

“PECADOS DE HERESIA”: TRAJETÓRIA DO CONCRETISMO CARIOCA

Sabrina Marques Parracho Sant’Anna

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ

saparracho@aol.com

A partir do fim da década de 40, artistas brasileiros começaram a se reunir em torno da criação de uma nova forma artística para o país. A recusa ao figurativismo, à paisagem, à natureza tropical, à representação social do homem brasileiro, à tradição herdeira da Semana de 22, a Portinari e Di Cavalcanti encontrou na abstração o principal caminho de ruptura e descontinuidade. A arte abstrata era discutida na crítica e na imprensa e começava a ocupar espaço nos museus. Por oposição à “caducidade figurativa”, o abstracionismo parecia ser o único caminho desejado. Deste modo, a arte geométrica se punha como vertente da nova forma.

Em meados do século XX, surgiram, então, as primeiras manifestações de arte concreta no Brasil. Tentativa de romper com a arte como imitação da natureza, encontrava na forma geométrica a via de uma arte mais concreta; de uma arte que não fosse representação de nada, que não se referisse a nada, mas que fosse objeto começado e acabado em si: forma pura.

Em 1939, o arquiteto Jacob Ruchti expõe no Salão de Maio a escultura *Espaço* que seria mais tarde considerada a obra pioneira da tendência construtivo-geométrica no país. Em 1950, Anatol Wladylaw e Leopoldo Haar produzem suas primeiras obras geométricas. No mesmo ano, uma mostra de Max Bill, arquiteto suíço e principal referência da Escola de Ulm no país, chega ao MASP. No ano seguinte Ivan Serpa é premiado na I Bienal de São Paulo com uma obra consagrada como pioneira do concretismo brasileiro. Na mesma Bienal, Unidade Tripartida de Max Bill leva o grande prêmio de escultura, tornando-se o novo ícone do construtivismo. Aqui e ali artistas produzem individualmente sob os preceitos da abstração geométrica, privilegiando as formas e cores puras, sem referência ao mundo da vida, sem referência à subjetividade do artista.

Contudo, definir o concretismo como movimento social implica tomá-lo como “produto de forças coletivas”, em sua “capacidade de mobilizar-se e organizar-se e em sua capacidade de inovar e criar” (Boudon e Bourricaud, 2001: 372-379). É apenas

como desejo coletivo de mudança deliberada, como reunião de um grupo em função de um objetivo comum, que o concretismo pode ser tomado como movimento social no âmbito da cultura. Assim, embora a abstração geométrica já fosse experimentada no país há mais de uma década, é a partir de 1952, em São Paulo, com a exposição-manifesto do Grupo Ruptura que o concretismo pode ser tomado como movimento.

Buscando na forma geométrica, na construção de ritmos seriados, na composição do espaço racional, uma arte que pudesse ser homogeneamente apreendida pelo intelecto, os partidários da abstração geométrica se reuniam para estabelecer no país uma arte mais moderna, que fosse, segundo eles, destituída de subjetividade. Negando todas “as variações e hibridismos do naturalismo”, tachando de velho “o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito”, o Grupo Ruptura se orienta para a mudança, chamando de “o novo” seu próprio projeto para as artes plásticas (Manifesto Ruptura. In: Canoglia, Ligia, 1987: 29).

Contudo, não é apenas em São Paulo que a arte concreta se estabelece. Também no Rio de Janeiro, jovens artistas acolhiam os princípios da abstração geométrica para guiar a produção de suas obras. Reunindo-se em torno de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna ou na casa de Mario Pedrosa¹, estes artistas estabeleceram no MAM estreitos vínculos sociais. São artistas fundadores do Grupo Frente, que mais tarde se uniriam ao concretismo nacional, redigindo, finalmente, o manifesto neoconcreto.

Ainda que permeados por divergências, os movimentos concretistas brasileiros, ao lado de inúmeros movimentos de ruptura na produção cultural, aparecem como tentativas de fundação de um novo cânone nas artes plásticas do país. Imersa num “ambiente moderno” (Arruda, 2001: 17), a abstração geométrica se coloca como mais uma proposta de mudança no Brasil de 1950.

No final da década de 40 a democratização do país e a restituição das liberdades políticas anunciavam a atmosfera otimista que embalaria as elites intelectuais brasileiras por quase duas décadas. O meio do século XX é marcado pela imagem positiva de um país em vias de se modernizar. Fatos e acontecimentos eram interpretados como indicadores do “progresso da nação”. O fim do Estado Novo em 1946, o processo de democratização que a ele se seguiu, as novas formas de associação política e sindical, os

¹Na década de 50, Mario Pedrosa ocupou, como crítico, posição de destaque nas artes plásticas brasileiras. Apoiando a abstração geométrica, foi para muitos “porta-voz da vanguarda carioca” (Amaral, 2001: 53).

processos de urbanização e crescente industrialização do país eram apenas alguns dos índices que afirmavam para as elites intelectuais que o Brasil mudava para melhor.

