

MÁRIO PEDROSA, FERREIRA GULLAR E A ABSTRAÇÃO INFORMAL NO BRASIL

Maria de Fátima Morethy Couto

RESUMO

O artigo analisa questões que permearam a introdução da arte abstrata no Brasil a partir de textos de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Se a relação da crítica modernista com o projeto de uma cultura nacional já foi muito estudada, pouco se examinou a preocupação com a construção de uma nova identidade artística nacional nos textos de Pedrosa e Gullar dos anos 1950. Ambos consideravam imprescindível romper com a tradição figurativa ainda em voga no país para integrar-se à vanguarda internacional e, em seguida, dela diferenciar-se, mas, movidos pelo desejo de definir o que deveria ser a arte abstrata brasileira de vanguarda, reagiram fortemente à introdução da abstração informal no país.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Ferreira Gullar; arte abstrata no Brasil.

SUMMARY

Based on the writings of Mário Pedrosa and Ferreira Gullar, this article analyzes some of the issues surrounding the introduction of abstract art into Brazil. While much has been written on the relation between modernist criticism and a national cultural project, few scholars have examined the search for a new national artistic identity in texts published by Pedrosa and Gullar in the 1950s. Both thought that it was essential for artists to divorce themselves from the figurative tradition still in vogue in order to become part of the international avant-garde and, consequently, develop a distinct artistic identity. However, in their efforts to define a Brazilian avant-garde abstract art, they reacted strongly to the introduction of informal abstraction into the country.

Keywords: Mário Pedrosa; Ferreira Gullar; abstract art in Brazil.

A primeira metade dos anos 1950, no Brasil, foi marcada pela introdução da arte abstrata e pela rápida afirmação da arte concreta como a tendência de vanguarda mais eficaz para um país que vivia um período de forte crescimento econômico e modernização industrial. No plano político, o fim do Estado Novo, simultâneo ao restabelecimento da paz na Europa, colaborou para a criação de um clima de otimismo generalizado. Este processo, que se intensificará durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-60), foi acompanhado de um movimento de abertura às trocas internacionais. O Brasil era então considerado uma das futuras potências mundiais, e esperava-se que ocuparia lugar privilegiado no novo arranjo de nações no pós-guerra, inclusive no domínio artístico. A idéia de uma mudança do centro mundial das artes de Paris para São Paulo seduzia os

espíritos mais audaciosos, que acreditavam na possibilidade de o país participar do debate artístico da época com uma contribuição significativa e original¹. A emergência de uma nova elite econômica, urbana e industrial, que se queria cosmopolita, foi decisiva para a transformação da vida cultural das grandes metrópoles brasileiras. Sob a iniciativa de alguns membros dessa elite foram criadas instituições artísticas de primeira ordem, como o Masp, os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e a TV Tupi, primeira cadeia de televisão da América Latina. A fundação desses novos museus, assim como a organização, em diversas cidades do país, de diferentes salões consagrados à arte moderna — termo então utilizado para designar a arte do século XX de maneira genérica —, engendraram uma atmosfera favorável à discussão e à renovação estéticas, mas o ponto culminante desse processo de abertura, que almejava romper com o isolamento do Brasil no cenário artístico mundial, foi a realização das bienais de São Paulo, calcadas no espírito das bienais de Veneza.

A primeira Bienal de São Paulo, realizada em 1951, tal como a Semana de Arte Moderna organizada trinta anos antes, suscitou a queda dos valores estabelecidos e a afirmação de uma nova ordem, promovendo a difusão da abstração geométrica no meio artístico brasileiro de vanguarda e a formação de grupos de artistas partidários dessa tendência. A publicação de manifestos e artigos na imprensa e a realização de exposições organizadas pelos novos grupos acirrariam o debate e modificariam radicalmente o cenário artístico nacional. Logo após a realização da primeira Bienal, a arte concreta — no sentido em que Max Bill a definiu em 1936, retomando as idéias de Theo van Doesburg — já havia sido erigida em norma pelo meio artístico brasileiro mais progressista. Mas por que essa forma particular de abstração superou todas as outras com tal rapidez no Brasil quando na França e nos Estados Unidos a abstração informal e o expressionismo abstrato impunham-se gradualmente entre as vanguardas?

Muitos historiadores e críticos de arte brasileiros apontam dois acontecimentos que teriam sido decisivos para o sucesso da arte concreta no Brasil: a exposição de Max Bill no Masp em 1950 e a participação da delegação suíça na primeira Bienal de São Paulo. O prêmio de melhor escultor outorgado a Max Bill nessa ocasião parece confirmar o impacto de sua obra sobre artistas e críticos brasileiros. Entretanto, a prodigiosa vitalidade encontrada pela arte geométrica e suas variantes em diversos países da América do Sul no pós-guerra levou diversos intelectuais a buscar as raízes desse fenômeno no contexto político-econômico do continente sul-americano². Ronaldo Brito, por exemplo, estabeleceu uma relação direta entre o desejo de superar o estado de subdesenvolvimento e a adesão generalizada a uma concepção plástica que encampava a idéia de progresso. As ideologias construtivas, afirmou Brito,

(1) Nesse sentido, vale lembrar os dizeres de Lourival Gomes Machado, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no catálogo da I Bienal de São Paulo: "por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial".

(2) O Uruguai, onde os artistas sofriam a influência de Torres-Garcia desde seu retorno ao país em 1934, e a Argentina, berço dos grupos Arte Concreto-Invenición e Arte Madi, são os exemplos mais célebres.

estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição nos

*projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional frente ao domínio da cultura européia, ao mesmo tempo que significavam uma inevitável dependência desta. [...] As vanguardas construtivas na América Latina respondem a esse ambíguo desejo, o de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar*³.

(3) Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p. 47.

O desejo de construir uma sociedade nova, regida por modelos racionais, certamente contribuiu para a difusão no continente sul-americano de uma arte imbuída da ideologia tecnocrática. Convencidos do papel capital que poderiam desempenhar as descobertas científicas para a transformação da realidade, muitos artistas e críticos engajaram-se em favor de uma arte seduzida pela técnica e baseada em concepções matemáticas. Nesse sentido, o caso brasileiro é exemplar. O lema do governo Kubitschek, "cinquenta anos em cinco", ilustra à perfeição a atmosfera otimista e voltada para o futuro que reinava no país. O processo de aceleração industrial e enriquecimento econômico em curso, mais avançado em São Paulo, incitava a uma redefinição do papel social do artista, que deveria participar do projeto de edificação de uma sociedade moderna e produtiva, trabalhando no domínio da estética industrial, da tipografia, das artes gráficas etc. A integração entre o artista e a indústria tornou-se não somente atraente, mas necessária.

*A indústria moderna precisa da imprescindível e inadiável colaboração dos artistas, sob pena de jamais elevar-se à altura das exigências culturais da sociedade a que serve — declarou Mário Pedrosa em 1955. Sem essa colaboração, ela não ultrapassará nunca o âmbito desse empirismo mesquinho e meramente utilitário em que trabalha, não alcançando enobrecer a nossa civilização com a qualidade formal (perfeita síntese funcional e plástica) de seus artigos, como o fizeram, em relação ao seu tempo, as atividades artesanais das grandes épocas criadoras do passado, assim, por exemplo, o artesanato medieval*⁴.

É importante ressaltar, contudo, que o apoio e o entusiasmo que a arte concreta encontrou entre os críticos e os jovens artistas brasileiros fundavam-se igualmente na vontade de fazer tábula rasa de toda herança cultural e retornar aos valores essenciais da arte. A adesão às idéias de Max Bill representava uma ruptura, ao mesmo tempo, com a forte tradição figurativa em voga no país e com a autoridade de Paris, "guia universal das artes" e referência mítica da maioria dos artistas. Não se ignoravam as produções de Pollock e de Tobey, que tiveram algumas de suas obras expostas na primeira Bienal de São Paulo, mas o trabalho desses dois

(4) Pedrosa, Mário. "Prefácio" do catálogo da segunda exposição do grupo Frente, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho de 1955. In: Cocchiarella, Fernando e Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 232.

artistas não representava um retorno às "origens da linguagem objetiva e universal da forma", linguagem esta que os artistas concretos gostariam que fosse a da vida real. De maneira análoga, a abstração não geométrica praticada na França no pós-guerra mostrava-se, na opinião desses artistas, indecisa, sem querer dar o passo decisivo que poderia conduzi-la a uma verdadeira ruptura com a natureza. "Tal como se apresenta a seção da França", afirmou Mário Pedrosa em um artigo sobre a primeira Bienal, "a marca da arte francesa está ali visível. Veja-se o seu abstracionismo. Transparece o desejo de não violentar as coisas, de ficar num meio-termo, de não perder o pé"⁵.

Os textos publicados no Brasil durante esse período buscavam dar ao trabalho da vanguarda local esse impulso de radicalização. O manifesto do grupo Ruptura, fundado em São Paulo em 1952 e liderado por Waldemar Cordeiro, enfatizava a vontade de seus membros de instaurar uma nova era artística no país, estabelecendo uma distinção entre os que "criam formas novas de princípios velhos" e aqueles que "criam formas novas de princípios novos". O mesmo espírito de contestação da arte pela arte e de crítica ao elogio da subjetividade presidiu igualmente à fundação do grupo Frente, no Rio de Janeiro, em 1953. "São todos eles homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte", escreveu Mário Pedrosa no prefácio do catálogo da segunda exposição do grupo em 1955.

*A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções*⁶.

As divergências estéticas entre os grupos concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro estarão na origem da fundação do movimento neoconcreto, em 1959. Enquanto os artistas de São Paulo continuariam apegados às doutrinas de Max Bill sobre a importância de um espírito racional na criação artística, os do Rio de Janeiro se encaminhariam, progressivamente, para uma concepção menos rigorosa e racional da obra de arte. A intensa atividade industrial da cidade de São Paulo parecer ter desempenhado papel relevante na orientação das pesquisas plásticas que foram aí efetuadas. Os artistas que residiam na capital paulista mostravam-se decididos a criar uma arte perfeitamente de acordo com os avanços tecnológicos da época, buscando ajudar o país a romper o abismo que o separava da Europa e fazê-lo participar da atualidade artística internacional. Entretanto, se a longo termo eles visavam integrar-se aos centros artísticos mais desenvolvidos, a curto termo esforçaram-se por criar uma nova estética capaz de ser assimilada pela indústria nacional da época. Os partidários do

(5) Pedrosa, Mário. "A Bienal de São Paulo". In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 44 (artigo publicado originalmente na *Tribuna da Imprensa*, 03/11/1951).

(6) Pedrosa, "Prefácio"..., loc. cit., p. 231 (grifo meu).

movimento neoconcreto, por sua vez, estimavam que a arte concreta, como era entendida e praticada em São Paulo, não passava da importação de um modelo estrangeiro. Opondo-se à "exacerbação racionalista" das pesquisas desenvolvidas pelos paulistas, propunham uma revisão

*das posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, [...] uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria*⁷.

(7) "Manifesto neoconcreto", publicado no *Jornal do Brasil*, 23/03/1959, e assinado pelos seguintes artistas: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Lygia Pape, Theon Spanudis e Franz Weissmann.

Sem renegar a "capacidade do vocabulário geométrico de assumir a expressão de realidades humanas complexas", tais artistas defendiam a idéia de que, na linguagem artística, "as formas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículos da imaginação".

