

# Artes Visuais

# O projeto construtivo no Brasil

Com a exibição de cerca de 150 trabalhos, a Pinacoteca do Estado inaugurou na última terça-feira, dia 14, a exposição "Projeto Construtivo Brasileiro na Arte — 1950/1962". Reunindo pinturas, esculturas, desenhos, "designs", objetos, poemas e partituras, os doze anos iniciais do construtivismo brasileiro estão — se bem que de forma não inteiramente completa — didaticamente expostos. Isto é, desde o ano que marca a exposição de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo, até o declínio dos movimentos geométricos, iniciado em São Paulo como no Rio de Janeiro.

A exposição na Pinacoteca é trabalho conjunto desta entidade com o Museu de Arte Moderna do Rio que, após cumprir o seu período em São Paulo, sediará a mostra.

O trabalho de Aracy Amaral, assessora por Ana Maria Bezerra, de levantamento dos dados, pesquisas que se iniciaram em abril do ano passado, oferece como resultado esta exposição sem dúvida de grande relevância, apesar das omissões que vão por conta — muitas delas — de um entrosamento falho ou deficiente da equipe carioca com o esforço desenvolvido em São Paulo.

Esta exposição comemora os 20 anos do surgimento do concretismo entre nós (exposição de dezembro de 1956) e tem a destacar o seu catálogo/antologia que reúne uma ampla documentação até então dispersa e de difícil acesso.

A Pinacoteca oferece ao visitante a oportunidade de conhecer alguma coisa, em conjunto, do construtivismo abstrato no Brasil, desde as primeiras experiências de artistas entusiasmados com a exposição de Max Bill em 1950 e tocados pelo sucesso deste escultor sulco na primeira Bienal de São Paulo em 1951.

A partir da mostra de Max Bill no MASP, o abstrato entusiasmou alguns pintores brasileiros, a tempo de permitir, ainda na primeira Bienal, a presença de artistas que mostraram suas pesquisas nesta área, a exemplo de Ivã Serpa, Mavignier, Maluf, além de Palatnik, com sua abstração cinética.

A "Unidade Tripartida" de Max Bill (vitoriosa na Bienal e hoje acervo do MAC-USP), foi a pedra de toque que definiu em grande estilo o construtivismo abstrato e catalizou em torno de interesses comuns, considerável número de artistas plásticos. Dentro desse construtivismo emergente, surge o grupo concreto liderado por Décio Pignatari e que agrupou além de artistas plásticos, poetas e músicos.

A primeira exposição dos concretos foi em dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e depois no Rio de Janeiro, no Ministério da Educação, em fevereiro de 1957. O grupo carioca, cujo teórico principal foi o poeta Ferreira Gullar, participou destas duas mostras inaugurais do concretismo, mas acabou se divorciando do grupo paulista por absoluta "incompatibilidade de gênios", montando casa própria em 1959 que foi chamada de "neo-concretismo".

Foram estes os participantes da primeira exposição: Alípio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Judite Lázare, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludloff, César Otletica, Hélio Otletica, Luis Sacilotto, Alfredo Volpi, Décio Vieira, Alexandre Wollner, Ligia Clark, Waldemar Cordeiro, João Costa e Ivã Serpa (pintores); Lotar Charoux (desenhista); Ligia Pape (gravadora); Casimiro Fejer e Franz Weissmann (escultores); Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias Fino, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar (poetas).

Na exposição da Pinacoteca o visitante tem um roteiro mais ou menos nitido da trajetória do construtivismo no Brasil. Verá ele as obras dos construtivos no seu leque de manifestações, desde os artistas que andaram de namoro com a abstração geométrica, permanecendo, entretanto, na periferia do concretismo, como Flexor, Valentim Milton Dacosta, e Maria Lontina. Podemos incluir aqui Alfredo Volpi, pintor que chamou a atenção por certo momento de sua obra, quando a geometri-

zação foi recurso utilizado num exercício abstrato que tirou o mestre de seu construtivismo figurativo. Volpi tem, pela atenção que mereceu do grupo de concretos que o atraiu para seu meio, importância histórica no movimento chegando a realizar obras notáveis, como o xadrez vermelho. Mas, apesar de tudo, Volpi apenas tangenciou o concretismo, ortodoxo.

Além dos artistas satélites do construtivismo, podemos ver na Pinacoteca os que realmente podem ser rotulados de concretos: Sacilotto, Charoux, Barsotti, Fiaminghi, Nogueira Lima, Wollner e outros.

(Os artistas paulistas pioneiros do concretismo lançam em 1952, ano seguinte da primeira Bienal, o movimento "Ruptura", esclarecendo em manifesto, o que é velho e o que é novo. O grupo "Ruptura" é formado por Charoux, Cordeiro, Geraldo de Barros, Fejer, Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladyslaw).

A mostra da Pinacoteca leva-nos ainda ao neo-concretismo carioca que reousa, depois da exposição de 1957 os princípios estabelecidos pelo grupo paulista. Mais intuitivos e menos racionais, mais orgânicos e menos matemáticos, mais emoção e menos razão.

O movimento neo-concretista e seu respectivo manifesto tem a data de 1959, lançado em exposição realizada no MAM carioca, quando se reunem, além de Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Cláudio Melo e Sousa e Franz Weissmann, Ligia Clark, Ligia Pape, Reinaldo Jardim e Theon Spanudis.

A Pinacoteca também exibe manifestações da poesia concreta de São Paulo, poemas-objetos do Rio (correspondentes ao neo-concretismo nas artes plásticas) e músicas concretas de Willy Correia de Oliveira e Gilberto Mendes. Inspirados nos poemas concretos paulistas.

Palatnik com sua arte cinética — um artista pioneiro do abstracionismo e um dos precursores das formas e cores em movimento — tem sua presença marcada na Pinacoteca com o trabalho que expôs na primeira Bienal de São Paulo e que também lhe valeu um prêmio.

Para o visitante não muito familiarizado com o movimento abstrato, a exposição da Pinacoteca poderá parecer de começo a fim, uma só manifestação, segundo os mesmos princípios ditados pela geometria.

A primeira vez que surge a designação "arte concret", foi em 1950, em artigo de Theo van Doesburg, publicado em Paris. Neste texto o autor propunha pela exclusão do lirismo, do dramatismo, do simbolismo. E afirmava: "O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores". Concluiu van Doesburg que o quadro não tem outra significação que "ele mesmo".

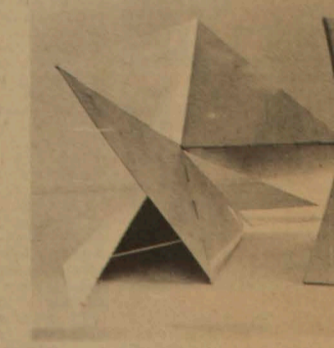
Max Bill foi quem primeiramente defendeu a tese das bases matemáticas da arte e entregava a Kandinsky a paternidade do princípio. Kandinsky afirmara anos antes que o pensamento matemático substituiria a imaginação gratuita.

Bill, em artigo que escreveu em 1950, disse: "Creio que é possível desenvolver uma arte de ampla base matemática." O próprio artista define a arte concreta: "... as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhes são inteiramente próprias — sem se apoiar exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta, isto é, sem intervenção de um processo de abstração."

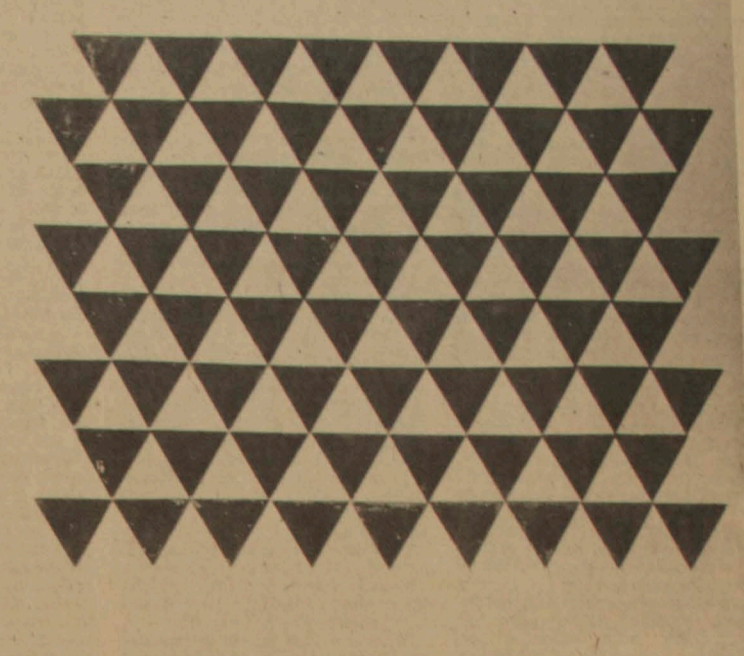
Décio Pignatari criou esta imagem: "A pintura geométrica está para a geometria, como a arquitetura está para a engenharia."

Naum Gabo em 1937 já definia a ideia construtivista como não programada. "Não é o resultado de fórmulas abstratas — disse — não se impõe mediante leis ou projetos imutáveis; se desenvolve organicamente com o desenvolvimento de nosso século."

Contrariamente, o concretismo foi posto matematicamente dentro do esquadro.



"Bicho" em alumínio, de Ligia Clark.



"Concretion 5629" (1956), esmalte sobre alumínio de Luis Sacilotto.

## Tempos concretos

O Grupo Concreto de São Paulo foi algo assim como um Santa Helena Concreto. Nenhum dos artistas que constituíram o núcleo central do grupo e do movimento — o núcleo de frente de combate — tinha curso superior. Cordeiro, Sacilotto, Maurício, Charoux, Fejer, Fiaminghi, apenas Maurício Nogueira Lima viria a formar-se em arquitetura.

Tratou-se realmente de um grupo e de um movimento, tanto artística quanto ideologicamente. Informados — via Cordeiro — por Gramsci e G. C. Argan (entre outros), hoje prefeito de Roma, de sua parte, o grupo do Rio, e sobretudo na valoração individual de seus componentes, não era mais do que um conglomerado de artistas, que se assentava teoricamente, com um grau de consciência no tanto raio, nas improvisações jornalísticas de Ferreira Gullar, que afirmava: "Os neoconcretos reafirmam as possibilidades criadoras do artista, independentemente da ciência e das ideologias" (ver catálogo da exposição "Projeto Construtivo Brasileiro na Arte", Rio de Janeiro/São Paulo, 1977, pag. 112). Uma interessante ironia...

vejam! Theon Spanudis, então ligado a Gullar), numa engraçada mostra de sua vocação em ser promovido a gênio.

E foi aquela festa de repercussão nacional! Aqui em São Paulo, os artistas paulistas do Grupo Concreto viviam e viveram sempre de meia razão espaço-temporal, graças ao severo controle exercido por Cicillo Matarazzo e sua benemerita confraria artístico-cultural. Dá uma mão à tradição, agora, Aracy Amaral, cujo mérito, felizmente, sobrenadará a esta minha amarga visão das coisas. E todos em conjunto, quem sabe, ainda chegarão à perfeição em matéria de reescrever a história, a saber: o Concretismo veio depois do Neo-Concretismo...

Agora, em tom menos pessimista, ressalvando o talento de Ferreira Gullar, lembrando a influência e a inteligência de Mário Pedrosa e considerando o brilho talvez maior dos artistas do Rio, individualmente considerados, deve-se dizer que o que não está nessa exposição — e nem mesmo no catálogo — é, não digo o calor, mas o significado da maravilhosa e longa e complexa briga de ideias daqueles anos — luta e debate que não mais se repetiram, mas que configuraram o segundo salto cultural importante que demos neste século (o primeiro, é claro, foi 22). O partido adotado foi o pior possível, o mais tradicional: estilizar os vários movimentos em obras incontáveis, numa desconstrução que as esvaziou e numa visão predominantemente simplista (e individualista) da sobrevivência e permanência da obra em relação aos movimentos e correntes. A tanto quanto possível clara divisão das principais forças em conflito, com a ajuda de painéis didáticos, crítico-criativos, deveria manifestar-se materialmente no espaço da exposição. E meios audiovisuais, com material documental, deveriam ter sido empregados em escala muito mais significativa. E isto bastou quanto à mostra, que a uma crítica sistemática e ampliada não me proponho. Resta observar a reação da crítica, dos artistas e do público.

Quando à poesia, relembro que Augusto, Haroldo e eu conhecemos Cordeiro e o grupo de "Ruptura" por mão de Mário da Silva Brito, em 1952, quando já trabalhávamos juntos há quatro anos e estávamos preparando o lançamento da revista Nalgandres. Recebemos profunda influência dos artistas visuais. Posso dizer que Cordeiro me ensinou a ver arte — e a entender as muitas transas da luta político-cultural. Com ele fui a um Seminário de Música e Arte, em Teresópolis (1953), onde foram oralizados os poemas em cores do Augusto (ele tirava cópias em carbonos de cor, pois não tinha dinheiro para imprimir), com ele (e mais o Afonso Schmidt), fui a um Congresso de Cultura, no Chile, passando pela Argentina de Perón, na época do in-

cêndio do Jockey Club — numa aventura incrível. Cordeiro fez uma improvisada e brilhante intervenção no congresso, pichando a arte muralista mexicana (com Diego Rivera presente) e o realismo socialista — e propondo uma arte construtiva, de afirmação ao mesmo tempo nacional e internacional. Na festa final, o Túlio de Lemos cantou a "Mulher rendelra" e Neruda leu um poema horrível, que terminava assim: "y plantaremos las rosas de manána"... Em maio de 1954, fiz uma visita de despedida a Oswald de Andrade e, recém-casado, embarquei com Lila, no mês seguinte, para a Europa, querendo deixar para sempre Osasco, São Paulo e o Brasil... Fiquei pouco mais de dois anos, tempo suficiente para o amadurecimento do projeto da poesia concreta, especialmente através de tremenda e intensa correspondência com os Campos. Bastardizer que cheguei em julho de 1956 e a poesia concreta foi lançada em dezembro do mesmo ano, juntamente com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM de São Paulo. Tive brigas homéricas com Cordeiro, dessas de empunhar garrafa; eu me opunha ao que eu achava o stalinismo dele no nosso PC (Partido Concreto)... Quando comeci a falar de cibernética e computadores, ele gozava: "Quer me enganar que agora a máquina vai fazer arte?".

Nos fins da década de 60, ele viria com aquela de "arteônica"... Mas no início da década, as coisas já estavam bem deterioradas. Na apresentação de catálogo de uma exposição do Fiaminghi, critiquei direta e abertamente o rumo da arte concreta.

Cordeiro ficou uma fera, urrava ao telefone: "Uma cachorrada... Uma cachorrada"... Em 64, deu-se o contrário: ele veio a nós, trabalhando com Augusto numa exposição ("pop-créta") e sendo acolhido na revista Invenção n.º 4. Foi o nosso último contato produtivo.

Nisto também, com ele e com Oswald, aprendemos — operando pelo avesso. Oswald ficou sozinho — e foi massacrado; a liderança pessoalista do grupo de artistas concretos, levada a efeito por Waldemar Cordeiro, apesar de todo o brilho inicial (ele não era de estudos e leituras teóricas muito sustentadas) conduziu o movimento a um destino que não merecia. Nós, os poetas, eliminamos a possibilidade de liderança pessoal — e conseguimos permanecer juntos por 29 anos. Talvez, com isso, tenhamos conseguido levar adiante, ao menos em parte, aquele projeto que, em tempos concretos, fora de todos nós.

Décio Pignatari

## No México é diferente...

Arcangelo Janelli acaba de regressar de sua viagem pelo México, Estados Unidos, América Central, Colômbia e Venezuela.

Na cidade do México, onde realizou grande exposição individual no Museu de Arte Moderna, onde conheci Rufino Tamayo.

Janelli fora do Brasil durante cerca de três meses. No seu regresso, tomou conhecimento da intenção de se expulsar do Jardim Europa o Museu da Imagem e do Som e do Paço das Artes, duas entidades da maior importância para a cultura brasileira.

"Impressionante! Parece mentira que isso ainda possa acontecer em São Paulo!"

"No México — fala Janelli — Artes Visuais — o pintor Rufino Tamayo trabalha e luta há anos para doar ao seu país um importante museu, em plena zona residencial da capital mexicana, isto é, o bairro de Chapultepec."

"Entidades governamentais e particulares — continua — aliam-se a ele"

para concretizar a construção desse digno e gigantesco empreendimento. Prossegue: "Observa-se que não somente uma elite, mas todo o povo, estudantes, universitários, turistas circulam inintermitemente todos os dias pelos museus de todas as categorias. Vão em busca de cultura, pois é nela e nas artes que se testemunha e se comprova a verdadeira riqueza de um país."

"Como se pode — conclui Janelli — ao menos conceber ou imaginar que por meras razões superfúneas se permita a destruição do MIS e do Paço das Artes?"

F.C.L.

## Mais um protesto

O importante desenhista e gravador Gregório (Luis Gregório Correla), em carta que nos mandou, inicia assim sua bronca: "Absurdo! Lamentável!"

E prossegue: "Não preciso muitas palavras para deixar o meu protesto contra os seus moradores (do Jardim Europa) que a meu ver estão alienados das dificuldades que temos para um melhor ambiente cultural".

## Anhangabaú eviaduto doChá

A exposição "História do Anhangabaú e Viaduto do Chá" é a segunda promoção do Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo. Da continuidade ao Projeto Museu de Rua, que se implantou em janeiro/fevereiro com a exposição "Percurso Centro Histórico" — disse Murilo de Azevedo Marx, diretor do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura. Júlio Abe Wakahara é o chefe do Museu e o autor do Projeto Museu de Rua. Além da concepção da presente mostra, é o responsável pela orientação de todo o trabalho de pesquisa necessário, bem como da própria execução dos cerca de 100 painéis fotográficos. Contou com a colaboração dos poucos — fala Azevedo Marx — mas dedicados e entusiasmados servidores da Divisão de Iconografia e Museus.

E de se destacar — acrescenta — na "História do Anhangabaú e do Viaduto do Chá":

1. a valorização do Vale do Anhangabaú como elemento marcante na paisagem paulistana em distintos momentos de sua transformação;

2. a atenção especial para com o Viaduto do Chá, seja como obra de arte viária, seja como expressão do impressionante crescimento desta cidade;

3. a busca de uma identificação maior do paulistano com a sua metrópole, através da homenagem ao viaduto que melhor reúne suas gentes e seus tempos diferentes.

Falando a Artes Visuais o arquiteto Julio Abe Wakahara recordou a primeira exposição do "Museu de Rua" que foi um sucesso total, despertando a curiosidade e atenção dos transeuntes, com o maior respeito pelo material exibido.

Júlio Abe que agora monta sua segunda mostra de rua (Anhangabaú e viaduto do Chá) contou-nos que o prof. Donald B. Goodall, diretor do Art Collections da Universidade do Texas viu a exposição, de que gostou

muilo, afirmando ser iniciativa inédita no Mundo.

"Esta segunda exposição — fala Júlio Abe — despertou mais interesse que a primeira, talvez devido a se agrupar num espaço concentrado.

Quantos programas futuros, adiantou: "Continuaremos a desenvolver a história da maioria dos lagradouros: praça da Sé, Brás, Pinheiros, avenida São João, viaduto Santa Ifigênia, ladeira da Memória, Campos Eliseos, etc."

"Em outubro — acrescenta — durante a Semana do Turismo promovemos a exposição "Patrimônio Histórico e Artístico da Cidade de São Paulo".

"Iremos aos bairros também — não só no centro ficarão os painéis do museu de rua. Vamos mostrar a vivência e problemas dos próprios bairros, para conscientização de valores humanos e de comunidade."

"Esta segunda mostra do Museu de Rua que ficará até o fim de julho — finaliza Júlio Abe — será levada paralelamente para a Escola (1.º e 2.º graus) Leonardo Villas Boas, no bairro de Campo Limpo".



O público escolheu com interesse "A história do Anhangabaú e do Viaduto do Chá", em painéis pelas calçadas.