Na década que se segue, as cifras da indústria nacional se multiplicam. O setor automobilístico é alavancado. Na corrida pela modernidade, o Brasil não parece estar mais tão atrás. A partir de 1950, a televisão é apresentada aos lares brasileiros e, no rádio, “cantores e rainhas emocionam multidões”, dando ao público a unidade da experiência nacional (Lourenço, 1999). Em todo Brasil, a experiência é compartilhada pelos meios de comunicação de massa.

Juscelino Kubitschek é eleito anunciando 50 anos em 5. O horizonte político é o desenvolvimentismo e o lema, o progresso. Brasília é construída. Nas artes e na arquitetura o moderno é consagrado. Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy e outros fundam um novo cânone arquitetônico, pontuando a vida urbana com símbolos do futuro planejado. Os Museus de Arte Moderna são fundados por todo o Brasil, e, em 1951, Francisco Matarazzo Sobrinho institui ainda a Bienal de São Paulo. Em meio a representações de construção de um novo país, também no âmbito da cultura inovações formais aparecem no eixo Rio-São Paulo. A música é a Bossa Nova, o cinema é o Cinema Novo. Nas artes e na poesia, o Concretismo assinala o sentido do moderno, ditando as normas da ruptura.

Inseridos num mundo que se orienta para o futuro, que se quer voltado para o utópico e para a modernidade, estes artistas refletem sobre uma vida que se transforma diante de seus olhos e se querem agentes desta mudança. Trata-se, de fato, de um momento em que a mudança é percebida, em que se pode mesmo sentir as rédeas do destino nas mãos, em que se pode traçar o projeto para mudá-lo. Quer seja ou não possível prever as conseqüências da ação planejada, o futuro é pensado como aquilo que se constrói aqui e agora. São tempos modernos; são tempos de modernização, de “desenvolvimento”. No entanto, se a modernidade só acontece quando vivenciada e experimentada nas relações sociais de pessoas que tomam consciência do futuro, resta, portanto, saber que futuro é esse que se deseja e que se planeja.

Nesta medida, a questão que coloco para este artigo é, a saber, de que modo o núcleo concretista carioca se define socialmente, construindo um projeto para o futuro. Trata-se, por um lado, de saber de que forma o grupo se constrói como movimento dotado de visões de mundo coletivas orientadas para um destino comum; e de entender, por outro, que projeto de modernidade este grupo concebe. Vale perguntar como estes atores de múltiplas trajetórias constroem, para além das identidades *a priori*, vínculos

sociais estreitos capazes de criar um sentido de pertencimento e visões de mundo coletivas.

Fundado em 1952 e composto por Eric Baruch, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Abraham Palatink, Lygia Pape, Décio Vieira, Lygia Clark, Vincent Ibersson, João José da Silva Costa, Carlos Val, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Elisa Martins da Silveira e Franz Weissman, o Grupo Frente contém alguns dos principais nomes da abstração geométrica carioca.

Correntemente acionadas como origem da tessitura das relações sociais destes artistas, as aulas de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro são citadas como origem do grupo. Seus cursos no MAM abrem um espaço de discussões em torno da arte moderna, tornando possível que seja fundada uma rede de relações sociais cuja unidade residia no aprendizado do ofício do artista.

A escola de formação, oferecendo a capacitação para o exercício de uma profissão, cria, para além de um *habitus* coletivo, vínculos firmemente estabelecidos capazes de dar origem a uma identidade comum. Além de um aprendizado de “*progressões institucionalmente organizadas segundo um cursus e programas hierarquizados*” (Bourdieu, 1996, 377-378), o aluno leva, de uma escola de formação, toda a rede de relações sociais que nela construiu.

A inauguração oficial do MAM em 1949, na sede provisória das salas cedidas pelo Banco Boavista na Praça Pio XX, traz em seu bojo uma série de iniciativas que visam à difusão da arte moderna (Lourenço, 1999: 138-139). Casada com Paulo Bittencourt, proprietário e diretor do Correio da Manhã, Niomar Muniz Sodré, então diretora do museu, organiza uma série de atividades que dinamizam a vida artística carioca. A partir de 1952, a abertura da nova sede do museu no prédio do Ministério da Educação, abre espaço para que se programem palestras, conferências e cursos para os sócios da instituição e seus filhos. Entre as programações do MAM, estão as aulas de Ivan Serpa que em 1952 cria o ateliê livre e ateliê infantil do museu. Na instalação improvisada em meio aos pilotis do prédio do MEC se dão as primeiras aulas do pintor. Vários alunos são atraídos pelo crescente prestígio da instituição.