O movimento neoconcreto, abrindo-se a componentes lúdicos e simbólicos, procurava corrigir o pretensão dogmatismo da arte concreta por meio da revalorização da intuição e da experimentação na prática artística, sem contudo subscrever à definição do artista como gênio criador. Embora em um primeiro momento a preocupação maior dos neoconcretos tenha sido a de reintegrar a emoção na arte abstrata de tendência geométrica, suas pesquisas evoluíram em direção a um questionamento da noção de obra de arte e do papel do artista. Diversos participantes desse movimento abandonaram definitivamente o quadro de cavalete, criando composições abertas sobre o espaço que colocavam em xeque as noções de suporte, moldura, massa e pedestal. Por outro lado, a experimentação sistemática dos neoconcretos conduziria a uma reformulação da relação sujeito-objeto artístico. Desejosos de estabelecer um acordo eficaz entre arte e vida, eles procuraram abolir a distância entre espectador e obra, afirmando a identidade entre o artista e os outros homens por meio da exploração da capacidade criativa de cada indivíduo. Ao oposto do grupo de São Paulo, os neoconcretos consideravam secundárias questões como a integração social do artista e o lugar de sua produção no mercado de arte, interrogando-se sobre a noção de obra de arte e seu futuro e privilegiando a invenção e a experiência individual ou coletiva em detrimento de problemas de ordem mercantil.

A cisão entre os grupos de artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro e a conseqüente eclosão do movimento neoconcreto, assim como o relativo sucesso da arte dita tachista nas bienais de São Paulo de 1957 e 1959, inauguraram uma nova etapa no debate em torno da arte abstrata, introduzindo a controvérsia sobre a exemplaridade da arte concreta e sua pertinência para a sociedade brasileira. De forma semelhante ao que ocorrera no segundo momento do movimento modernista, o problema essencial, para os críticos engajados, tornara-se o de definir o que poderia ou deveria ser a verdadeira arte de vanguarda brasileira.

Pode-se considerar decisivo para tal mudança de orientação o ano de 1957, quando tem início a forte polêmica entre os defensores da abstração "geométrica" (concretos e neoconcretos) e os partidários da abstração informal ou do expressionismo abstrato⁸, polêmica esta suscitada pelo sucesso obtido na quarta Bienal de São Paulo por uma pintura que ambicionava romper com as convenções vigentes valorizando a matéria, o gesto e a espontaneidade.

O acontecimento de maior destaque nessa manifestação foi a grande retrospectiva da obra de Jackson Pollock, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, na qual foram apresentadas 34 telas e 29 desenhos e aquarelas do artista. Foi igualmente em torno dessa data que alguns pintores brasileiros de renome nacional, cuja obra fora até então figurativa, revelaram-se seduzidos pela abstração mais livre. Paralelamente, apareceram na imprensa brasileira vários artigos anunciando o recuo da abstração racional no exterior e seu caráter retrógrado em relação à arte informal. Antônio Bento, por exemplo, em artigo publicado em 1958, descreveu o "triunfo completo da abstração informal e do tachismo" na Bienal de Veneza, onde duas salas haviam sido consagradas a Wols, afirmando: "Já passou realmente a época de Malevitch e de Mondrian. O que conta hoje de fato é a 'vitalidade' estupenda da arte informal, que pôs a nocaute a arte acadêmica dos epígonos de Mondrian"⁹.

