

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, tanto 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 de Janeiro, após cumprir o seu período em São Paulo, sediará a mostra.

O trabalho de Aracy Amaral, assessora por Ana Maria Beluzzo, no 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 caráter de "arte concreta", 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 suíço 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 Palatinik, 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 deflagrou 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 "neo-concretismo".

Foram estes os participantes da primeira exposição: Aluisio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Judite Laund, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, 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 Pino, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar (poetas).

Na exposição da Pinacoteca o visitante tem um roteiro mais ou menos nítido 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, Valentin 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 1953, 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 ajuda ao neo-concretismo carioca que recusa, 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 reúnem, além de Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Cláudio Melo e Sousa, Franz Weissmann, Ligia Clark, Ligia Pape, Reinaldo Jardim e Theon Spanudis.

A Pinacoteca também exhibe 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.

Palatinik 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 concreta", foi em 1930, 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". Conclui 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.

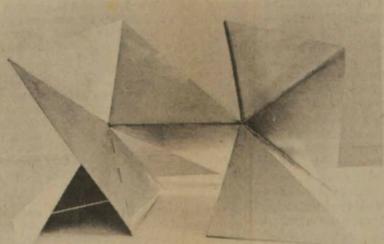
Bill, em artigo que escreveu em 1950, disse: "Creio que é possível desenvolver uma arte de ampla base matemática." O próprio artista define a arte concreta: "... as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhes são inteiramente próprias — sem se apoiarem exteriormente na natureza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

F.C.L.



"Bicho" em alumínio, de Ligia Clark.

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 sem entrar na valoração individual de seus componentes, não era mais do que um conglomerado de artistas, que se assentava teoricamente, com um grau de consciência um tanto ralo, nas improvisações jornalísticas de Ferreira Gullar, que afirmava: "Os neoconcretos reafirmam as possibilidades criadoras do artista, independente da ciência e das ideologias" (v. catálogo da exposição "Projeto Construtivo Brasileiro na Arte", Rio de Janeiro/São Paulo, 1977, pag. 112). Uma interessante ironia...

Enquanto o movimento paulista sofreu o seu declínio como um todo, por não haver sabido superar suas contradições internas, principalmente em face do lamentável desvio carreirista e personalista de seu reconhecido líder (admiração, em outros pontos), Waldemar Cordeiro, os artistas do Rio simplesmente continuaram a fazer as obras individuais que sempre fizeram, alcançando, isoladamente, mais êxito do que os seus companheiros paulistas. No entanto, na apresentação do catálogo — um trabalho de peso que a ela e sua equipe deve ser creditado — Aracy Amaral refere-se ao texto de Gullar como "globalizante e cristalina exposição sobre o assunto" (id. ibd., pag. 11), o que basta para mostrar a sua limpa isenção na queremose pouco heroica que ajudou a montar na Pinacoteca do Estado...

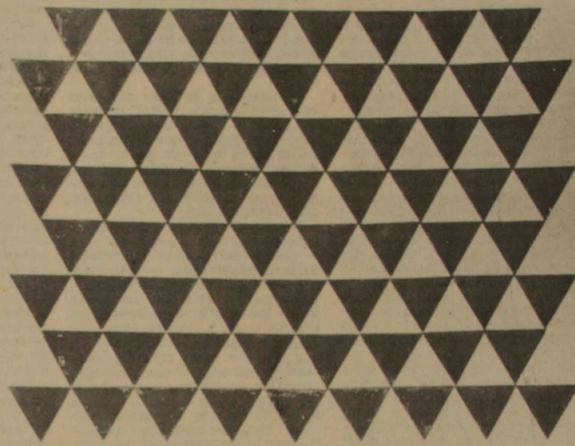
A festa será carioca, novamente: que o diga aquela escultura quase operária e santa-helênica de Sacilotto pendurada ao lado de um extintor de incêndio, como um desprezível penduricalho, enquanto pingentes de toda ordem vão entrando, em belas salas, no projeto construtivo brasileiro. Sim, a festa será carioca, novamente. E porque não? Porque, à melancólica seriedade dos paulistas não se há de preferir a alegre agilidade dos cariocas? Já, há vinte anos atrás, quando a Exposição Nacional de Arte Concreta passou do MAM daqui para o Ministério de Educação de lá, o Gullar, que aqui apresentou dois ou três poemas em painéis de pequenas dimensões, lá esprou-se em, sei lá, 23 painéis de enormes dimensões, um tremendo formigueiro que não acabava mais, dominando especialmente a exposição (provavelmente, era esse o "espaço vivo" com que sonhavam os neoconcretos, na expressão de, ora

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 Cicilcio Matarazzo e sua benemérita contaria artística-cultural. Dá uma mão à tradição, agora, Aracy Amaral, cujo mérito, felizmente, sobrepõe a esta minha amarga visão das coisas. E todos em conjunto, quem sabe, ainda chegarão à perfeição em matéria de resseverar a história, a saber: o Concretismo veio depois do Neo-Concretismo.

Agora, em tom menos pessimista, ressaltando 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 incontaminadas numa descontextualização que as esvaziava e numa visão por demais 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 basta quanto à mostra, que a uma crítica sistemática e amudada não me proponho. Resta observar a reação da crítica dos artistas e do público.

Quanto 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 Nôigandres. Recebemos profunda influência dos artistas visuais. Posso dizer que Cordeiro me ensinou a ver arte — a entender as mil 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 carbões 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-



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

cêndo 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 rendeira" e Neruda leu um poema horrível, que terminava assim: "y plantaremos las rosas de mañana"... 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 comecei 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-creta") 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 personalista 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 sustentados) 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