Assim, o contato mais estreito que se estabelecia nas aulas de Ivan Serpa, nas reuniões na casa de Mario Pedrosa, ou qualquer outro lugar em que se atualizasse o sentimento de pertencimento àquele grupo, é capaz de dar ensejo a um estilo de vida comum e a uma honra grupal própria (Elias, 2000). A vivência de mesmos acontecimentos e experiências, que “*cria e reforça entre seus membros laços de*

solidariedade, amizade e dependência”, é traço marcante da constituição de grupos que passam por uma mesma escola de formação (Abreu, 1992: 113).

No entanto, a simples existência de uma escola que possibilite contatos cotidianos não implica necessariamente a construção de um grupo coeso que se manifeste deliberadamente como movimento social. Os cursos do MAM não são os únicos responsáveis pela formação de artistas no Brasil. Neste mesmo período no Rio de Janeiro, a Escola de Belas Artes é a mais tradicional instituição de ensino artístico e, contudo, como bem nota Lygia Pape, nenhum movimento de ruptura sai de suas salas de aula (Venancio Filho, 1998).

Há, portanto, alguma coisa no Museu de Arte Moderna do Rio que faz com que aqueles que se situam ao seu redor se movam com o objetivo de mudança. A escolha das exposições, das conferências, dos cursos e dos professores traz, no bojo da formação de um museu, o modo de ver a arte que ele supõe; o MAM carioca inaugura um sentido de arte moderna.² Formas tradicionais de pensar a representação pictórica eram postas de lado em função da nova forma. As modas européias e a nova arte brasileira davam o tom das tomadas de posição que orientaram o museu na década de 50.

O MAM se faz representar como instituição orientada para o novo. Niomar Muniz Sodré, então diretora do museu, tem importante papel na construção da imagem de uma instituição que preconiza o moderno. Seu envolvimento com o Correio da Manhã, e a série de escolhas que conformam a modernidade do museu, tornam possível que se construa para o público um símbolo da Arte Moderna no Rio de Janeiro. Acolhendo, consagrando e difundindo a Arte Moderna, o MAM carioca é capaz de agremiar no seu entorno uma série de agentes sociais que se voltam para a inovação.

De fato, não é a simples construção de vínculos entre artistas que dá origem a um movimento na cultura, mas a construção de vínculos entre artistas que desejam romper com o *status quo* e construir uma nova vanguarda no Brasil. O MAM simboliza, portanto, para os jovens artistas da época uma virada nos modos institucionalizados de ver a arte, que permite a construção de uma honra grupal própria: Pertencer ao MAM é

² Segundo Maria Cecília Lourenço, “O MAM se instala num espaço adaptado entre os pilotis do edifício do MEC e, já em 1952, inicia exposições, sintonizadas às novas premissas modernas, tanto as do acervo, mostras temporárias nacionais e estrangeiras, quanto intercâmbio de arte brasileira. Logo em 1952 apresenta, além da mostra inaugural citada, outras como a de arte infantil prefaciada por Mario Pedrosa e desenhos de humor de Millôr Fernandes. Nesta sede iniciam-se as mostras temporárias nacionais com ênfase em retrospectivas, algumas pioneiras em instituições museológicas. Ao referir-se a essa etapa a entidade realça, entre aquelas, as retrospectivas de Cícero Dias (1952), Giorgi (1952), Portinari (1953), Guignard (1953), a primeira de Di Cavalcanti (1954), Pancetti (1955), Burle Max (1956), Maria Matins (1956), Goeldi (1956), Volpi (1957), Abramo (1957).”

estar na vanguarda da arte moderna brasileira. Contudo, se o Museu de Arte Moderna ocupava posição de destaque na cena artística nacional, ser aluno de Serpa também não era pouca coisa.

Em 1952, à época da abertura dos ateliês de Ivan Serpa no museu, o artista já havia sido premiado na I Bienal de São Paulo e ocupava lugar de relativo destaque nas críticas nacionais, sendo muitas vezes apontado como portador de um futuro promissor. Já em 1951, dizia Mario Pedrosa: “*Eis um jovem pintor que, à sua primeira exposição individual, se apresenta com uma pequena obra direta, franca audaciosa e, sobretudo, norteada por um rumo firme e moderno*”.(Pedrosa, 1998: 221). Assim, a despeito das duras críticas que despejava sobre os alunos (Venancio Filho,1998: P.14), o nome de Ivan Serpa era, sem dúvida um atrativo para aqueles que viam na formação artística um caminho para a ruptura.

Neste sentido, o Museu de Arte Moderna carioca é capaz de construir em seus cursos vínculos sociais que se afirmam e atualizam nos contatos diários e cotidianos do contexto de vivências e experiências partilhadas, firmando em seus alunos uma imagem positiva que é marcada pela idéia de juventude, pelo desejo de ruptura e, sobretudo, pela noção de vanguarda artística. Contra os modos padronizados de ver a arte, contra os grilhões da arte orientada para prêmios e salões, enfim, contra a arte culinária, o grupo Frente propõe a liberdade de criação e elege como valor que o distingue a “livre experimentação”.

Assim, embora no grupo Frente predominassem as experimentações em torno da abstração geométrica, outras experiências eram permitidas. Carlos Val e Elisa Martins da Silveira ocupam o espaço de figurativistas que dão ao grupo o caráter da livre criação despida dos dogmatismos concretistas.

O grupo Frente se define, fundamentalmente, como grupo orientado para a liberdade de criação. Embora a construção do novo fosse o objetivo final destes artistas, Ivan Serpa e o MAM não estabeleciam a forma que a ruptura deveria tomar. As obras de Carlos Val e Elisa Martins eram possibilidades tão válidas quanto as abstrações geométricas de Lygia Pape e Aluísio Carvão: o novo era um futuro em aberto. O grupo Frente não era um movimento regido por princípios deliberados de mudança, mas um grupo de artistas com um sentimento de profundo pertencimento e uma auto-imagem coletiva.³

³ Segundo Ferreira Gullar, “o Grupo Frente, embora constituído em sua maioria de artistas de tendência concreta, não obedecia a nenhum código estético rígido. Para esses artistas, a linguagem geométrica não

Contudo, vale dizer que a dissolução do grupo Frente em 1956 se dá a partir da incorporação de parte de seus membros pelo movimento concretista. O movimento de São Paulo, cujo marco é a exposição-manifesto do Grupo Ruptura em 1952, adquire contornos de movimento nacional na I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956. Se o objetivo do Grupo Frente era instituir o novo nas Artes Plásticas, um movimento de envergadura que vinha para sacudir o país parecia mais adequado às expectativas dos alunos do MAM.

O movimento concretista começava a tomar vulto. No Rio e em São Paulo, obras pautadas nos princípios da abstração geométrica passam a ser expostas e premiadas. Artistas cariocas, membros do grupo Frente mas partidários da arte construtiva, integram o movimento que, de fato, sacudia o país. Participar da exposição concretista de 1956 era escolher o caminho da arte mais moderna, tomar uma posição que assumia a abstração geométrica como arte de ruptura. O concretismo parece ser de fato a linguagem artística do Brasil do futuro. Ao participar da I Exposição Nacional de Arte Concreta, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Franz Weissman, César e Hélio Oiticica, Décio Vieira e João José da Silva Costa assinam o pertencimento a uma nova tendência plástica e se engajam num movimento nacional.

Nem grupo Frente, nem grupo Ruptura, todos são agora “concretistas brasileiros”. No entanto, se no MAM a vivência coletiva de experiências partilhadas, a trajetória comum e o sentimento de pertença davam o sentido da unidade grupal, o que unia os artistas no movimento nacional era a crença em princípios que orientava a construção da arte moderna. Por oposição à alteridade, o movimento concretista se agremia em torno do sentimento do novo, classificando tudo aquilo que se lhe opõe como “o velho” e constituindo a unidade do grupo na auto-imagem positiva da inovação.

Se antes as relações de amizade e afinidade tornavam possível a convivência de opções artísticas diversas, as categorias distintivas são agora elevadas a modos de exclusão social. Neste momento, agregar atores sociais em nome de princípios e valores implica a construção de uma identidade negativa que se define por oposição a valores outros. O binômio velho/novo aparece, portanto, como modo de categorizar pessoas e grupos, incluindo e excluindo, do círculo de convivência, indivíduos que partilham de um mesmo ofício, de um mesmo mundo social.

era um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação. Esse adogmatismo dos concretistas cariocas – que teria importantes conseqüências para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil – separava-os, desde o início, do grupo concreto de São Paulo que, por volta de 1951, forma-se em torno de Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros.” (Gullar, 1999. P.233).

O novo se define como um modo de fazer artístico que se orienta pela composição plástica de formas geométricas, pela construção rítmica de formas em relação, pelo movimento que se oferece bidimensionalmente à percepção. Não mais orientadas pela representação do mundo, nem pelo universo subjetivo do artista, a obra de arte deve ser tomada como objeto que se oferece à percepção. Buscando uma obra que reivindicasse para si as características do objeto que é, a concepção pictórica do concretismo encontra na bidimensionalidade da geometria o conjunto de relações racionais que tornam viável a percepção da forma pura, sem as aderências de um mundo que não se pode submeter aos limites do quadro e da matéria. A obra de arte orientada pela geometria, pela razão, pela verdade atemporal de relações geométricas, pela funcionalidade da arte e pela filiação ao movimento construtivo internacional caracteriza o sentido do concretismo, conferindo identidade à produção destes artistas.

Por oposição, o figurativismo aparece como principal manifestação do velho. As representações do mundo da vida são rejeitadas como significações despidas de uma realidade em si: como formas não concretas. As obras que vinham sendo consagradas como a autêntica pintura moderna brasileira eram postas de lado como símbolos da caducidade. Não se tratava de rejeitar como velho o *status* geracional da idade, mas o conjunto de modos de ser e agir a ele relacionado. Com efeito, o velho aparece aqui como prática a ser negada, prática da qual se distinguir.