Os partidários da arte concreta, assim como os do movimento neoconcreto, insurgiram-se imediatamente contra o que consideravam uma tentativa estruturada de impor ao Brasil um gosto em voga no exterior, ou seja, uma nova "colonização cultural". Mário Pedrosa e Ferreira Gullar insistiriam sobre a primazia do pensamento construtivo na história da arte moderna brasileira, denunciando o caráter internacionalista do tachismo e propagando a idéia de que seu florescimento representaria uma provável interrupção do processo de criação de uma arte adaptada às necessidades do país. A idéia de que apenas a arte abstrata de tendência construtiva poderia efetivamente contribuir para a fundação de um país moderno e autônomo constituía o cerne do pensamento de Pedrosa; a arte informal, aos seus olhos, exprimia uma atitude de desilusão e desespero em face da complexidade do mundo. A desconfiança ou desprezo em relação à disciplina e à técnica por parte dos artistas abstratos líricos traía uma postura individualista que, escreveu Pedrosa, se exprimia "nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamento precisos ou não-aleatórios"¹⁰. Além disso, ele estimava que a arte concreta brasileira representava uma "corrente de resistência autóctone ao gosto internacional", que ele identificava ao tachismo, a essa pintura que, proclamava, se assemelhava a "uma espécie de teste Rorschach para a interpretação das almas angustiadas das classes médias urbanas de todo o mundo, [...] a uma interjeição do artista no desespero de sua solidão"¹¹. Pedrosa chegará mesmo a omitir os laços de filiação entre a arte concreta brasileira e as idéias de Max Bill e da Escola de Ulm para valorizar sua independência e autenticidade. O movimento concretista, afirmou o crítico

(8) Para maior facilidade, empregaremos indiferentemente os termos "abstração informal" e "expressionismo abstrato", mas é importante ressaltar que a visão de Clement Greenberg sobre o expressionismo abstrato diferia radicalmente daquela veiculada por Harold Rosenberg em seu célebre artigo "The American action-painters" ou ainda da concepção de arte informal defendida pelo crítico francês Michel Tapié em seu texto "Un art autre". O termo "tachismo" foi utilizado pela primeira vez no início dos anos 1950 pelo crítico Pierre Guéguen com referência a composições abstratas criadas, em sua opinião, a partir de manchas. No Brasil, ele será sistematicamente utilizado por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, talvez com o intuito de ressaltar o aspecto caótico, a ausência de qualquer preocupação construtiva na abstração mais livre.

(9) Bento, Antônio. "O triunfo da arte informal". *Diário Carioca*, 27/07/1958.

(10) Pedrosa, Mário. "Às vésperas da Bienal". In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 283.

(11) Pedrosa, Mário. "Época das bienais". In: *Mundo, homem, arte em crise*, loc. cit., p. 294.

em um texto no qual analisou as transformações engendradas pelas bienais de São Paulo,

*foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras às formações mais severas e universais da abstração geométrica ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e, sobretudo, à crítica internacional, já aferrada, em sua maioria, a uma estética subjetiva romântica então reinante por toda parte sob a designação de "tachismo" ou "informal". Não se compreendia aquela resistência brasileira, por tanto tempo, à corrente internacional. Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país*¹².

(12) Ibidem, p. 291 (grifo meu).

Em artigo publicado em 1959, Pedrosa responderia às críticas que o pintor francês Georges Mathieu formulara aos defensores da arte concreta e neoconcreta por ocasião de uma conferência organizada no Masp, opondo-se vivamente aos princípios que acreditava regerem a abstração gestual:

*Estamos assistindo agora à dominante de uma qualidade pictórica extremamente direta, e, como tal, no menor grau possível de distância psíquica. É o plano da chamada expressão direta. Nele o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele. É por isso que a obra de arte daí saída tem em grau bem menor as qualidades intrínsecas de toda obra de arte autônoma, para extravasar, como documento humano, toda uma gama de puras manifestações psíquicas do autor*¹³.

(13) Pedrosa, Mário. "Da abstração à auto-expressão". In: *Mundo, homem, arte em crise*, loc. cit., pp. 37-38 (artigo publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, 19/12/1959).

E prosseguia, criticando sem rodeios o trabalho de Mathieu com o intuito de precaver os artistas brasileiros sobre a vacuidade de uma arte baseada nas virtudes do acaso, da rapidez e da espontaneidade:

Grande parte da pintura gráfica ou mesmo informal com pretensões a ser produto de fatura espontânea traduz, no fundo, terrível obsessão egocêntrica e narcisística. Em Mathieu o narcisismo é tão patente que dói na vista. [...] Numa arte de improvisação, de signos, o problema da perfectibilidade não se coloca, e não se coloca porque outro valor se

*põe. Qual é este? Sem dúvida o da vitalidade significativa, o da essencialidade. Ora, infelizmente, a arte de Mathieu, como a de tantos outros artistas ditos tachistas — que os pintores brasileiros recém-chegados à escola se precavenham, pois o seu grande pecado já é a gratuidade vazia —, não é de essência, mas de capricho, de virtuosidade. Há nela excesso de elementos, multiplicidade de motivos e de arranjos técnicos, ambigüidade de intenções, parti-pris de efeitos. Falta-lhe a autêntica vitalidade; sobra-lhe a excentricidade*¹⁴.

(14) Ibidem, pp. 46-47 (grifo meu).

A primeira fase da atividade de teórico e crítico de arte do poeta e escritor Ferreira Gullar — antes de sua ligação com o movimento de cultura popular — está, como sabemos, intimamente ligada à constituição do movimento neoconcreto, ao qual ele tentou conferir a dimensão de um movimento ao mesmo tempo autêntico e revolucionário. Detrator da atitude positivista dos artistas concretos, ele se opôs com igual vigor à licença da arte informal, invocando em diversas ocasiões o perigo da subjetividade levada ao extremo na arte de qualquer período. Em artigo publicado em 1957 a respeito da retrospectiva Pollock, ele explicitou seu ponto de vista sobre essa questão:

*Uma pintura que se nega a toda forma definida, à vontade de construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior tem de buscar apoio, fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação. Num caso como no outro, o trabalho do pintor se resolve na expressão de um estado incontrolado e, por isso mesmo, confinado à sua desordem. Em outras palavras, uma tal pintura resta sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte; trabalho que decerto se alimenta daquele caos mas que, em lugar de deixá-lo verter-se para fora, por si, sobrepõe-se a ele e lhe dá forma. Eis por que, em nossa opinião, o tachismo, na melhor das hipóteses, tem de ser para cada pintor uma experiência efêmera no campo da expressão e que, para guardar sua autenticidade, está condenada ou a descer para o vértice de sua negação e se apagar nele ou a romper o automatismo em busca da forma e da estrutura*¹⁵.

(15) Gullar, Ferreira. "Duas faces do tachismo". In: Cocchiarella e Geiger, op. cit., pp. 241-243 (artigo publicado originalmente no *Estado de S. Paulo*, 28/09/1957).

Gullar defendia a hipótese de que "a rigorosa disciplina concretista originou a reação tachista que pretende afirmar, no outro extremo, a ausência total de ordem e disciplina"¹⁶. Os artistas neoconcretos, ao contrário, abriam novos horizontes de trabalho sem negar a experiência do construtivismo e sem lançar-se no caos subjetivo. "Apenas rejeitam o primado da razão sobre a sensibilidade, para colocar a percepção estética como uma faculdade capaz de apreender e formular, sinteticamente, as

(16) Gullar, Ferreira. "Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira". In: Amaral, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: MEC-Funarte/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 120.

complexas experiências humanas"¹⁷. Em "Teoria do não-objeto", publicado em 1959 — ano da consagração definitiva da abstração informal no Brasil com a obtenção por Manabu Mabe do prêmio de melhor pintor nacional na quinta Bienal de São Paulo —, Gullar buscou não somente apontar as diferenças existentes entre a pintura dita tachista e as formulações neo-concretas, como também demonstrar o caráter inovador e radical destas últimas:

(17) Ibidem, p. 114.

*Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele "deserto" de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. [...] Colocada a questão nestes termos, as experiências tachistas e informais, na pintura e na escultura, mostram-nos a sua face conservadora e reacionária. Os artistas dessa tendência continuam — embora desesperadamente — a se valer dos apoios convencionais daqueles gêneros artísticos. Neles o processo é contrário: em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte*¹⁸.

(18) Gullar, Ferreira. "Teoria do não-objeto". In: Cocchiarella e Geiger, op. cit., pp. 421-424.

Em seus escritos, Pedrosa e Gullar procuraram estabelecer uma nítida oposição entre a produção artística nacional e aquela realizada paralelamente no exterior, sugerindo além disso a idéia de uma continuidade intrínseca entre a arte concreta e a neoconcreta, com o intuito de afirmar a autonomia de certas tendências da arte brasileira em relação aos valores internacionais reconhecidos na época e de ressaltar a necessidade de assegurar sua perpetuidade. Se tivermos em mente os embates da época, compreenderemos a significação de formulações como as de Pedrosa e Guiar, cuja motivação maior era demonstrar que a arte de um país periférico poderia entrar em concorrência direta — em nível de igualdade, ou mesmo de superioridade — com a produção européia. Suas proposições darão origem à tese de que uma "tradição construtiva" teria presidido à evolução das pesquisas plásticas abstratas no país e à idéia de que tudo o que havia escapado a essa filiação, como o tachismo, seria o resultado de uma adesão passiva a uma estética em voga na Europa e nos Estados Unidos. Na realidade, se eles tanto insistiam sobre o antagonismo entre arte nacional e internacional, entre ordem e caos absolutos, procurando com isso desacreditar a pintura informal e chegando mesmo a negligenciar as origens européias da arte concreta, era porque tentavam defender um movimento em via de constituição, em cuja autenticidade e poder de ação sobre o

homem e a sociedade eles acreditavam. Em sua opinião, o florescimento da abstração gestual poderia atrapalhar a assimilação das doutrinas construtivas pelos artistas brasileiros mais jovens e pelo público¹⁹. A reação de Pedrosa e Gullar foi ainda mais rápida e violenta porque numerosas galerias de arte, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, engajaram-se imediatamente na promoção dos representantes maiores da abstração informal no Brasil.

Entretanto, se é provável que a via da abstração informal ou gestual foi ainda mais vigorosa no Brasil porque ela se adaptava com perfeição às necessidades de um mercado de arte em expansão e em busca de produtos inéditos e vendáveis, não se pode considerar a "conversão" quase simultânea de diversos artistas brasileiros ao informal como submissão a um estilo internacional, nem tampouco, como afirmou o artista Hermelindo Fiaminghi, "como um modismo insuflado pelas últimas bienais da década de 1950"²⁰. Gullar e Pedrosa, a meu ver, trataram da questão do tachismo e de sua introdução no país de maneira simplificadora, condenando energeticamente a gratuidade das composições informais assim como seu caráter extremamente individualista e narcísico: aos seus olhos o tachismo se constituía, internacionalmente, como um movimento homogêneo, com princípios claros e bem-definidos. Na realidade, todas as tentativas de sistematização da abstração informal, do expressionismo abstrato ou do tachismo como movimentos artísticos estabelecidos perdem-se em generalidades, já que esses termos foram utilizados sem distinção, tanto nos Estados Unidos como na Europa, para designar o trabalho de numerosos artistas, cujas pesquisas e técnicas divergiam fortemente e que jamais tiveram a intenção de organizar-se em grupos ou fundar escolas.

Os pintores informais brasileiros, da mesma forma, mostraram-se completamente indiferentes a estratégias coletivas, na medida em que não se sentiam ligados por um projeto comum. Diferentemente dos artistas concretos e neoconcretos, eles não tiveram o apoio de uma crítica organizada, preocupada em teorizar sobre suas afinidades e divergências, não assinaram nenhum manifesto e associaram-se apenas raramente em manifestações dedicadas à arte abstrata. Considerar portanto obras tão diversas quanto as de Iberê Camargo, Manabu Mabe, Flávio Shiró ou ainda Antonio Bandeira como um bloco homogêneo, ou como submissão a um estilo internacional, é não somente ignorar a singularidade de cada proposta de trabalho como também negligenciar a importância da trajetória pessoal de cada artista para o desenvolvimento de suas pesquisas.

Não pretendo negar a validade do movimento concreto brasileiro ou a fecundidade das formulações neoconcretas; entre os participantes dos dois movimentos encontram-se artistas que conseguiram criar uma linguagem pessoal, abolindo a oposição entre o particular e o universal. Mas em vez de continuarmos a afirmar a absoluta especificidade das artes concreta e neoconcreta praticadas no Brasil, ou ainda a sustentar a tese de um "projeto construtivo" da arte brasileira, talvez devêssemos tentar descobrir a originalidade desses dois movimentos — confrontando o trabalho de seus

(19) Três décadas após a eclosão do movimento concreto no Brasil, Mário Pedrosa definiria o debate da época como um combate: "O europeu não se interessava pela nossa formação cultural, eles queriam sensações agradáveis, papagaios, exotismo e, naquele momento, havia uma luta pela afirmação cultural do país" ("Entrevista com Mário Pedrosa". In: Cocchiarella e Geiger, op. cit., p. 106).

(20) "Entrevista com Hermelindo Fiaminghi". In: Cocchiarella e Geiger, op. cit., p. 136.

representantes com as pesquisas empreendidas simultaneamente no exterior por diversos artistas igualmente preocupados em romper com a idéia da obra de arte como objeto único e sagrado, em superar a oposição entre pintura e escultura e agir diretamente sobre o espectador.

No início dos anos 1950 as bienais de São Paulo colocaram o país em contato com o circuito artístico mundial e provocaram a adesão dos meios de vanguarda à arte abstrata. Entretanto, a questão fundamental, para os críticos mais avançados da época, continuava a ser a de forjar a idéia de uma arte autenticamente brasileira e proclamar sua completa independência. Em última análise, os fins inerentes a seu discurso consistiam em (re)definir uma identidade cultural brasileira, em apreender e exaltar a especificidade da arte brasileira isolando-a em um campo fechado, ao abrigo de interferências externas.

Recebido para publicação em
21 de agosto de 2000.

Maria de Fátima Morethy Couto é doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I e bolsista de pós-doutorado pela Fapesp no Instituto de Artes da Unicamp.

Novos Estudos
CEBRAP

N.º 58, novembro 2000
pp. 203-213



revista estudos feministas

revista estudos feministas

é uma revista acadêmica, de caráter pluridisciplinar, que tem por objetivo ampliar o campo dos estudos de gênero no Brasil.

revista estudos feministas

é um projeto coletivo da comunidade acadêmica e um canal de expressão do movimento feminista. **Necessitamos de apoio.** As doações beneficiam-se da Lei Rouanet. Informe-se!

revista estudos feministas

é semestral (junho e novembro) e está aberta a colaborações na forma de artigos, resenhas, ensaios e dossiês. Informações de interesse geral sobre o tema serão divulgadas na rubrica agenda.

números disponíveis

tomo 8	vol.3	n.2/95
tomo 9	vol. 4	n.1/96
tomo 10	vol. 4	n.2/96
tomo 11	vol.5	n.1/97
tomo 12	vol. 5	n.2/97
tomo 13	vol. 6	n.1/98
tomo 14	vol. 6	n.2/98

A S S I N A T U R A (ANUAL)

2 números

Nacional.....	R\$ 40,00
Internacional.....	US\$ 40,00
Internacional (Institucional).....	US\$ 60,00
Avulsos.....	R\$ 22,00

Envie o cupom abaixo com cheque nominal à **Fundação Universitária José Bonifácio**,
endereçado para **revista estudos feministas IFCS/UFRJ**

Largo de São Francisco, 1 sala 427 Centro 20051 070 - Rio de Janeiro - RJ Brasil
Tel.: (5521)221-0341 r.403/507-4084 Fax: (5521)221-1470

Assinante:

Endereço:

Bairro:

Cidade

País:

E-mail:

Estado:

Telefone DDI:

CEP:

Fax: