadas fortíssimas, de repente deixam o fundo branco tomar a frente, numa série de triângulos visuais que agem como se fossem as sombras virtuais das séries negras. O branco ganha com isso uma virtualidade inesperada, e o jogo cativante da visualidade continua a alternar-se indefinidamente."<sup>80</sup>

<sup>80</sup> PEDROSA, M. "Paulistas e Cariocas". In: AMARAL, A.A. Op. cit., p. 137.

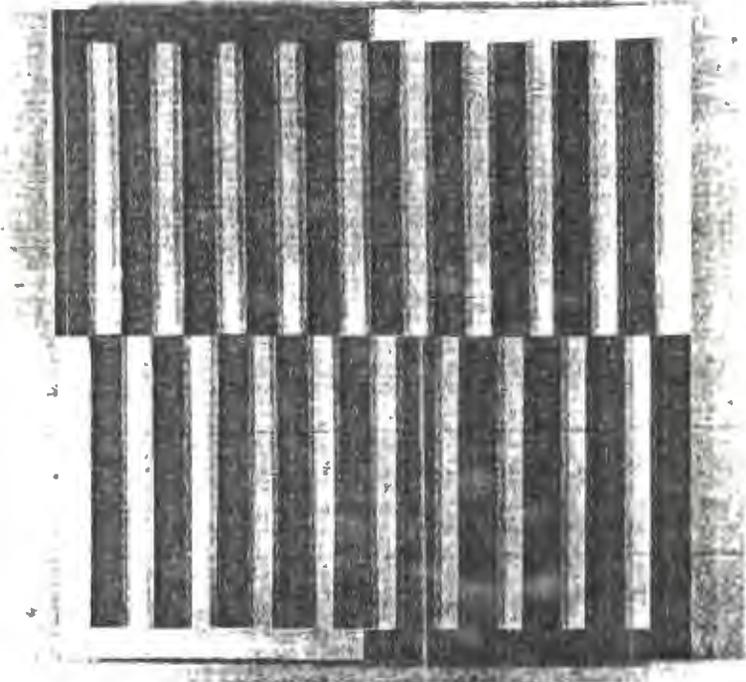


FIG. 127 - Luís Sacilotto. "Concreção 5836", 1958.

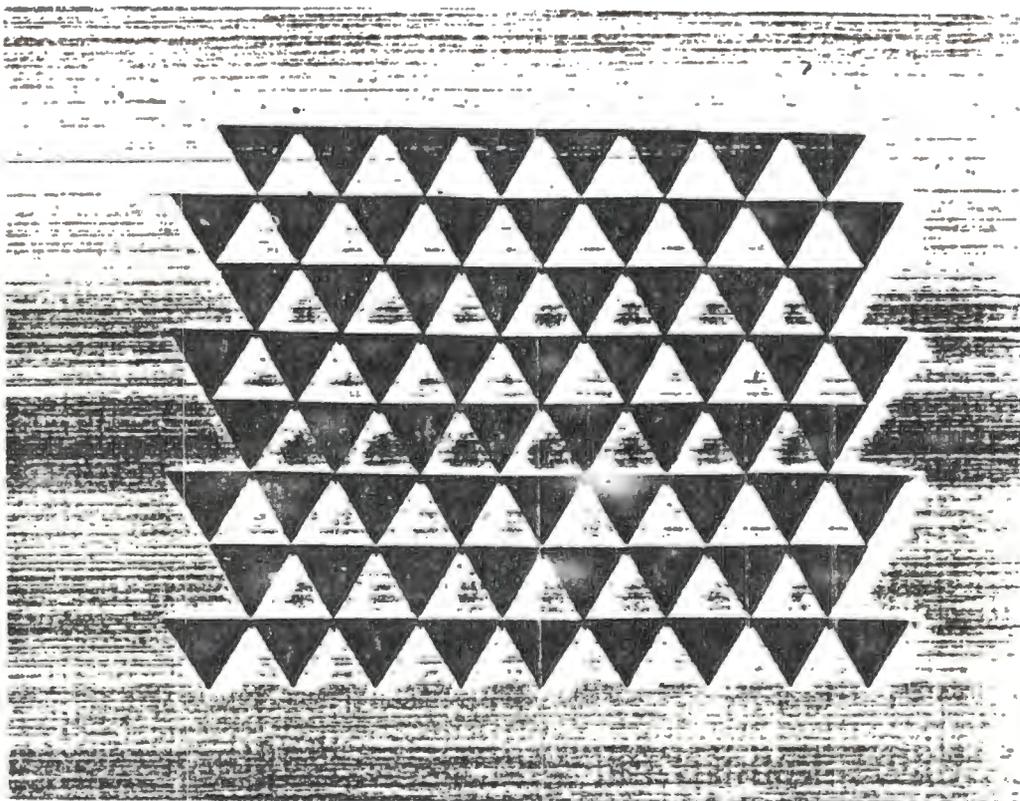


FIG. 128 - Luís Sacilotto. "Concreção 5629", 1956. Esmalte s/a-lumínio. 60 x 80cm.

A espécie de percepção oferecida por tal obra, de uma simplicidade e inteligência tamanha, manifesta a espécie de encaminhamento dado pelos artistas brasileiros aos problemas da percepção. Outro exemplo da mesma ordem é a pintura de Framinghi, "*Cubos da séries virtuais*", de 1958 (Fig. 129). A alternância entre as formas claras e escuras, onde em dado momento, cada uma delas assume o papel de figura e de fundo, responde a investigação perceptiva de ordem formal.

A orientação dada pelos Concretismos suíço e nacional é de caráter informacional. Ambos desenvolveram esteticamente efeitos óticos e sensoriais prescritos pela teoria da Gestalt, ou seja, exercícios visuais com significação neles mesmos — o Concretismo suíço através da cor, e o Concretismo nacional através da forma.

A solução utilizada, por cada movimento para o mesmo problema é, portanto, questionável. Segundo Ferreira Gullar, a respeito do concretismo suíço,

"A simples 'produção de campos de energia, com a ajuda da cor' — que para Bill constituía uma das características básicas da pintura concreta — limita excessivamente o campo de expressão do artista e torna as várias obras apenas variações de um mesmo problema, de um mesmo fenômeno físico."<sup>81</sup>

A respeito da produção nacional Ronaldo Brito conclui:

<sup>81</sup>GULLAR, F. "Arte Neoconcreta - uma contribuição brasileira". In: AMARAL, A.A. Op. cit., p. 115.

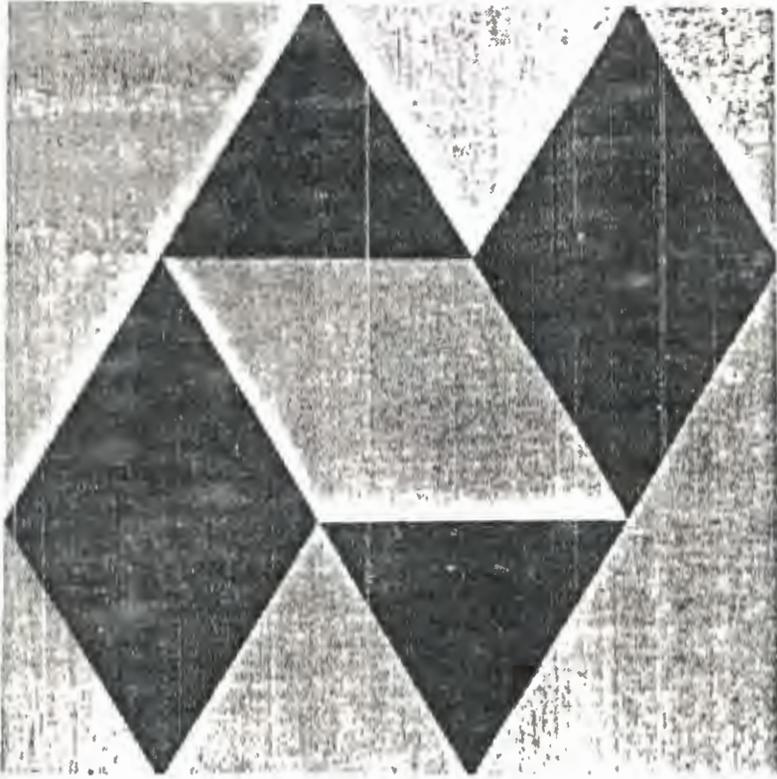


FIG. 129 - Hermelindo Fiaminghi. "Cubos da série virtuais", 1958. Esmalte s/nordex. 60x x60 cm.

"A leitura da produção visual do concretismo brasileiro é, até certo ponto, pobre e pouco informativa. Não apenas porque o movimento não revelou nenhum artista particularmente interessante (Volpi, é óbvio, não era concretista, ou não apenas concretista) mas por causa das próprias características de seu sistema. As experiências de Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto e Waldemar Cordeiro entre outros estão limitadas por um esquematismo dogmático."<sup>82</sup>

As críticas apresentadas aos movimentos concretos suíço e nacional descrevem perfeitamente o encaminhamento plástico dado por cada grupo: o Concretismo suíço, ao se deter na *'produção de campos de energia, com a ajuda da cor'*, desenvolveu várias possibilidades estéticas em resposta a um único problema (questão esta que será discutida mais adiante); o Concretismo nacional ao se deter na produção de tensão e vibração de superfície, com a ajuda da forma, limitou-se a *'um esquematismo dogmático'*.

Na verdade, tais críticas direcionam-se ao movimento concreto em si (nacional e internacional), mas tornam-se aqui úteis, na medida em que reafirmam a orientação de cada grupo.

*CONCLUSÃO: É característico de cada grupo (suíço e nacional) o entendimento da arte enquanto processo de informação. Contudo, divergem as soluções encontradas para o mesmo problema. O Concretismo de Bill desenvolveu uma produção voltada para o dinamismo visual via cor e o Concretismo nacional via forma.*

<sup>82</sup>.BRITO, R. Op. cit., p. 43.

3. A terceira característica comum aos movimentos em questão é a objetividade como princípio regulador das respectivas produções: a arte a partir da ciência. A utilização de princípios e regras matemáticas é manifesta em ambos os grupos, e aí, novamente, tem-se a interpretação e desenvolvimento particular dos mesmos.

O Concretismo suíço partia do princípio de que a matemática era *"um dos meios mais eficientes para o conhecimento da realidade objetiva"*.<sup>83</sup> Assim sendo, constata-se na sua produção a adoção de regras matemáticas como *'tema'* e como *'método'*. Observa-se, entretanto, no montante da produção concreta suíça a sobreposição de um aspecto sobre o outro: a matematisação da obra se configura mais no seu tema do que no seu método. Claro que ambos estão presentes na obra, contudo, evidenciava-se o peso de um sobre o outro.

O que se deseja estabelecer é que a observação de uma presença mais marcante da matemática na temática concreta suíça do que propriamente na sua tectônica, é o resultado de uma tradição construtiva. Ou seja, ultrapassada a fase de uma imposição racional pelas vanguardas européias, o Concretismo suíço, sendo a consequência de tais vanguardas, viu-se descomprometido de um exarcebado racionalismo, imprimindo, contudo, em sua produção, os resquícios de seu passado construtivo: a presença da matemática como *"mito temático"*.

<sup>83</sup>BILL, M. "O pensamento matemático na arte de nosso tempo". In: AMARAL, A.A. Op. cit., p. 52.

"O outro elemento de que Bill se valeu foi a matemática e, quero crer, menos como meio de elaboração de suas obras do que como uma espécie de mito temático. A matemática passou a desempenhar, na arte concreta, um papel equivalente ao de verdadeira realidade."<sup>84</sup>

É constante a referência das obras de Bill a um problema matemático. Algumas vezes intuído, como na fita de Moebius, outras consciente, como por exemplo nas *"Quinze variações sobre um mesmo tema"* (Fig. 88), onde o artista especula esteticamente a espiral de Arquimedes.

Conforme já colocado, o Concretismo suíço também fazia uso da matemática como método. No entanto, ao se fixar o olhar em qualquer obra dos artistas suíços apreende-se de forma significativa uma espécie de materialização de determinados conceitos científicos. Por exemplo, numa obra como *"Quinze séries systématiques de couleurs s'engrenants en trois groupes horizontaux"* - 1943-69 -, de R.P. Lohse (Fig. 130), tem-se uma informação visual, que, conforme dito anteriormente, em muito lembra a imagem de um computador. Assim sendo, o "tema" de tal obra é a fenomenização, a estetização, de uma estrutura matemática, científica, que antes era apenas conceitual. Claro que como método o artista faz uso de uma aritmética via número cromático, mas conforme já visto a neutralização da estrutura em uma grade quadricular enfatiza o lado fenomenal da obra.

O extremo oposto é verificado na produção concreta na

<sup>84</sup>GULLAR, F. "Arte Neconcreta, uma contribuição brasileira". In: AMARAL, A.A. Op. cit., p. 115.

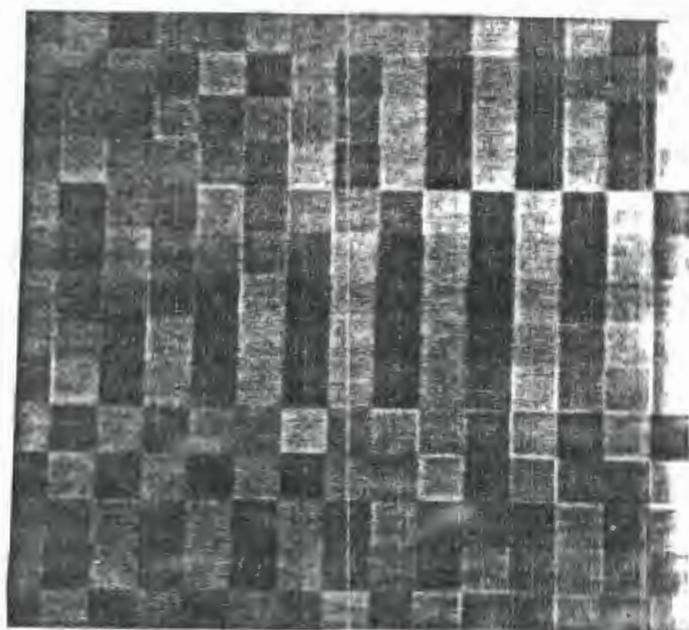


FIG. 130 - R.P. Lohse. "Quinze séries systématiques de couleurs s'engrenants en trois groupes horizontaux", 1943-69.

cional, ou seja, a ênfase de uma matematização do método sobre o tema. Como tivemos oportunidade de verificar, a opção do Concretismo pela investigação da percepção via formas relaciona-se diretamente a uma tradição construtiva – os artistas estavam engajados num Projeto Construtivo Nacional. Desta forma, o que se constata no Concretismo paulista é a utilização de métodos matemáticos para a construção de formas seriais. É uma constante na produção nacional a utilização de uma progressão aritmética na conformação da obra. Ou seja, ao fazerem uso de progressões geométricas de ordem crescente ou decrescente, ou ao comporem formas por demais complexas que nitidamente exigiram um apoio científico na sua construção, os artistas materializaram um tipo de obra demasiadamente racionalista – herança construtiva – que valoriza, de forma flagrante, o seu aspecto tectônico – sua metodologia construtiva.

Exemplo disto é a obra "*Equação do desenvolvimento – progressões crescentes e decrescentes*" – 1951 –, de Antonio Maluf (Fig. 131). Ao contrário das obras de Lohse (Fig. 121 e 130) que trabalhava uma progressão aritmética via número cromático numa estrutura neutralizada por quadrados de mesma medida, Antonio Maluf criou uma estrutura rítmica através da progressão geométrica de formas, como diz o título, crescentes e decrescentes. A diferença que se quer estabelecer entre os Concretismos nacional e suíço, em que existe uma diferença na ênfase de tema sobre conteúdo e vice-versa, encontra seu melhor exemplo nesta obra. Esta nada mais é, senão, uma informação perceptiva, um jogo visual, que pôde concretizar-se através de uma metodologia matemática. Tal extremismo construtivo não é,

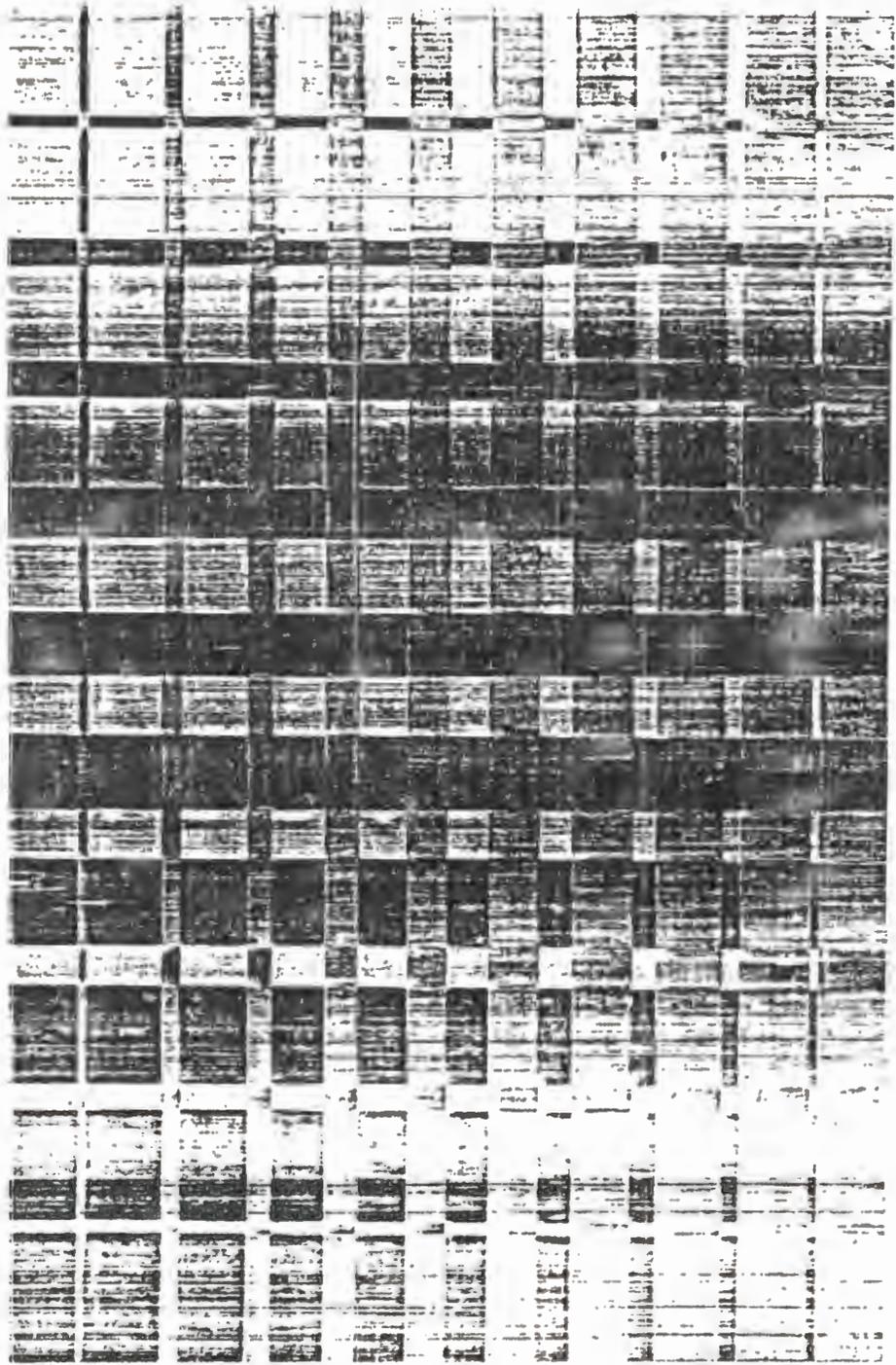


FIG. 131 - Antonio Maluf. "Equação do desenvolvimento - progressões crescentes e decrescentes", 1951. Guache s/papel, 44 x 66cm.

de maneira alguma, utilizado pelos artistas concretos suíços (estes não tinham que passar por uma auto-afirmação, como os brasileiros o tinham, devido aos seus passados construtivos).

Outro trabalho de Antonio Maluf que requereu uma metodologia matemática para a sua construção, uma vez que a ênfase é dada à forma, é o "*Estudo para poster da I Bienal*", de 1951 (Fig. 98). Trata-se, novamente, de uma progressão aritmética decrescente (ou crescente, depende de como se percebe) de determinada forma. A serialização da forma a partir de uma progressão aritmética é uma constante na produção concreta paulista tanto na pintura como na escultura.

Duas esculturas de Kazmer Fejer, "*Objeto nº 4*", de 1958 (Fig. 132), e "*Escultura em Cristal*", de 1956 (Fig. 133) configuram soluções interessantes de progressão aritmética no espaço tridimensional. Na primeira obra, tem-se o agrupamento de dezessete placas de plexiglass poliéster sobrepostas e mantidas sobre a mesma distância umas das outras. Cada uma delas recebeu um recorte circular em pontos diferentes mas que obedecem a um seqüenciamento. Visualmente percebe-se uma curvatura na estrutura interna da obra resultante da progressão de recortes. Na segunda obra de Fejer, tem-se outra solução na progressão. Os cristais foram recortados de maneira tal que se tem a apreensão de uma forma crescente e decrescente. Nas duas obras o artista explorou a transparência do material (como já o havia feito Naum Gabo - Fig. 35), criando um exercício de percepção bastante complexo, principalmente, no segundo caso, quando explorou o reflexo da base.



FIG. 132 - Kazmer Fejer. "Objeto nº 4", 1958. Plexiglass poliester.

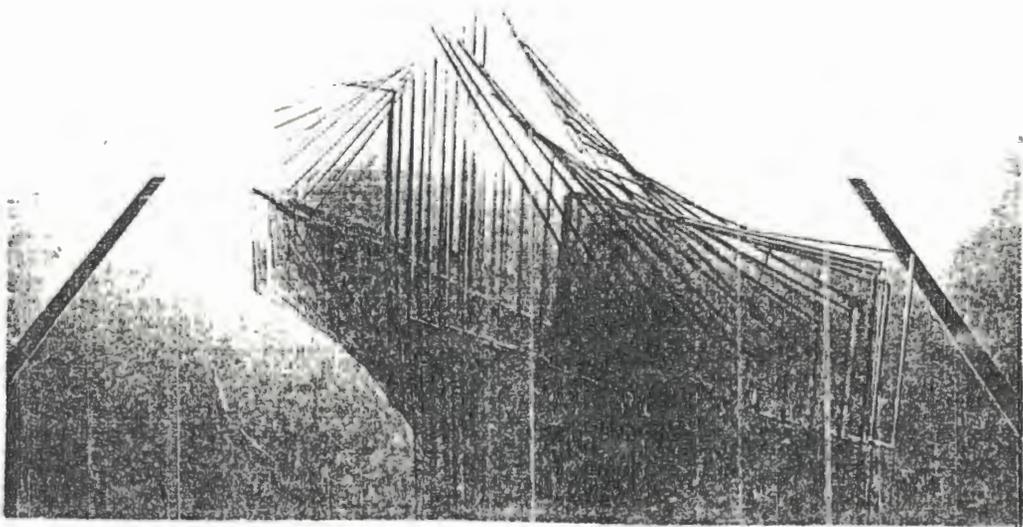


FIG. 133 - Kazmer Fejer. "Escultura em cristal", 1956, Cristal.  
17 x 60 x 12 cm.

Enquanto Fejer criava uma obra voltada para exercícios perceptivos, na qual através de um método matemático criou tal efeito, Max Bill ilustrava problemas matemáticos, ou seja, estes eram os temas de suas obras. Em "*Unidade Tripartita*" (Fig. 77) tem-se a representação de um problema matemático: a fita de Moebius.

A utilização da matemática como tema para os artistas suíços, assim como método para os paulistas, reflete uma orientação diversa no que diz respeito a objetividade numa obra concreta. O entendimento que os concretos suíços tinham de uma concepção artística voltada para a objetividade era a da eleição de um "*tema*" matemático e a produção de uma série (variações) sobre tal tema.

"Pour Bill, la variation est une méthode de connaissance, un mode d'exploration systématique que d'une forme. On pourrait dire que toute son oeuvre est une variation: sur une figure (le Moëbius, le cercle, le carré) ou sur un problème (le statique et le dynamique, le fini et l'infini)."<sup>85</sup>

A origem de tal linha de pensamento está na Bauhaus, especificamente em Josef Albers: "*não existe apenas uma solução para um problema estético*".<sup>86</sup> Absorvendo tais princípios em sua estada na Bauhaus, Max Bill, assim como os demais concretistas, trabalhava o método da variação, ou seja, tinha a consciência da multiplicidade de soluções que um problema impli

<sup>85</sup> ANKER, V. "Les Quinze variations". Em seu: Max Bill ou la recherche d'un art logique. Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1979, p. 70

<sup>86</sup> Josef Albers apud Rainer Wick, Op. cit., p. 225.

cava.

Ao fazerem uso de uma matemática como método de construção do espaço plástico, os artistas paulistas limitavam suas produções a soluções independentes. Apesar da maioria dos artistas desenvolver produções fundamentadas nas formas seriadas via progressões aritméticas, não se pode considerá-las como um conjunto que especulou sobre um problema matemático: a progressão aritmética. Os artistas paulistas não tinham tal consciência. Suas obras eram resultado de um dogmatismo desprovido de qualquer sentido reflexivo. Objetividade para eles era sinônimo de obediência a preceitos racionalistas (construtivistas/concretistas).

Prova disto foi a influência da exposição de Max Bill - São Paulo, 1950 - sobre os concretos paulistas. Nesta exposição foram apresentadas as *"Quinze Variações sobre um mesmo Tema"* (Fig. 88). O tema era a espiral de Arquimedes e uma sequência de quinze variações (soluções) a partir de tal espiral. Trata-se de uma produção que só tem sentido vista em conjunto. Waldemar Cordeiro, em 1952, cria o *"Desenvolvimento ótico da espiral de Arquimedes"* (Fig. 89), e, em 1956, *"Idéia Visível"* (Fig. 90). Com toda a certeza o artista deve ter visitado tal exposição e adotado o mesmo tema de Bill. No entanto, a compreensão de Cordeiro sobre a proposta do artista suíço foi insuficiente. Não se pode chamar a estas duas obras de variações sobre determinado tema. Assim sendo, conclui-se o caráter formalista, construtivo e individual das mesmas.

Assim como Cordeiro, Maurício Nogueira Lima criou a sua "*Pintura Objeto*", em 1955 (Fig. 134), onde sugere, sutilmente, a configuração da espiral de Arquimedes. Apesar de se tratar da interpretação plástica de uma questão matemática, o que se observa é a preocupação em seguir dogmaticamente as regras impostas pelo movimento - como por exemplo a serialização das formas -, ou seja, fazer uso de uma metodologia matemática.

O demasiado interesse dos artistas concretos paulistas pelo método matemático - que possibilitava a materialização de jogos perceptivos via serialização - reflete uma ideologia construtiva inexistente no Concretismo suíço. Conforme já colocado, os artistas suíços desenvolviam uma produção vinculada à sociedade industrial totalmente realizável, sem nenhum utopismo. Ao contrário destes, os artistas paulistas fixavam-se num plano ideológico com o desafio de esclarecer uma sociedade que exigia ainda "*copos de florzinha*". Neste sentido, a objetividade dos artistas concretos brasileiros configura-se numa tectônica construtiva fundamentada nos preceitos de uma teoria da informação (caráter concreto).

Isentos de tal afirmação construtiva, os artistas suíços desenvolveram suas produções a partir de uma espécie de "*mito temático*" - de acordo com Ferreira Gullar. Apesar de pregarem a matematização da obra, Max Bill e os demais artistas concretos executaram uma produção que exercita as faculdades perceptivas do observador, ao trabalharem a partir de fatos plásticos.



FIG. 134 - Maurício Nogueira Lima. "Pintura Objeto", 1955.  
Tinta e massa s/eucatex.

*CONCLUSÃO: A objetividade característica dos grupos paulista e suíço manifesta-se pela utilização da matemática como princípio regulador das obras. No entanto, a adoção de regras matemáticas como 'tema' e como 'método' divergem na produção dos grupos: constata-se a valorização de uma matemática como 'tema' do que como 'método' pelos artistas suíços; e como 'método' do que como 'tema' pelos artistas paulistas. No primeiro caso, trata-se da consequência de um longo convívio com a matemática via construtivismo; no segundo caso, trata-se da consequência da ausência de um convívio com a matemática/tradição construtiva.*

4. A quarta e última característica dos movimentos concretos suíço e nacional é a utilização de um 'tempo mecânico'. Inaugurado pelas vanguardas de começo de século, o tempo mecânico foi uma reação ao tempo "interior" das obras de artes tradicionais, implicando, necessariamente, a questão do movimento.

"...o tempo como foi tematizado tradicionalmente pela arte seria apenas um resíduo do pensamento metafísico. Haveria pois que pensá-lo enquanto movimento, estímulo perceptivo atual, elemento concreto do repertório das artes visuais. Contra o tempo 'interior', imóvel, aspirante à eternidade, da obra de arte tradicional, a ala mais cientificista - das tendências construtivas (concretismo, op e cinetismo) privilegiava o movimento mecânico como propriedade do trabalho de arte e abria assim uma porta para a participação mais direta da tecnologia na realização dos trabalhos."<sup>87</sup>

<sup>87</sup> BRITO, R. Op. cit., p. 68-9.

Conforme visto, o Concretismo (suíço e nacional) obedecia aos princípios prescritos pela Teoria da Gestalt. A dinamização visual sempre foi a orientação de ambos os grupos – com os suíços via cor, com os paulistas via forma. Assim sendo, é total a correlação tempo/espço.

A especulação no espço infinito – as superfícies sem fim e as múltiplas direções do espço – caracterizou o interesse dos Concretismos suíço e nacional.

No caso do Concretismo suíço, pode-se dizer que se tem na escultura o melhor exemplo de materialização de tais conceitos. Em sua "*Unidade Tripartida*" (Fig. 77), assim como em outras esculturas de mesma ordem (Figs. 78 e 79), Max Bill especula esteticamente o problema matemático da Fita de Moebius: a superfície infinita. Além do artista criar uma obra de plasticidade inegável, onde a estrutura metálica, infinita, desenha no espço, estabeleceu-se uma experiência estética de ordem fenomenal: acompanhando a superfície de metal, tem-se outra estrutura, sugerida, também infinita, composta pelo espço.

"O interesse dos artistas concretos pela exploração de novas relações espaciotemporais (...) não poderia, na pintura, ir além da representação de tais problemas, enquanto que na escultura, lidando com elementos reais, era mais livre a invenção e maiores as possibilidades intuitivas. A superioridade das esculturas de Bill sobre suas pinturas não indica simplesmente que Bill é melhor escultor que pintor mas, sobretudo, que as idéias concretistas nasceram de preocupações ligadas à construção no espço real."<sup>88</sup>

<sup>88</sup>GULLAR, F. "Arte Neoc. - uma contrib. brasil.". In: AMARAL, A.A. Op. cit., p. 125.

Na pintura suíça observa-se a orientação de um tempo mecânico - dinâmico - manifesto pela manipulação matemática de números cromáticos. Conforme visto anteriormente, a pintura concreta suíça caracteriza-se pela ênfase da cor sobre a forma, o que não significa, contudo, a inexistência desta última. Numa obra como "*Six séries systématiques de couleurs de vert à jaune en ordre vertical*" - 1955-69 -, de R.P. Lohse - (Fig. 135) observa-se uma dinamização cromática, ou seja, a utilização de um tempo mecânico obtido através de uma progressão de cores sobre um espaço neutralizado (quadriculado). O que se deseja estabelecer é que o tempo mecânico, operacional, da pintura concreta suíça é manifesto a partir de um jogo inventivo da escala cromática. Quando ocorre alguma variação no espaço pictórico, continua presente a subordinação do espaço à cor. Esta é, sem a menor dúvida, o centro de interesse do Concretismo suíço. Em outra pintura de R.P. Lohse, "*Quatre groupes dégressifs de couleurs avec centre réduit*", de 1956-69 (Fig. 136), observa-se uma certa complexidade espacial, mas que não foge à regra: a cor estabelecendo a forma. A estrutura da obra é composta pelo mesmo sistema quadricular - de zesseis quadrados de mesmo tamanho. Os doze quadrados localizados na extremidade da tela mantêm-se inalterados. Entretanto, os quatro quadrados centrais sofrem uma subdivisão em cadeia: cada um destes quadrados centrais subdividiu-se, simetricamente, em quatro partes. Uma destas, subdividiu-se de mesma forma, e novamente uma parte desta nova subdivisão sofreu nova divisão. O artista materializou a progressão de uma fórmula. A complexidade estrutural de tal pintura deu-se através da cor e não da forma. O princípio foi o mesmo: o de um espaço neutrali

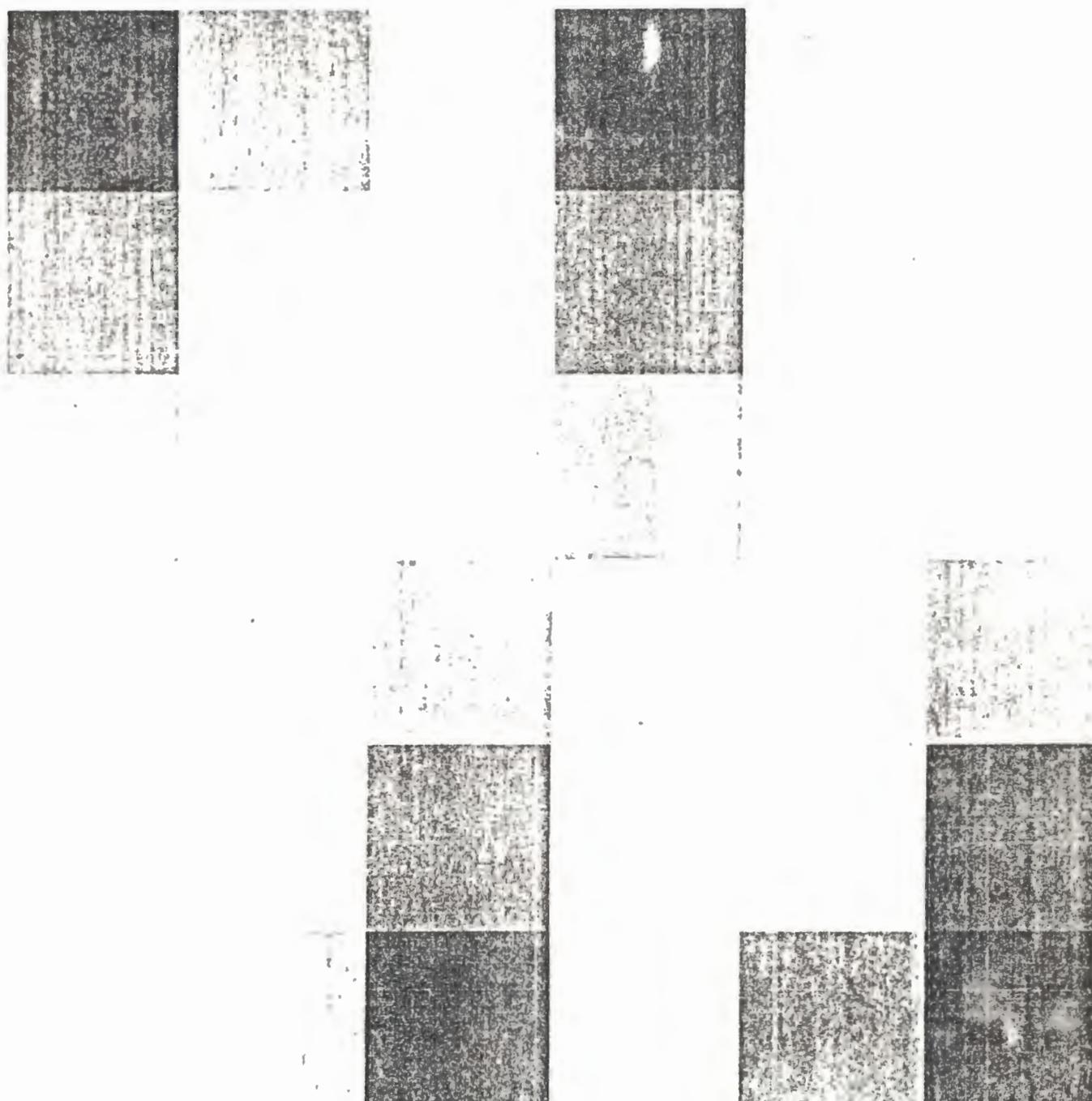


FIG. 135 - R.P. Lohse. "Six séries systématiques de couleurs de vert à jaune en ordre vertical", 1955-69.

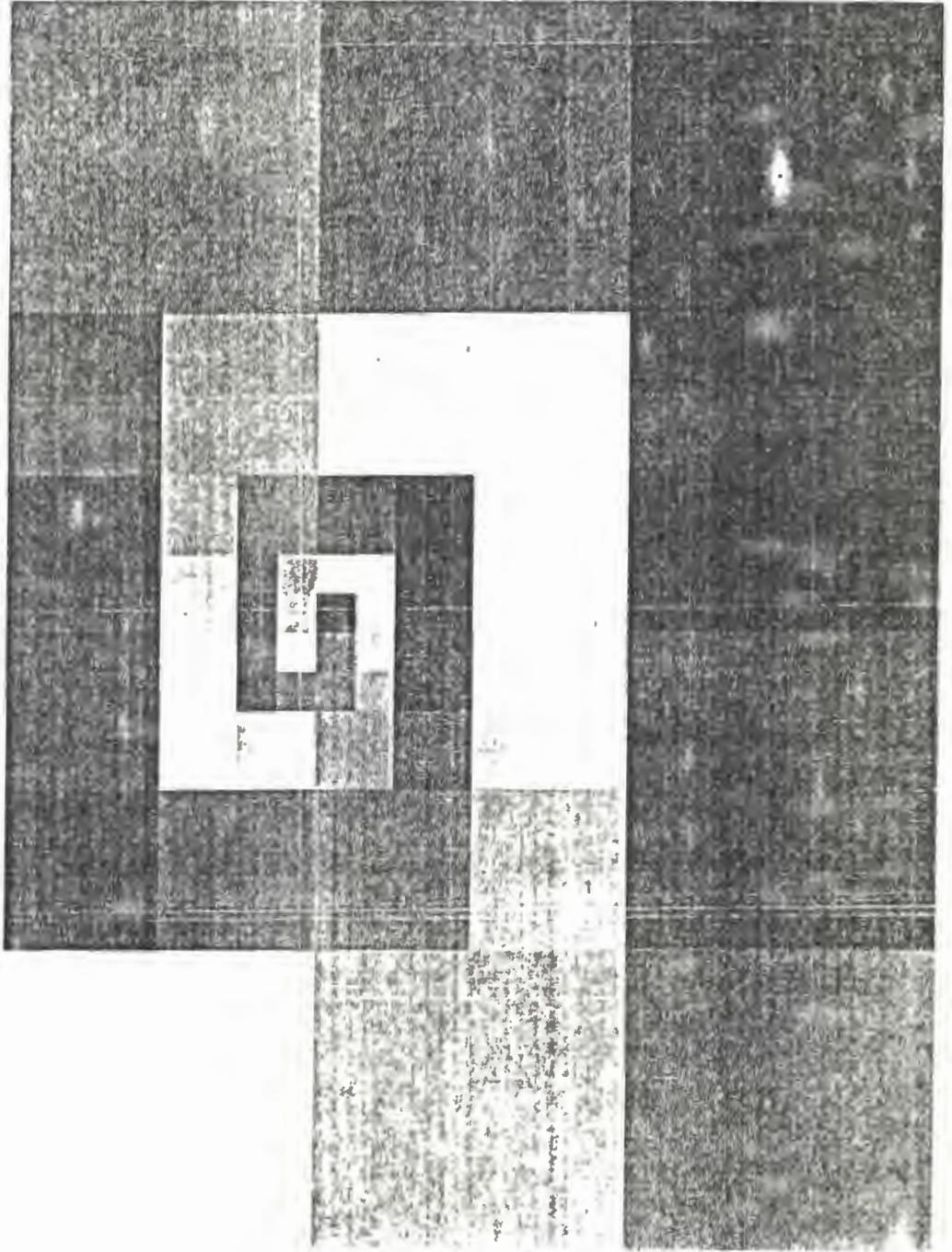


FIG. 136 - R.P. Lohse. "Quatre groupes dégressifs de couleurs avec centre réduit", 1956-69.

zado que desse margem a uma inventividade rítmica cromática. As subdivisões dos quadrados que compunham a base neutra foram resultados da manipulação inventiva das cores. A própria estrutura espiralada, composta por cores mais fortes, é a consequência de tal inventividade. Na observação desta obra apreende-se o seu caráter estatístico, mecânico, informativo, "computadorizado", enfim, objetivo. Trata-se da apreensão de uma matemática como "mito temático". Isto porque o autor fez uso da cor e não da forma, que caso fosse utilizada, explicitaria uma matemática, tecnicamente, e não sugestivamente, como o foi.

A concretização de um tempo mecânico por intermédio da cor tem solução diferente noutro artista: Camille Graeser. Em obras como "*Gelenkte Elemente*", de 1953 (Fig. 137), tem-se a obtenção rítmica de cores sobre um fundo branco infinito. A opção pela cor (ou ausência de cor) branca reflete o interesse na supervalorização da energia cromática. Evoluindo num espaço infinito - percebe-se pela perspectivação de determinadas formas -, a cor, nesta obra, manifesta o interesse dos pintores concretos: sua fenomenização espaço-temporal.

Ao contrário da pintura anterior, na qual Graeser concretizou a materialidade da cor e sua consequente movimentação, em "*Subtile Lozierung*", de 1954 (Fig. 138), tem-se a representação de quatro quadrados estáticos "*suspensos*" sobre um fundo branco finito, estabelecido por uma "moldura" pintada. Mais uma vez observa-se a preocupação na informação cromática (o fundo branco colabora para isto). Como em todas as pinturas suí-

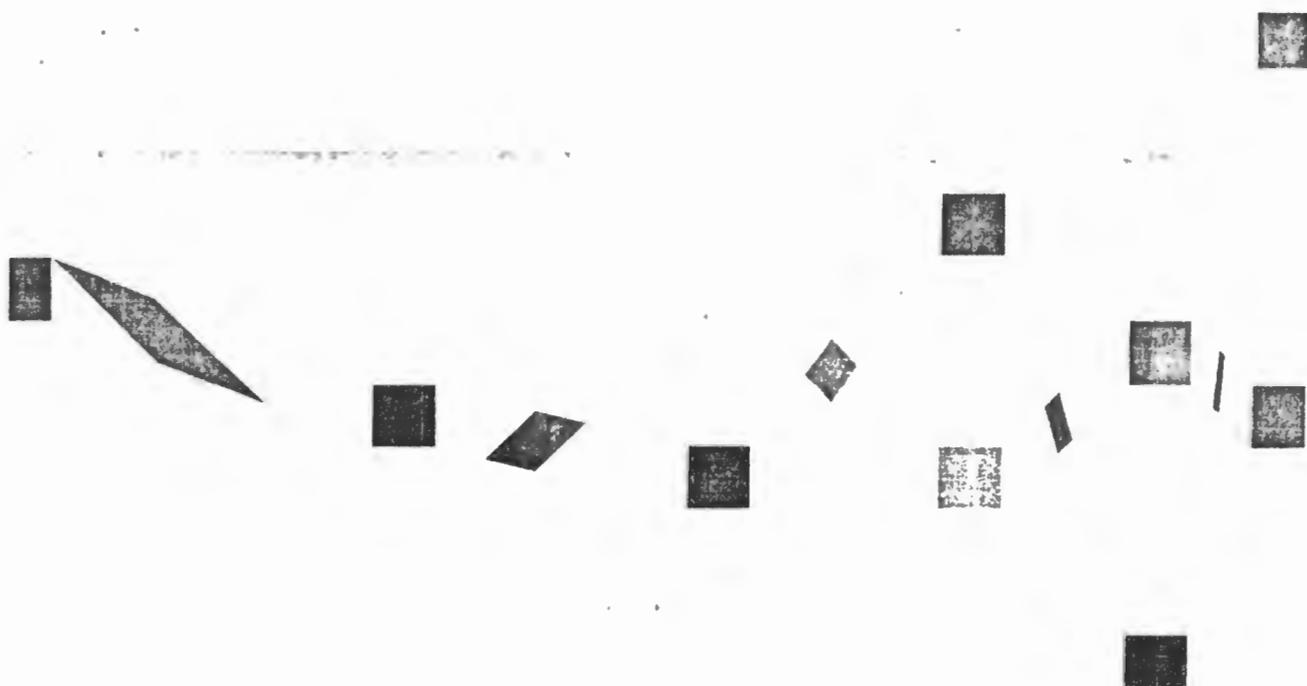


FIG. 137 - Camille Graeser. "Gelenkte elemente", 1953.

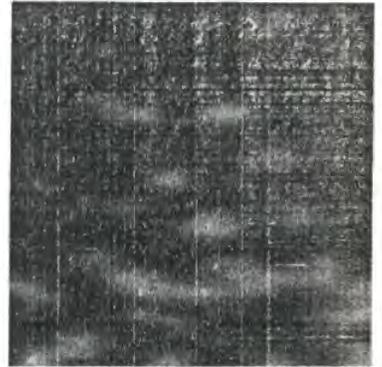


FIG. 138 - Camille Graeser. "Subtile lozierung", 1954.

ças, Graeser, trabalhou com a duração da cor, ou seja, um tempo cromático. A intensidade das cores nas pinturas concretas suíças - tanto em Bill, como Lohse - refletem a consequência de sua herança construtiva: acostumados ao desenvolvimento de um tempo mecânico através de formas, na qual a cor deveria obedecer a um racionalismo dogmático, os concretistas herdaram a "falência", ou desgaste, dos princípios construtivos, adotando conseqüentemente, novos princípios. Deve-se esclarecer, no entanto, que esses "novos" princípios são o resultado de uma evolução. O interesse pelas qualidades intrínsecas dos materiais, ou meios, como a cor, é o resultado de pesquisas desenvolvidas pela Bauhaus, que nada mais era senão a condensação diversificada de toda uma tradição construtiva. Ou seja, o "novo" - seja num sentido de ruptura ou não - é a consequência de uma evolução.

A opção por um tempo cromático, duração da cor, exigia, automaticamente, uma liberdade quanto ao seu uso. Max Bill, acreditava que através da cor encontraria um sentido intuitivo necessário a toda obra de arte. Quando o artista mostrou as suas *"Quinze Variações sobre um mesmo Tema"* a Mondrian, o artista holandês achou o trabalho interessante, contudo, naturalista. A menção a tal característica deve-se, talvez, à utilização da cor verde que Mondrian recusava. Ou seja, o racionalismo dogmático neoplástico não era seguido pelos artistas suíços (os trabalhos destes podem ser considerados como o desfecho das questões inauguradas no começo do século), pelo contrário, as possibilidades da cor foram exaustivamente trabalhadas. A questão tempo-espacial no Concretismo brasileiro

deu-se de forma diversa. Conforme visto, a inexistência de uma tradição construtiva levou os artistas paulistas a adotarem de forma dogmática o racionalismo de tal vertente. As limitações cromáticas do movimento neoplástico eram seguidas rigidamente, pois, qualquer desvio do emprego racional da cor era considerado como resistência subjetivista, o que afetaria o trabalho, na medida em que seria um foco contendístico que levaria o espectador a uma leitura de tipo tradicionalista. Percebe-se em algumas obras o auxílio da cor na dinamização da estrutura - tempo mecânico. No entanto, a restrição à mesma era tanta que a única saída para a obtenção de efeitos rítmicos dava-se através da forma (tradição construtiva).

Pode-se detectar três tipos de especulação no espaço infinito, por intermédio da forma, por parte dos concretos paulistas: a) através do sequenciamento de formas; b) através de séries virtuais; c) através da ambiguidade de formas.

No primeiro caso - sequenciamento de formas - tem-se a obtenção de um tempo mecânico através do ritmo imposto por tais formas. A obra de arte concreta, assim como a obra de arte moderna em geral rompeu com o espaço estático, 'interior', da obra de arte tradicional, como já tivemos oportunidade de ver. Numa pintura como a "*Estrutura determinada e determinante*" - - 1958 - de Waldemar Cordeiro (Fig. 139), verifica-se um tempo operacional materializado pela progressão aritmética (crescente ou decrescente, dependendo de como se perceba) de determinada forma. O sequenciamento obedece a uma alternância de posições - da esquerda para a direita e vice-versa - que colabora na dinamização das formas num espaço infinito.



FIG. 139 - Waldermar Cordeiro. "Estrutura determinada e determinante", 1958. Esmalte s/eucatex. 150 x 40cm.

Outro exemplo de materialização de um tempo mecânico é a obra "*Círculos com Movimento Alternado*" - 1956 -, de H. Fiaminghi (Fig. 97). De forma inteligente o artista conjugou, neste trabalho, a serialização de formas com o jogo perceptivo de positivos e negativos herdado de Albers. O resultado de tal união é uma composição que privilegia o aspecto vibratório como meio de representação do movimento. O efeito obtido nesta pintura de Fiaminghi lembra a do "*Objeto Rítmico nº 2*", de Maurício Nogueira Lima (Fig. 96): a vibração da água de um rio pela ação de uma pedra.

O que caracteriza este primeiro tipo de especulação no espaço infinito, ou seja, pela serialização das formas, é a apresentação das etapas de sua "*performance*". O movimento acontecendo.

No segundo caso - séries virtuais - tratam-se de obras como a de Sacilotto, "*Concreção 5629*" (Fig. 128), ou como a de Fiaminghi, "*Cubos da séries virtuais*" (Fig. 129). Ou seja, tratam-se de composições que exercitam o aspecto sensorial do espectador ao "*confundi-lo*" na apreensão da mesma. Tal confusão deve-se à alternância, ora de uma figura como fundo e vice-versa. E é justamente nesta transição de figura e defundo (ou o contrário) que se tem um tempo mecânico na movimentação apreendida da troca de posições.

Este segundo tipo de movimento explorado pelos con-

cretos paulistas - das séries virtuais - caracteriza-se como o próprio nome já diz, pela sua virtualidade. Ou seja, uma estrutura pronta nos é apresentada, cabendo ao sujeito / observador experimentar as possibilidades de uma experiência estética/perceptiva por ela oferecida.

No terceiro caso - ambigüidade das formas - trabalha-se a partir de um espaço infinito que possibilita uma articulação irrealizável na esfera do real. É o caso do "Triângulo Espiral", de Maurício Nogueira Lima (Fig.113). Neste caso, tem-se a percepção de um tempo mecânico na sugestão evolutiva de tal forma num espaço sem fim. Ao contrário do primeiro caso, de um tempo mecânico que representa seu percurso, ou do segundo caso, em que o tempo é manifesto no ato perceptivo da estrutura, neste terceiro momento tem-se a sugestão de um movimento infinito, de formas soltas evoluindo num amplo espaço.

Constata-se, desta forma, que a restrição ao uso da cor imposta pelos moldes neoplásticos influenciaram os artistas nacionais ao desenvolvimento de uma estrutura que enfatizava a forma como solução para a obtenção de um tempo mecânico, ou seja, movimento.

*CONCLUSÃO: É característico de ambos os grupos a representação de um tempo mecânico, ou seja, o interesse pelo movimento. Entretanto, a orientação dada por cada grupo às suas respectivas produções são divergentes. O Concretismo suíço, notoriamente, desenvolve uma linha de pesquisa espaço-temporal*

voltada para aspectos cromáticos, ao contrário do Concretismo paulista, que desenvolve tal linha de pesquisa voltada para aspectos formais. No primeiro caso, pode-se dizer que tal linha de pesquisa é o resultado do desgaste de uma tradição construtiva; no segundo, pode-se dizer que é o resultado da ausência de tal tradição.

### 3. CONCLUSÃO

Pode-se dizer que a adoção do Concretismo no Brasil, conforme visto, não foi a simples importação e adaptação de um estilo. Diversos fatores contribuíram para a adoção de um vocabulário geométrico na transição da década de quarenta para a de cinquenta. Deve-se destacar a conscientização de nossos artistas quanto à adoção de uma linguagem plástica característica do homem - universal - independente de quaisquer modismo. Contribuiu para tal conscientização a aproximação de nossos artistas com os pacientes da Dra. Nise da Silveira estabelecida por Mário Pedrosa. Também tivemos oportunidade de verificar que a "*vontade construtiva*" própria do homem era defendida pelo artista uruguaio Joaquín Torres-García, ecoando no Brasil. A arquitetura brasileira dos anos 20/30 também deu a sua contribuição ao preparar, melhor, "*educar*" o olhar de nossos artistas. Assim sendo, quando o Concretismo internacional chega ao Brasil via exposições, palestras ou Bienal, encontra um cenário artístico nacional predisposto ao ingresso de tal movimento. Ou seja, antes mesmo da chegada do Concretismo suíço ou argentino ao Brasil já havia uma produção geométrico-abstrata nacional. A descoberta de tal movimento por parte de nossos artistas foi um estímulo e um direcionamento a uma produção artística que, a princípio, manifestava uma característica: "*querer construir*".

As transformações pelas quais o país passava em decorrência do projeto desenvolvimentista estimulavam os artistas a produzirem uma arte compatível com a nova sociedade que estava se estruturando: a industrializada. Especialmente em São Paulo, a partir da década de vinte, os artistas aproxima

vam cada vez mais a arte da tecnologia, ou seja, arte e ciência. No entanto, plasticamente o cientificismo de tais obras eram apenas representações iconográficas, no caso dos modernistas, e vagas intuições matemáticas, no caso dos primeiros artistas abstratos geométricos. A descoberta do Concretismo suíço, com todas as suas implicações científicas e de aplicação prática - como a Teoria da Gestalt - resolveu o problema dos artistas nacionais: uma "utilidade" para o vocabulário geométrico.

Os artistas concretos de São Paulo - grupo Ruptura - entendiam que as suas produções faziam parte de um Projeto Construtivo Nacional, ou seja, da primeira vanguarda construtiva nacional. Assim sendo, cabia a estes artistas educar esteticamente um público acostumado à figuração. A identificação de nossos artistas com as primeiras vanguardas construtivas européias se fez logo. O sentido didático-ideológico da atuação paulista se aproximou em muito ao dos construtivistas, principalmente quanto às soluções formais.

A adoção do movimento concreto no Brasil correspondia à inserção de uma linguagem geométrico-abstrata ainda não digerida pelo público. O Concretismo paulista - e aí se tem a singularidade do movimento nacional - adotou uma ideologia construtiva como condição necessária para o seu próprio desenvolvimento. Sendo o Brasil um país sem tradição construtiva - estamos na década de cinquenta -, ou mesmo uma tradição moderna seria impossível o exercício de um movimento concreto sem, no mínimo, uma ação paralela equivalente às ideo-

logias construtivas.

O Concretismo suíço foi o resultado das vanguardas do começo do século, e, assim sendo, encontrou um campo de ação praticável. Sua produção é consequência de um aprofundamento de determinadas questões inauguradas por tais vanguardas, como por exemplo, a característica mais marcante do movimento concreto: a questão da visibilidade.

Apesar dos percursos diferentes, os Concretismos suíço e paulista desenvolveram-se a partir das mesmas características:

1. integração da arte na sociedade industrial, na qual a obra era encarada como produto;
2. arte enquanto processo de informação;
3. objetividade;
4. tempo enquanto movimento mecânico.

No primeiro caso, relação arte/indústria, concluiu-se que o movimento suíço foi bem sucedido devido à sua tradição construtiva que lhe deixou como herança um campo de ação praticável, ao contrário do movimento nacional que ainda estava formando tal campo de ação em decorrência da ausência de uma tradição construtiva. No segundo caso, arte como processo de informação, concluiu-se que o movimento suíço desenvolveu uma produção voltada para um dinamismo visual via cor, e o movimento nacional via forma. No terceiro caso, objetividade, concluiu-se a utilização da matemática como princípio regula-

dor de ambos os movimentos, divergindo apenas na ênfase de seu emprego: como "tema" para os suíços e como "método" para os paulistas. No quarto e último caso, tempo como movimento mecânico, concluiu-se uma linha de pesquisa espaço-temporal voltada para aspectos cromáticos no grupo suíço, e voltada para a forma no grupo paulista.

Enfim, cada uma das quatro características comuns aos movimentos concretos paulista e suíço, foi direcionada de forma particular por cada grupo devido, fundamentalmente, ao histórico dos mesmos. Pode-se afirmar, pelo que pudemos observar até então, que as soluções adotadas pelos concretos suíços são resultantes da convivência destes com uma tradição construtiva, assim como as soluções adotadas pelos concretos paulistas são consequência da ausência de uma tradição construtiva.

Não cabe aqui avaliar qual dos dois movimentos foi o "melhor" no sentido de uma resposta aos preceitos do Concretismo: ambos responderam de maneira correta apesar de diferente. Aliás, esta era justamente a ideologia do Concretismo de Bill: a diversidade de soluções - herança de Albers. Deve-se destacar que, se o Concretismo suíço se desenvolveu voltado para uma questão cromática - seja temporal, perceptiva ou matemática -, e o movimento paulista para uma questão formal - temporal, perceptiva ou matemática -, ambos colaboraram de forma bastante significativa para o desenvolvimento de um movimento surgido nos anos sessenta: a Op Art. Com ela, os exercícios perceptivos inaugurados pela Bauhaus (Albers),

caracterizadores do movimento concreto, ganham outra orientação ao equilibrar os aspectos cromáticos e formais, ou seja, ao eliminar a ênfase de um sobre o outro (Fig. 140).

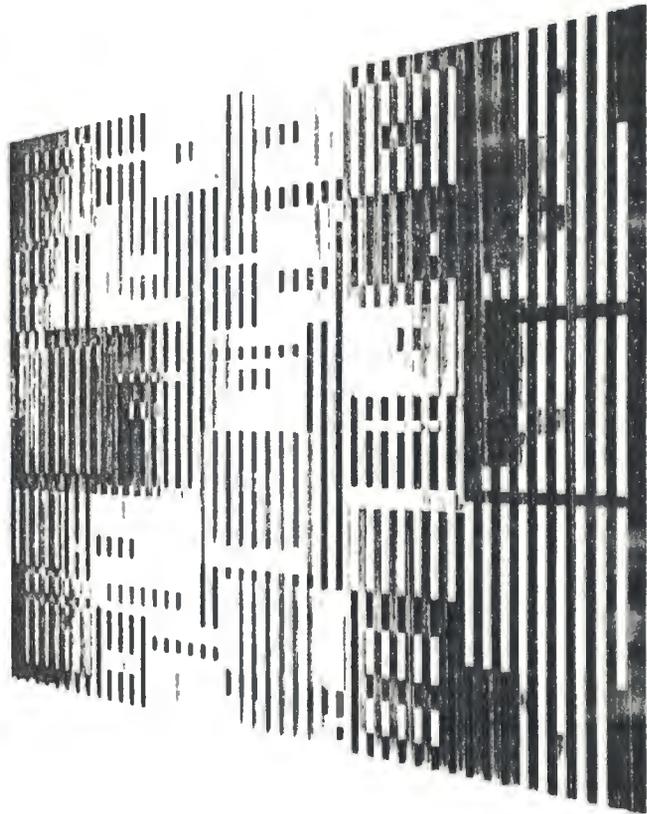


FIG. 140 - Yaacov Agam. "Double Metamorphosis", 1968-69.  
127 x 188cm

#### 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## LIVROS:

1. AMARAL, Aracy A. org. Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950 - 1962. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
2. ———. coord. Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo, 1986.
3. ANKER, Valentina. "Les quinze variatons". Em seu Max Bill ou la recherche d'un art logique. Lausanne, Editions l'Age d'Homme |1979| p. 70-82.
4. ARGAN, Giulio Carlo. El Arte Moderno/1770-1970. Traducido por Joaquín Espinosa Carbonell. 6a. ed. Valencia, Fernando Torres Editor, 1984. 2 v.
5. BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
6. CHIPP, Herschel Browning. Teorias da Arte Moderna. Tradução de Waltensir Dutra. 1. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1988. Coleção A.
7. COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira dos anos cinquenta. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

8. FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Perspectiva, 1982. Coleção Estudos.
9. GROPIUS, Walter. Bauhaus: novarquitectura. Tradução de J. Guinsburg e Ingrid Dormien. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1988. Coleção Debates.
10. GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea. Do Cubismo ao Neoconcretismo. São Paulo, Nobel, 1985.
11. MICHELI, Mario de. As vanguardas artísticas. Tradução de Pier Luigi Cabra. 1. ed. São Paulo, Martins Fontes, - 1991.
12. PEDROSA, Mário. "O Paradoxo Concretista". Em seu Mundo, Homem, Arte em crise. 2. ed. São Paulo, Perspectiva - |1986| p. '25-7. Coleção Debates.
13. PONTUAL; Roberto. Entre dois séculos. A arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1987.
14. STANGOS, Nikos. Conceitos da arte moderna. Tradução de Álvaro Cabral. 1. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

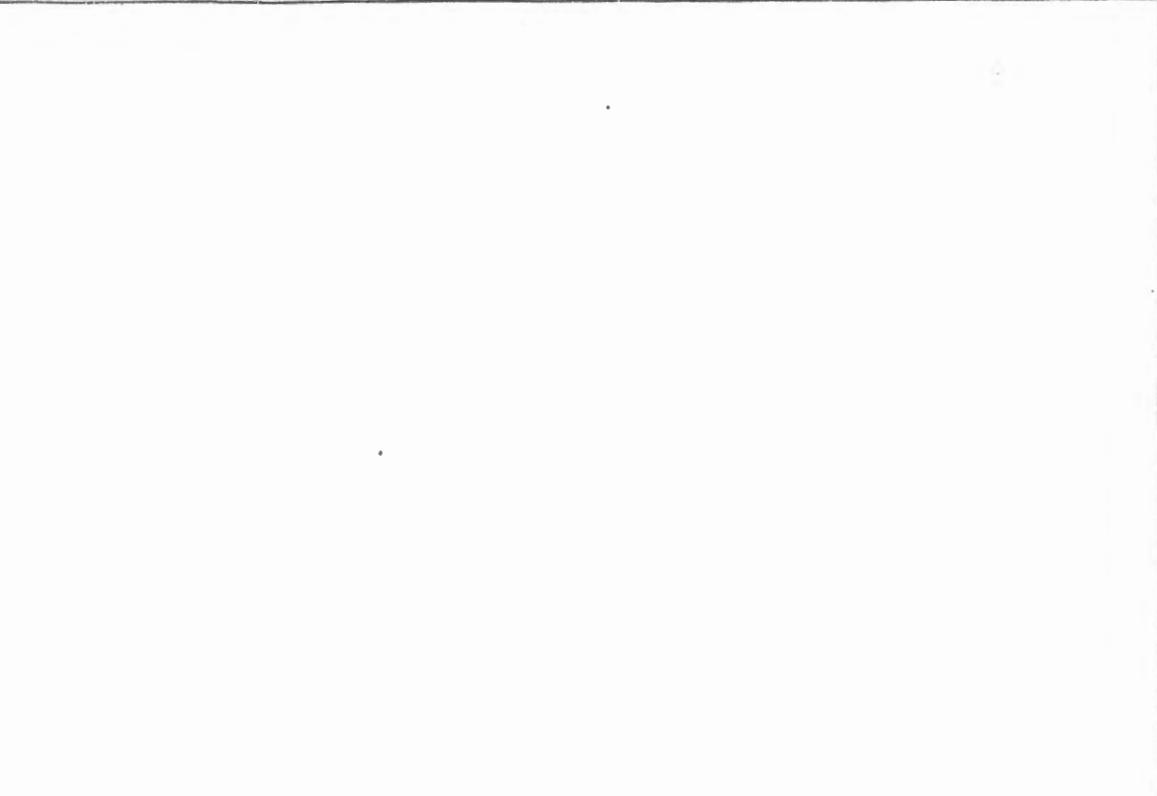
15. TORRES-GARCÍA, Joaquín. "Qué es el arte constructivo?" Em seu Universalismo constructivo. Madrid, Alianza Editorial |1984| v. 2, p. 612-16.
16. VALLIER, Dora. A arte abstrata. Tradução de João Marcos Lima. São Paulo, Martins Fontes, 1980. Coleção Arte e Comunicação.
17. WICK, Rainer. Pedagogia da Bauhaus. Tradução de João Aze-nha Jr. 1. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1989. Coleção A.

## PERIÓDICOS:

1. MALDONADO, Tomás. "Max Bill (conclusão). Arte de 'n' dimen-sões". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1957, supl. dom.: 9.



5. BIBLIOGRAFIA



1. ARNASON, H. Harvard. History of modern art. Painting, sculpture, architecture, photography. 3. ed. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1986.
2. BENSE, Max. Pequena estética. Traduzido por J. Guinsburg e Ingrid Dormien. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1975. Coleção Debates.
3. DE FUSCO, Renato. História da arte contemporânea. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 4. ed. Lisboa, Editorial Presença, 1988.
4. HUNTER, Sam e JACOBUS, John M. Modern art. Painting, Sculpture, Architecture. 2. ed. New York, Harry M. Abrams, Inc., Publishers, 1977.
5. JAFFÉ, H.L.C. El grupo "De Stijl". Traduzido por Felipe M. Lorda Alaiz. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, s.d.
6. ——— et alli. The history of world painting. New York, Alpine Fine Arts Collection, LTD., 1967.
7. LAROUSSE DICTIONARY OF PAINTERS. Spain, Hamlyn Publishing Group LTD., 1982.
8. LUCIE-SMITH, Edward. Art Today. Oxford, Phaidon, 1989.
9. NASH, John Malcolm. O cubismo, o futurismo e o construtivismo. Tradução de Manuel Seabra. s.l. Editorial Labor do Brasil, 1976.

10. PONTUAL, Roberto. América Latina: geometria sensível. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, GBM, 1978.
11. SEUPHOR, Michel. Pintura Abstracta. Versión castelliana de Roberto Guibourz. Buenos Aires, Kapelusz, 1964.
12. TORRES-GARCÍA, Joaquín. Estructura. Montevideo, Biblioteca Alfar, 1935.

#### PERIÓDICOS:

1. AGUILAR, Nelson. "Sacilotto, o saber operário do concretismo". Folha de São Paulo. São Paulo, 20 abr. 1988, p. A-33.
2. COMODO, Roberto. "No auge da vaia". Isto é, São Paulo, p. 45-9, 3 dez. 1986.
3. GULLAR, Ferreira. "Os objetos matemáticos". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2 l. abr. 1957, supl. dom.: 9.
4. KLABIN, Vanda Mangia. "A questão das idéias construtivas no Brasil: o Momento Concretista". Gávea, Rio de Janeiro, nº 1, p. 44-56, 1984.
5. MORAIS, Frederico. "De Morris a Gropius: as origens do desenho industrial". GAM, Rio de Janeiro, nº 16, 1968, p. 32-5.

6. ROELS JR., Reynaldo. "A dissidência carioca". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 6 dez. 1986, caderno Idéias: 8.
7. SUZUKI JR., M. e FIGUEREDO, Luciano A. "A quebra da moldura". Folha de São Paulo. São Paulo, 2 mar. 1986, Folhetim: 2-5.

## CATÁLOGOS:

1. (I) Bienal Internacional de São Paulo, 1951.
2. Bienal de Veneza, 1986.
3. CICLO de exposições sobre arte no Rio de Janeiro.
  1. Grupo Frente/1954-1956.
  2. I Exposição Nacional de Arte Abstrata - Hotel Quitandinha/1953. Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, nov. 1984.
4. EXPOSIÇÃO do grupo de artistas modernos argentinos. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953.
5. FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, Rio de Janeiro. Abstração Geométrica: concretismo. Rio de Janeiro, 1987.
6. LOTHAR Charoux; Franz Weissmann; Lygia Clark. Exposição. São Paulo, Galeria de Arte das "Folhas", set. 1958.
7. RUPTURA (manifesto). São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez. 1952.

8. WALDEMAR Cordeiro; Kazmer Fejer; Judith Lauand; Maurício Nogueira Lima; Luís Sacilotto. Exposição de arte concreta - retrospectiva 1951-1959. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho 1960.