É bem verdade, contudo, que não se trata, de destituir de valor a tradição figurativa brasileira, mas se trata, antes, de, localizando-a numa época passada, conceder-lhe o valor historiográfico. A importância das obras de Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Segall e uma de série de outros artistas é contemporânea de uma época e de um modo de vida localizados no tempo, mas a permanência de sua técnica nos anos futuros, não passa de anacronismo. A tradição tem valor de tradição, mas não de modernidade.

Contudo, o rótulo do abstracionismo associado ao moderno e tratado como categoria capaz de conferir identidade coletiva não basta para caracterizar o novo fazer artístico. No interior do abstracionismo, o concretismo se destaca como tendência própria a ser distinguida das demais. O concretismo, como abstração geométrica, se distingue deliberadamente da abstração informal que grassava à época. Baseado nos princípios matemáticos das relações de espaço e nos ritmos perceptivos de cores e

formas, o concretismo se opõe categoricamente ao livre gesto tachista⁴ que se consagrava nos centros de referência mundial. A ênfase no subjetivismo, nos sentimentos, no indivíduo criador, era rejeitada em prol de uma abstração mais “rigorosa”. A ordem e a razão eram agora categorias que davam ao concretismo o lugar da vanguarda no âmbito da arte abstrata.

Classificado como abstração subjetiva, o tachismo aparece, portanto, como forma artística à qual se opor. No interior das vanguardas em favor da experiência estética, o rigor a disciplina e a ordem se apresentam como valores positivos que distinguem o movimento concretista brasileiro. O tachismo é posto pelos concretistas brasileiros no pólo negativo da abstração.

Oposto às modas internacionais, o concretismo constrói sua imagem positiva em detrimento dos valores da crítica estrangeira e o tachismo é classificado como forma artística externa às manifestações autenticamente nacionais. Segundo Mario Pedrosa, ao contrário do concretismo, o tachismo não teria “raízes na própria dialética cultural do país” (Pedrosa, 1986. P.291). As idéias de nacional e estrangeiro são suficientemente plásticas para admitir a internacionalidade de princípios da abstração geométrica como princípios inerentes à prática artística brasileira. Uma vez que o nacional é encarado como modo de fazer artístico que nasce das necessidades próprias à História da Arte Brasileira, que nasce das respostas a uma tradição que nos é própria, o concretismo pode ser tomado como tendência nacional e Max Bill como artista quase brasileiro. Do mesmo modo, os valores canônicos da crítica internacional, ainda que ditos pela boca de filhos da pátria, aparece como modelo a ser rejeitado. Nacional e estrangeiro são, portanto categorias maleáveis que são acionadas para identificar pólos positivos e negativos, velhos e novos, autênticos e copiados. Nesta medida, para categorizar tachismo e concretismo, adiciona-se ao par antitético subjetivismo-objetivismo, o binômio estrangeiro-nacional, delineando-se um conjunto de categorias capazes de construir identidades e estigmas.

Conquistando espaço em exposições coletivas, nas Bienais de São Paulo e na imprensa, o concretismo se apresentava como movimento que desejava mudar a arte brasileira. No entanto, se a exposição de 1956 marca a unidade do grupo e os princípios

⁴ Por oposição à abstração geométrica, o tachismo pode ser caracterizado como abstração informal. Nomeado pelas manchas (*taches*) que caracterizam sua forma, são composições pictóricas de cores e formas orientadas pela liberdade gestual, pela forma não ligada à representação do mundo, mas à expressão do artista. As pinceladas livres, que obedecem à espontaneidade do movimento irrefletido da mão, deixam a marca da subjetividade criadora.

que o norteiam, ela também constrói em seu interior uma nova cisão. A formação de um grupo coeso, que não se supunha nem Frente nem Ruptura, mas que se proclamava movimento concretista, traz em seu bojo, novas formas de distinção social.

A publicação do manifesto neoconcreto em 1959 é resultado de novas identidades sociais construídas no interior do concretismo. A coesão dos grupos da abstração geométrica que se estabelece no primeiro momento se dissolve na cisão entre grupos com valores, visões de mundo e formações distintas. Na I Exposição Neoconcreta, se juntam aos concretistas oriundos do grupo Frente, Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Claudio Melo e Souza e Theon Spanudis, e assinam um manifesto que se coloca como via alternativa aos princípios nacionais da abstração geométrica.⁵

Recuperando a dimensão subjetiva da obra de arte, as obras destes artistas recolocam o problema da racionalidade construtiva. O Balé Neoconcreto de Lygia Pape e Reynaldo Jardim é um dos precursores dos princípios que regem a abstração geométrica do Neoconcretismo. Concebido em 1958, o balé trazia o corpo e a subjetividade de volta à arte construtiva. A idéia de fazer da estética concretista um espetáculo que não se repete, que só acontece no aqui e agora do corpo de baile, põe em questão o paradigma de uma arte que se quer absolutamente racional. Do mesmo modo, inserindo na forma geométrica a participação do espectador, supondo para a realização da obra de arte a mão do público, restaurando o aqui e agora da escultura e inserindo uma dimensão temporal no objeto estático, Lygia Clark inaugura com os neoconcretos uma nova fase na arte brasileira. A obra os Bichos (1959), composta de planos geométricos ligados por dobradiças, supunha a ação do público que, a cada manipulação da obra, fazia das folhas de alumínio uma nova escultura.

Da prática coletiva em nome de um mesmo movimento nacional, surgem divergências entre modos de ver o mundo que são anteriores à unidade do concretismo. Grupos Frente e Ruptura trazem consigo modos institucionalizados de interpretar a abstração geométrica, traduzindo e construindo valores de modos distintos e divergentes.

Partilhar da identidade concretista, depois das exposições nacionais, era acolher princípios publicados em nome do movimento. Uma vez que a unidade do grupo se dava não por contatos cotidianos, mas pela prática artística comum, a boa realização da forma concreta se tornava elemento de distinção.

⁵ Vale ainda dizer que da segunda exposição de arte neoconcreta ingressam no movimento Willys de Castro, Hércules Barsotti, Osmar Dillon e Roberto Pontual.

Assim, o não comprometimento com os valores de Max Bill é acionado como modo de segregar concretistas ortodoxos e heterodoxos. A filiação aos princípios ditados pelo construtivismo internacional e o grau de adequação aos parâmetros da abstração geométrica dão o tom da inserção e da exclusão de indivíduos no movimento. Muitas vezes confundida com a antigüidade e com o pioneirismo do grupo Ruptura, a adequação a regras aparece no mais das vezes como característica intrínseca aos membros ditos fundadores, que, por oposição aos incapazes de compreender valores superiormente construídos, se colocam como puristas da forma concreta.

Nesta medida, Frente e Ruptura, Neoconcretos e Concretos, cariocas e paulistas, Ferreira Gullar e Waldemar Cordeiro, MAM-RJ e MAM-SP, representam modos institucionalizados de ver e pensar a arte, valores entre os quais as pessoas de fato, no mundo da vida de fato, podem optar. Os valores partilhados aparecem novamente como escolha entre práticas artísticas.

Se as aulas de Ivan Serpa servem para criar sólidos vínculos de interação social, elas se tornam, sobretudo, símbolos de identificação, símbolos que permanecem apesar das oscilações nas relações entre indivíduos, apesar da plasticidade dos valores. Embora pessoas sejam incluídas e excluídas do grupo original, a forma social, o grupo orientado pela liberdade de experimentação permanece.

São Paulo e Rio de Janeiro aparecem como mitos de origem que conferem legitimidade geográfica às formas de distinção artística. Identificados com um modo de vida paulista ou carioca estes artistas construíram, na oposição bairrista, categorias de classificação social que se baseavam na vida urbana em que se inseriam. A cidade se mostra como lugar de um modo de vida específico capaz de identificar formas artísticas. Diz Mario Pedrosa: “(...) *Os artistas cariocas estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico-sensorial com a matéria, e, através desta, de algum modo com a natureza, os paulistas amam sobretudo a idéia. Décio Vieira é, nesse sentido, um gato sensual, que transpira indolência aristocrática, agilidade, inteligência. O que o preocupa é o espaço da tela que articula com sutil precisão, embora disfarçada pela pincelada amorosa numa cor toda pessoal, efusiva e não delimitadora. É antes um abstrato que um concretista. Os outros pintores cariocas também cometem pecados de heresia.*” (Pedrosa, 1998. P. 256)

Aderir à identidade paulistana ou carioca implica incluir-se num conjunto de características da produção artística concretista. De um lado ser paulista implica associar-se a um modo de vida urbano, industrial, impessoal, enfim, moderno. De outro, ser carioca supõe uma modernidade menos ortodoxa, mais ligada à natureza, aos sentidos, à subjetividade. Identidades distintas para modos distintos de ver a arte. Com efeito, voltando às especificidades do grupo Neoconcreto, vale sublinhar a importância de um modo de ser carioca que se associa aos valores de liberdade, de experimentação e de subjetividade que estão na origem dos cursos de Ivan Serpa no MAM. Ser carioca faz parte de um *ethos* específico que interpreta o concretismo desta e não daquela maneira.

Nesta medida, os valores de liberdade de criação, de ênfase na individualidade criadora e na subjetividade são mais uma vez acionados. Por oposição ao excessivo racionalismo, à redução da arte a esquemas perceptivos, e ao esquecimento do momento de produção, o neoconcretismo reafirma o espaço expressivo da obra de arte, valorizando a subjetividade do artista e do espectador.

Assim, vale dizer que os valores que estão na origem da fundação do Grupo Frente e que norteiam as primeiras experiências concretistas no núcleo do MAM carioca são os mesmos valores em torno dos quais se agrupa o neoconcretismo. Com efeito, a liberdade de experimentação que num primeiro momento aponta para as inovações da arte geométrica, num segundo momento, quando a norma passa a ser o concretismo, assume a subjetividade como lugar da expressão artística. Há uma permanência de valores que, apesar das oscilações entre formas estéticas, da inclusão e da segregação de indivíduos e modos e fazer arte, se mantém.

Imersos num mundo da vida que está para além da arte, os artistas do concretismo brasileiro, ao firmarem um documento que traça diretrizes de ruptura para a produção e apreciação estéticas, constroem visões de mundo que supõem um conceito de modernidade.

O projeto de modernidade concretista está intimamente relacionado à trajetória do grupo Ruptura de São Paulo. Paradigma que orienta sua prática artística, o conjunto de princípios concretistas funciona como sistema de regras tácitas, oferecendo as questões que devem ser postas na realização de uma obra de arte e o caminho que deve ser percorrido para respondê-las.

Forma racional, voltada para a construção da arte como técnica, a abstração geométrica se coloca de modo geral como renúncia a modos românticos de representar pictoricamente o Brasil, buscando afirmar, por oposição ao figurativismo e à arte social

de Portinari e Di Cavalcanti, a contemporaneidade de seus princípios. Inseridos no mundo como homens de sua época, os concretistas se afirmam como parte da sociedade moderna de que suas obras seriam expressão.

Ao contrário das representações modernistas da paisagem brasileira, centradas no abandono do paradigma europeu e na busca dos traços definidores da nacionalidade, o concretismo de São Paulo edificava seu projeto sobre as formas racionais, a arte matematizada, a ausência de subjetividade, a impessoalidade e o universalismo. Deliberadamente inscrito na “época da máquina”, comprometido com a técnica e com a sociedade contemporânea, o concretismo brasileiro tomava posição como projeto de modernidade orientado para a construção de uma civilização brasileira (Brito, 1999, 17-18). Ao lado de uma Sociologia que se institucionaliza por oposição ao ensaísmo ao elogio ao mundo de Casa Grande e Senzala (Arruda, 2001), o concretismo se insere num modo de vida moderno que propõe princípios racionais e uma ordem legal para o país.

Assim, chama-se atenção para uma nova imagem de Brasil. Se o desenvolvimento pode ser definido como “... *uma série de transformações intencionalmente introduzidas em diferentes esferas e setores daquelas sociedades nacionais que se atrasaram em relação ao ritmo de avanço da ‘revolução industrial’ dos tempos modernos*” (In: Domingues, 1999), faz sentido pensar o concretismo como forma artística que lhe é adjacente, e que busca, no projeto de uma arte brasileira efetivamente moderna, uma imagem de país em compasso com as demais nações do mundo.

Nesta medida, ao se estabelecer como grupo organizado, movimento cultural nas Artes Plásticas, o concretismo brasileiro se estabelece também como visão de mundo ordenada por um projeto de modernidade nacional. Ao se opor ao figurativismo, se opõe também às representações de Brasil voltadas para a identidade fundada na tradição; ao se opor ao tachismo da crítica internacional, se apresenta como projeto deliberadamente nacional, ordenado pelo desejo de superação do estigma dos trópicos e de concluir as etapas que levariam em direção ao desenvolvimento. O concretismo aparece de fato como projeto de modernidade.

Entretanto, por oposição à trajetória linear do concretismo paulistano que até o fim segue à risca os preceitos ditados desde o início pelo manifesto Ruptura, os artistas do núcleo carioca seguem por percursos não tão coerentes e, mesmo quando a unidade do grupo é mantida, oscilam no alinhamento aos princípios do movimento nacional, afastando-se e aproximando-se do grupo de São Paulo, assumindo e recusando a rigidez

da abstração geométrica. Se de fato é possível considerar o grupo Frente como aquele que está na origem do núcleo concretista carioca, vale notar que o movimento do Rio de Janeiro começa de modo muito peculiar, rejeitando, em nome da liberdade de experimentação, o paradigma que se funda sobre os princípios definidos em São Paulo.

Rejeitando academias e dogmatismos, o grupo Frente denota, desde o princípio, uma relação ambígua com o paradigma concretista, por vezes aderindo a sua prática de ruptura, mas sempre rejeitando seu sistema conceitual excludente. Sob o projeto de arte moderna, cabiam múltiplas modernidades.

Anos mais tarde, ao incorporar o movimento nacional, o núcleo carioca torna evidentes as divergências quanto ao projeto paulistano, recusando, de saída, os parâmetros estabelecidos *a priori*, ingressando no movimento já como ruptura. A atitude de “sabença” que, para Mario Pedrosa, caracteriza a arte paulistana é, por oposição ao “quase romantismo” carioca, marca de distinções, valores divergentes e diferentes projetos de modernidade concretista.

Se, como quer Ferreira Gullar, o grupo carioca atribuía ao concretismo de São Paulo uma dimensão desenvolvimentista que era por eles rejeitada, esvaziando toda racionalidade paulistana de sua própria interpretação da modernidade, o neoconcretismo fundava, em seu bojo, todo um outro projeto de moderno.

A recusa de um projeto bem definido para o Brasil é, com efeito, tomada de posição política que implica visões de mundo coletivamente construídas. Os ideais de liberdade que orientaram a construção do grupo em nome da experimentação artística retornam agora como momento de liminaridade em que a recusa absoluta da ordem orienta a percepção de um futuro que não se quer.

Diante da modernidade paulistana, tão vigorosamente detalhada, a modernidade do grupo do Rio de Janeiro, se põe de modo muito mais ambíguo e transitório. Centrada na derrubada de dogmatismos e padrões acadêmicos de produzir obras de arte, a trajetória do grupo do Rio de Janeiro é marcada por idas e vindas, aproximações e afastamentos. Contudo, se a livre experimentação é o valor que permanece, vale dizer que é também ele que constitui um projeto de modernidade geométrica no Rio de Janeiro. O valor da livre experimentação é, marca de uma forma de uma sociabilidade flexível que se constitui como identidade oscilante, mas é também marca de um conceito de moderno que privilegia o novo, a mudança, a criação, que coloca sempre novas perguntas e está sempre a procura de novas respostas.

Assim, a ambigüidade do grupo Frente, comportando inúmeras interpretações; a prática artística do concretismo carioca, evitando as limitações dos parâmetros *a priori*, e, finalmente, a assinatura do manifesto Neoconcreto, ruptura deliberada com o projeto concretista para a Arte Moderna, encontram na experimentação permanente, na incansável busca do novo, a unidade de um conceito de modernidade que se faz, antes, na prática que na teoria. Não se trata de pensar o moderno como horizonte a ser alcançado, mas como processo de busca.

Assim, se neste artigo procurei entender como o grupo do concretismo carioca se mantém, construindo modos de categorização que distinguem e dão pertencimento, vale dizer que é nos valores forjados na coesão inicial de artistas que se unem pela e para a mudança que encontro a liga sólida que não se dissolve. A liberdade de experimentação orientada para a ruptura é, com efeito, valor que permanece, construindo visões de mundo e identidades que se moldam às diferentes situações, mas que não se dissipam.

Do mesmo modo, o valor que norteia tomadas de posição e orienta trajetórias é o mesmo valor que dá o sentido de modernidade destes artistas. Uma modernidade que se dá como pesquisa permanente, que se coloca como horizonte irrealizável e que, não tendo forma, se estabelece como o próprio processo de busca. Esta modernidade evanescente que, contraditoriamente impede que o grupo adira a princípios rigidamente modernos, se dá antes como movimento que como conceito estático. Trata-se de uma força criadora que, por oposição ao dado, se põe deliberadamente como mudança. Assim, o grupo do MAM carioca ao se formar com vistas à modernidade encontra o moderno não no futuro de que está em busca, mas no aqui e agora de seus modos de ser no mundo.

Bibliografia:

1. ABREU, Alzira Alves. *Intelectuais e Guerreiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992.
2. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do Século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.
3. AMARAL, Aracy. “Mario Pedrosa: um homem sem preço”. In: Marques Neto, José Castilho (org.), *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001
4. BOUDON, R. & BOURRICAUD, F. “Movimentos Sociais” (verbete) *Dicionário crítico de Sociologia*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

5. BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.
6. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify., 1999.
7. CANOGIA, Ligia, *Concretismo e Neoconcretismo: Abstração Geométrica 1*. São Paulo: Funarte, 1987.
8. DOMINGUES, José Maurício. “Desenvolvimento, modernidade e subjetividade”.In: Villas Bôas, Gláucia & Maio, Marcos Chor (org.) *Ideais de modernidade e sociologia no Brasil*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
9. ELIAS, Norbert & SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
10. GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.
11. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
12. PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
13. _____. *Mundo, homem, arte em crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
14. _____. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.
15. VILLAS BÔAS, Gláucia. “Passado arcaico, futuro moderno: a contribuição de L. A. Costa Pinto à sociologia das mudanças sociais”. In: Villas Bôas, Gláucia & Maio, Marcos Chor (org.). *Ideais de modernidade e sociologia no Brasil*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
16. VENANCIO FILHO, Paulo *et alii*. Dossiê Lygia Pape. *Arte e Ensaio*. Rio de Janeiro, 1998, Ano V, Número 5, P. 7/16.

Palavras-chave: 1. Concretismo. 2. Grupo Frente 3. Arte Moderna