

## A ARTE CONCRETA

PECCININI, Daisy. "A arte concreta" In: *Pintura no Brasil: um olhar no século XX*. São Paulo: Nobel, 2000.



Em nosso país, a pintura informal tem sua ascensão no final da década de 50 e vem confrontar-se com a expansão da arte concreta. Essa vertente chegou aqui nos últimos anos da década de 40, com a exposição do artista suíço-alemão Max Bill e as conferências do crítico Romero Brest, trazendo ecos do movimento concreto da Argentina, com eventos acontecidos nos espaços do recém-fundado MASP, em 1950.

Para a expansão dessa tendência, entretanto, foram decisivos a presença da representação suíça de artistas concretos na I Bienal de São Paulo e o fato de um deles, Max Bill, ter recebido o grande prêmio internacional de escultura. A medida do impacto da arte concreta se configura com o "Manifesto Ruptura" e com a fundação do Grupo Paulista de Arte Concreta, ao findar essa bienal, em janeiro de 1952. Pouco tempo depois, em 1954, no Rio de Janeiro, forma-se o Grupo Frente, dos concretos cariocas.

No Brasil, a arte concreta teve uma feição de neovanguarda, e, como afirmava Mário Pedrosa, foi a base da criação de uma vertente tipicamente brasileira, que foi o Neoconcretismo. A arte concreta surgiu em Paris, em 1930, com a revista e o grupo de mesmo nome, composto de dissidentes do Neoplasticismo do final da Primeira Guerra Mundial, do pensamento do holandês Piet Mondrian (1872-1944). Em 1917, o Neoplasticismo propunha uma arte abstrata geométrica, de grande despojamento; buscava a essencialidade e o universal, e, com a colaboração de Théo Van Doesburg, que passou a divulgar essa arte através da revista *De Stijl*, desse ano até 1928. A doutrina da plástica pura consiste no uso exclusivo de cores primárias, vermelho, azul e amarelo, além das não cores – preto, branco e cinzento – e de linhas retas, em posição vertical e horizontal, compondo um ângulo reto. Diante de tantas restrições, a partir de 1929 surgem dissidentes que desejam para a pintura o uso de linhas diagonais e de todas as variações de cores do disco óptico e espectro solar. Essas dissidências vão resultar no manifesto da arte concreta, que tanta importância teve no Brasil nos anos 50 e 60. De fato, o texto de Théo Van Doesburg, *Art Concret*, que inaugura o movimento, faz referências à universalidade da arte e ao fato de que ela é gerada e formada pelo espírito, antes de sua execução; assim, não

deve conter dados formais da natureza, nem de sensualidade, nem de sentimentalidade. No livro de Aracy Amaral, "Projeto Construtivo Brasileiro na Arte", existe a transcrição desse manifesto traduzido pela autora. Van Doesburg escreve pensamentos que revolucionam a pintura: "*O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores, (...) devem ser trabalhados com dados das matemáticas euclidianas e não euclidianas. (...) um elemento da pintura só significa a si próprio*".

Na raiz da arte concreta está a questão da recusa da representação da natureza ou mesmo da geometrização das formas naturais, como fizeram os cubistas. É essencial compreender que a arte concreta é uma concreção e materialização de imagens abstratas, que se unem em relações proporcionais no espaço; com cores e formas autônomas e independentes dos dados da visão da realidade sensível.

Isso significa que a obra de arte concreta se apresenta à percepção humana, com formas puras e iniciais, que estão na essência das coisas da natureza, as chamadas formas-arte, por Van Doesburg. Estas, uma vez disciplinadas pela proporção e pelas medidas matemáticas (que lhes conferem qualidades estéticas), deveriam substituir as formas e as cores apoiadas na visão dos nossos olhos.

Van Doesburg fazia a exaltação da cor ao dizer que em pintura nada é verdadeiro, a não ser a cor. "*A cor é uma energia constante, determinada por oposição a uma outra cor. A cor é a matéria-prima da pintura; ela não significa senão a si própria*". Ele considera a pintura um meio de realizar opticamente o pensamento; cada quadro é um pensamento-cor e a sua construção está relacionada com a superfície própria do quadro, ou com o espaço criado pelas cores, que é controlável pelo olho. A técnica deve ser mecânica, isto é, exata e antiimpressionista. Nesse texto, há a redefinição da pintura não-figurativa, mas que não deveria mais ser chamada de arte abstrata, e sim concreta. Em 1936, Max Bill passou a usar o termo arte concreta para sua arte construída com ligações matemáticas e também na sua atuação junto à Escola Superior da Forma, em Ulm, criada em 1910. Ele define a arte concreta como a compreensão de uma idéia, baseado em uma concepção matemática que atua como método e como fonte de inspiração. O movimento concreto expande-se e encontra acolhida na América Latina, particularmente na Argentina e no Brasil.

A contaminação dos princípios da pintura concreta acontece nos últimos anos da década de 40, por ocasião da exposição do argentino Tomaz Maldonado e do suíço-alemão Max Bill, no Museu de Arte de São Paulo, e das conferências

---

do crítico e historiador Romero Brest. Os primeiros artistas que aderiram à nova tendência foram Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Ivan Serpa e Almir Mavignier. O interesse aumentou com a realização da I Bienal Internacional de São Paulo, face ao impacto da representação suíça concreta e ao prêmio dado a uma escultura de Max Bill. Ao encerrar-se a Bienal, em dezembro, vários artistas paulistas se reúnem, em janeiro de 1952, sob a liderança de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, e escrevem o Manifesto Ruptura, que marca o surgimento do grupo dos concretos paulistas. O impacto da arte concreta também gera frutos no Rio de Janeiro. A partir do ateliê do artista Ivan Serpa, surge no Rio o Grupo Frente, cujo manifesto é de 1954.

O grupo paulista se organiza como uma vanguarda agressiva, ou melhor, uma neovanguarda que agita o meio artístico. Fundam uma revista, *No-grande*, e formam um grupo político e cultural bastante disciplinado e fechado. Liderados por Waldemar Cordeiro, tentam colocar em prática os ideais de Antonio Gramsci, marxista italiano cujas idéias e escritos, transmitidos por Cordeiro, marcam profundamente a ideologia dos concretos paulistas. Do ponto de vista de Gramsci, os intelectuais e os artistas tinham um papel importante na revolução da sociedade industrial, pois seus produtos deveriam integrar-se com o povo e com os sistemas de produção industrial. Assim, os concretos paulistas tentam interferir e marcar presença na produção industrial da cidade, e daí colaborar com a cultura de massa. Essa atuação não se dá sem polêmicas. O crítico Sérgio Milliet faz severas observações no jornal *O Estado de S. Paulo*, às quais os concretos responderam com ironia. O grupo Ruptura, além de Cordeiro e Geraldo de Barros, tinha como integrantes Lothar Charoux, Kasmer Fejer, Leopold Haar, Sacilotto e Anatol Wladislaw. Mais tarde, uniram-se a eles Maurício Nogueira de Lima, Fiaminghi e Judith Lauand. Importante ressaltar a mudança radical do conceito de pintura que a arte concreta inaugura, tanto em São Paulo como no Rio. Como arte abstrata de formas geométricas, não é uma representação geométrica, mas uma geometria recriada como meio de expressão. Uma arte que une o conteúdo e a forma, desaparecendo as diferenças entre o suporte e a pintura. Outra característica importante que a pintura assume no cenário da arte concreta do Rio e de São Paulo é o fato de ela ter se tornado uma pintura industrial, não mais artesanal. Trata-se de uma mudança significativa: a linguagem da pintura deixa a dimensão das belas artes elitistas e a condição artesanal dos cenáculos populares dos pintores da modernidade

---



GERALDO DE BARROS  
VERMELHO E VERDE EM  
FORMAS CONTRÁRIAS, 1952  
ESMALTE SINTÉTICO S/ RELMITE  
39,5 X 56 CM  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP

para expandir-se no mundo industrial, sendo evidente, portanto, a mudança dos materiais, que são agora produtos da indústria. Assim, a pintura se dá sobre madeira aglomerada, tratada industrialmente; abandonam-se as tintas especiais e próprias para pintura convencional e passa-se ao uso do esmalte, da tinta de uso industrial, geralmente usada para a pintura de automóveis; desaparece a paleta de cores e os pincéis, e em seu lugar a tinta é espalhada por pistola de compressão, com uma fina película chapada, desaparecendo os rastros artesanais deixados pela mão do artista no uso do pincel. Agora, o artista aplica o trabalho na vida prática com

os meios tecnológicos, próprios da cidade industrial que é São Paulo.

Na sua maioria, os integrantes do grupo concreto paulista tinham alguma ligação com o *design* industrial e com a comunicação visual no meio empresarial paulista. Portanto, entre eles havia químico industrial, desenhista técnico, publicitário, arquiteto, paisagista, ilustrador, fotógrafo, etc. A pintura do grupo está muito ligada ao processo de produção industrial, ao que se soma a ação ou a experiência profissional pessoal, que repercute na realização do trabalho. A arte, segundo Cordeiro, não é expressão, mas produto. Como sua liderança teórica é influenciada pelos conceitos marxistas de Antonio Gramsci, o grupo de artistas, através da produção, deseja aplicar-se em uma ação – artística, intelectual e política – na conjuntura desenvolvimentista do país e no seu maior centro econômico, São Paulo, que se encontra em uma crescente onda de industrialização.

É importante destacar como a pintura assume outro *status*, não constituindo mais uma manifestação artesanal e estética; as pinturas seriam produtos resultantes de projetos. Similarmente a projetos de arquitetura, a pintura-projeto, criada pelo artista, seria reproduzida pelo sistema de multiplicação industrial, ou seja, seria o objeto de uma produção em massa de pintura. A obra continua sendo original e única, pois o que a diferencia é de ordem qualitativa e não quantitativa. Pensava-se, assim, que os quadros teriam preço de custo, quebrando o fetiche da obra cara no sistema comercial de mercado, que enriquecia os *marchands* e as galerias. Geraldo de Barros afirmava que a arte concreta tinha a finalidade de socializar a arte, obtendo um objeto a partir de um projeto, como em *Vermelho e Verde em Formas Contrárias*, 1952, gerada segundo o rigor da construção concreta em jogo de contraponto entre forma-cor primária e forma-cor complementar e à incitação óptica do deslindar da figura e fundo. Como projeto, a pintura concreta podia ser aplicada em diferentes tipos de produção. Dessa forma, ela trouxe uma contribuição muito valiosa ao desenho industrial – mobiliário, estamparia de tecidos – e à comunicação visual – desenho publicitário, confecção de cartazes,

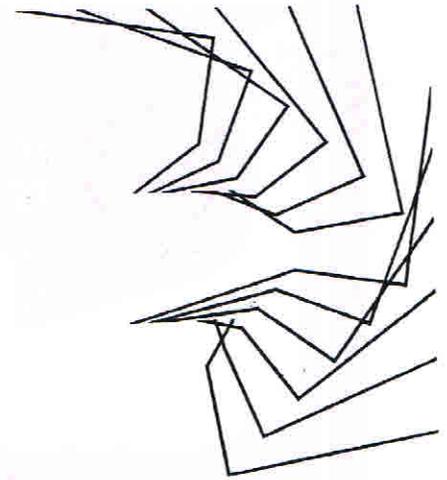
marcas e logotipos. Foi uma presença marcante na comunicação visual urbana e nos veículos de comunicação – revistas e jornais –, particularmente na primeira metade da década, relacionada às primeiras bienais e aos festejos do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo.

Entretanto, os concretos se confrontaram com a indústria cultural dominada por uma nova burguesia, sem tradição cultural e sem escrúpulos, que manipula subliminarmente o gosto da maioria, geralmente degradado de consumo e lucro fácil. O Grupo Ruptura tentou adaptar à realidade brasileira alguns modelos europeus-suíços da tradição da Bauhaus, mas que não sobreviveram num país econômica e culturalmente periférico.

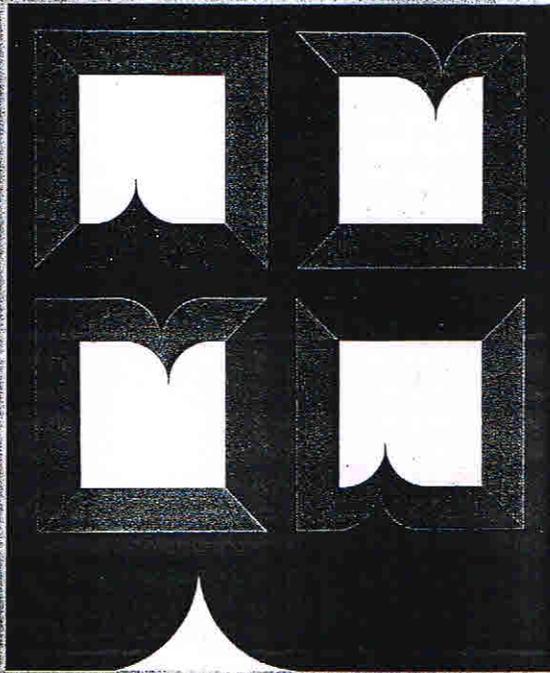
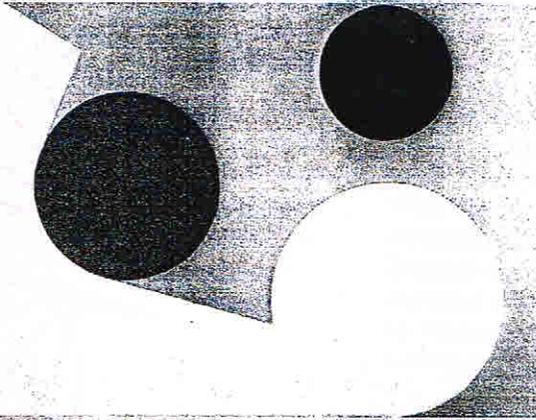
Waldemar Cordeiro foi o grande promotor da arte concreta, imprimindo-lhe objetivos políticos e culturais. Sua aproximação com o Concretismo data de fins dos anos 40, quando é influenciado por Max Bill, que também fora dissidente de Mondrian, como Théo Van Doesburg. Em 1949, Cordeiro participa da exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” que inaugura o Museu de Arte Moderna de São Paulo, como representante do abstracionismo brasileiro, ao lado de Cícero Dias e Samson Flexor. A partir de 1952, o Grupo Ruptura tem como aliados os poetas e irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. A presença dos concretos, liderados por Cordeiro, nos salões nacionais e bienais segue em constante ascensão. A III Bienal de São Paulo consagra a arte concreta e provoca protesto dos artistas brasileiros do Modernismo e da modernidade, como Di Cavalcanti e Portinari.

Em 1956, a arte concreta no Brasil parece ter atingido o seu ápice de expansão. Realiza-se a I Exposição Nacional de Arte Concreta, em conjunto com os concretos do Rio de Janeiro e com outros poetas de várias regiões do país. A pintura *Idéia Visível*, 1957, de Waldemar Cordeiro, como bem sublinhava o artista, é um projeto-forma, no qual as cores planas, resultantes das tintas industriais, obedecem a uma disposição de arquitetura, trama de linhas na situação do espaço-campo, que se oferecem à visualidade do espectador, submetido à lei lógica, fisiológica e óptica, da *gestalt*, da percepção da figura e do fundo.

O grupo dos concretos cariocas tem uma participação muito importante nos rumos da pintura do final dos anos 50 e do limiar da década de 60. Diferenciando-se política e culturalmente dos concretos paulistas, abriu outras perspectivas para a arte concreta, distanciando-se do caráter lógico, mecanicista e matemático destes, bem como das nuances políticas gramscianianas que direcionavam a produção da pintura concreta e sua inserção na sociedade industrial paulista. Para os cariocas, os interesses estavam voltados para as dimensões mais livres da criatividade, para os aspectos experimentais da prática artística; eles reiteram a expressão humanista que deve povoar a criação e a produção da arte concreta. Essas diferenças se fazem presentes desde 1956, na I Exposição Nacional de Arte Concreta.



WALDEMAR CORDEIRO  
*Idéia Visível*, 1957  
TEMPERA S/ ELUCATO  
100 x 100 cm  
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO



IVAN SERPA  
FORMAS, 1951  
ÓLEO S/TELA  
97 x 130,2 CM  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP

IVAN SERPA  
SÉRIE AMAZÔNICA Nº 12, 1968  
ÓLEO S/TELA  
120 x 102 CM  
COLEÇÃO SUDAMERIS

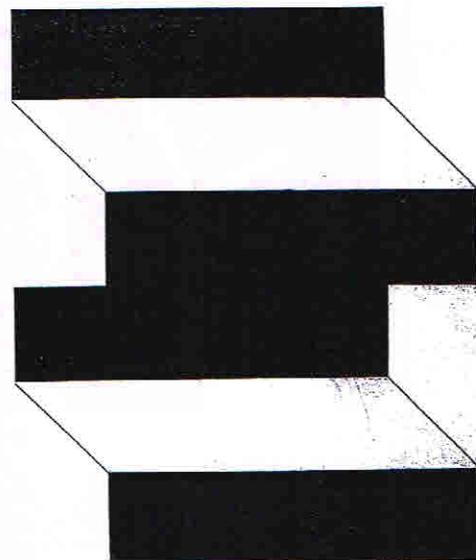
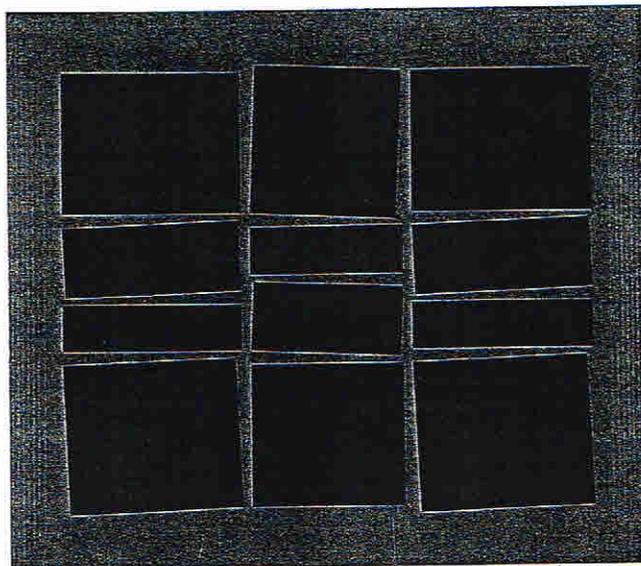
Em 1959, orquestrada por Mário Pedrosa, principalmente, e pelo poeta Ferreira Gullar, a dissidência proclamou o Neoconcretismo. Ao dar abertura para a questão da expressão cultural na pintura, o Neoconcretismo surge como um movimento autenticamente brasileiro, liberado das questões de sua matriz européia suíço-alemã.

Em termos de pintura, observa-se o surgimento de outra orientação. A partir do conceito de Van Doesburg, de que a cor é o único elemento verdadeiro da pintura, sendo uma energia constante e determinada pela oposição a outra cor, Aluísio Carvão e Ivan Serpa (1923-1973) dão encaminhamento a suas pesquisas. Serpa destacara-se como importante figura do Concretismo carioca, principalmente do grupo Frente, que se organizou em seu ateliê. Entusiasta das idéias de Mário Pedrosa, principalmente da tese "Da Afetividade da Forma", ele tornara-se abstrato geométrico de forma precoce, tendo se destacado na I Bienal de São Paulo, onde recebe o prêmio de melhor artista jovem, com a pintura *Formas*, 1951. Após o período relativamente curto de sua adesão ao figurativo, entre 1962 e 1966, retoma a pintura neoconcreta até o fim de sua vida. Em *Série Amazônica*, 1968, o clima de magia, mesclado aos valores construtivos, típico da pintura de Serpa, emerge nas questões de verso e reverso, de interior e exterior, de parte e contraparte. Assim, a parte média inferior da composição espelha a parte média superior e vice-versa, criando uma sensação de estranhamento, de ambigüidade.

De Aluísio Carvão, a pintura *Sertão*, 1960, é uma obra que mostra uma relação direta com o material pictórico – material-energia-cor – e não mais formas-cores. Ele maneja partículas de energia, isto é, os pigmentos, dispondo-os como tintas industriais, achatadas ou planas, direcionados e sobrepostos numa relação qualitativa de elaboração de campo-espaco, compondo pontos inumeráveis para a elaboração de um cosmos no espaço-campo do quadro, que mantém as tensões das oposições que

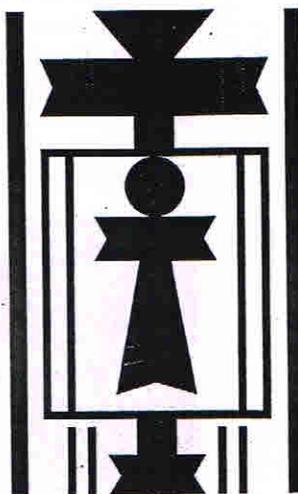
os pigmentos denotam na situação de minúsculos pontos de cores opostas. Essa pintura oferece ao público a possibilidade de fruir, de receber a incitação óptica na observação de ilimitadas relações entre os pigmentos de diferentes cores.

A outra direção da pintura da arte concreta é formalizada pelas experiências de Lygia Clark e Hélio Oiticica. A pintura deixa de ser projeto-forma para ser o campo-espaco de experiências da prática artística. É assim que Lygia se encaminha para superar os limites da moldura do quadro e para suas experiências tridimensionais em *Bichos*, 1960, quando propõe ao público que interfira em sua obra, completando-a. A pintura *Plano em Superfície Modulada nº 2*, de



1956, é indicativa do caráter experimental desta série "Superfícies Moduladas", quando pesquisa a linha-espço. Nessa pintura, realizada em tons sóbrios – branco, cinza e negro –, pesquisou as possibilidades da linha-espço que delimitam as formas-cores, por meio de incisões verticais, horizontais e diagonais levemente escavadas na madeira. Nas formas-cores, pode-se observar os contornos das formas embrionárias das peças que, posteriormente feitas em alumínio e articuladas entre si, irão constituir *Bichos*. Portanto, é na dimensão da linguagem da pintura que emerge a ruptura com o espaço bidimensional do quadro e prepara a saída da superfície para o espaço tridimensional de *Bichos*, de que essa obra é um importante documento antecipatório.

Por outro lado, Hélio Oiticica também, a partir de reflexões e experiências na dimensão da pintura, amplia a questão inicial da cor como energia, para o exercício experimental da cor como matéria em si, desencadeadora de experiências de sensibilidade do ser humano em relação à percepção cromática de ordem visual, espacial e mesmo tátil. A pintura guache *Metaesquema II*, 1958, anuncia quão distante estava o artista das relações de harmonia e equilíbrio entre as formas-cores, baseadas em relações matemáticas presentes na pintura dos concretos paulistas. Em 1960, rompendo também com a convenção do quadro, Oiticica dispõe a energia-cor para outra dimensão, estrutura e espaço, ao criar os *Relevos Espaciais*, suspensos no ar, que possibilitam ao especta-



HÉLIO OITICICA  
*METAESQUEMA II*, 1958  
GUACHE S/ CARTÃO  
55 x 63,9 CM  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP

LIGIA CLARK  
*PLANO EM SUPERFÍCIE MODULADA Nº 2*, 1956  
TINTA INDUSTRIAL S/ CELOTEX, MADEIRA E NULAC  
90,1 x 75 CM  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP

RUBEM VALENTIM  
*EMBLEMA 5*, 1965  
ÓLEO S/ DURATEX 120 x 73 CM  
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

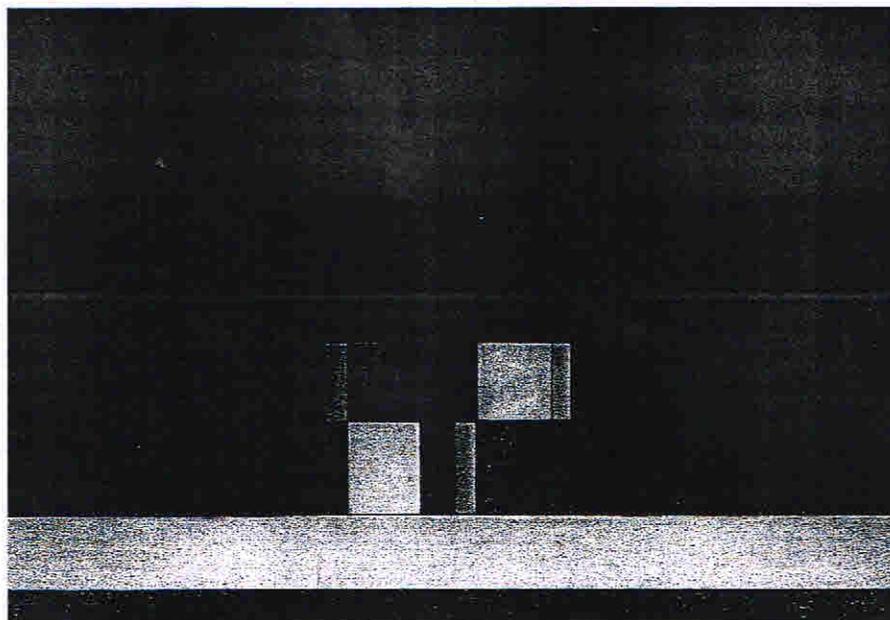


dor caminhar em torno da obra. No mesmo ano, cria *Penetráveis*, painéis coloridos dispostos em forma de labirinto, ao qual o público é convidado a entrar, vivendo experiências de percepção cromática enquanto caminha. O artista torna-se o pioneiro da arte ambiental. Essas grandes rupturas na linguagem da pintura que acontecem entre os neoconcretos cariocas são de maior relevância e terão continuidade no decorrer da década de 60.

Apesar de não serem concretos ou neoconcretos, alguns pintores se aproximaram desses grupos, como Alfredo Volpi, Rubem Valentim e Milton da Costa. A pintura de Volpi vai atingir uma qualidade construtiva crescente na geometrização de fachadas de casarios e igrejas, bem como de mastros e bandeirinhas. Em *Catedral*, s. d., o artista organiza na tela formas geométricas, as torres em tratamento despojado, construindo formas-cores de sutil luminosidade, graças ao uso da têmpera. Em 1953, recebeu o Grande Prêmio de Pintura Nacional, com Di Cavalcanti.

Rubem Valentim não teve a mesma sorte. Sua pintura emblemática dos ritos do candomblé não era bem aceita pelos concretos, mas recebeu grande apoio do crítico e colecionador Theon Spanudis. *Emblema 5*, 1969, traça o esquema primitivo e construtivo da arte africana: cores fortes contrastam com o fundo branco e elementos formais simples, geométricos, quase universais, convocam e evocam os valores míticos da cultura afro-brasileira.

*Fundo Marrom*, 1955, de Milton da Costa, é do período em que o artista residia em São Paulo. Sua obra já trouxera de Paris o gérmen da geometrização de formas pelo Cubismo, como em *Figura*, 1948. Agora, aproxima-se dos valores construtivos, tão presentes nas primeiras Bienais de São Paulo, mais por afinidades sintáticas do que por partilhar o ideário dos concretos.



MILTON DA COSTA  
FIGURA, 1948  
OLEO S/ TELA  
109 x 90 CM  
COLEÇÃO SUDAMERIS

MILTON DA COSTA  
SOBRE FUNDO MARRON, 1955  
OLEO S/ TELA  
65 x 92 CM  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP