

Obras de arte podem ser feitas de algo que não seja “de arte”? O contexto cultural dos anos 1950 e os debates sobre a experimentação técnica e material

Yacy Ara Froner
Maria Alice Sanna Castelo Branco
Luiz Antônio Cruz Souza
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

Entre 2015 e 2018, o Laboratório de Ciência da Conservação da EBA-UFMG desenvolveu um projeto denominado *Arte Concreta no Brasil: Industrialismo e Vanguarda Latino Americana*, através do apoio da Getty Foundation, o qual procurou analisar obras dessa vertente realizadas na década de 1950 a partir dos acervos do MAM-RJ; Pinacoteca-SP, MAP-BH e Coleção Tuiuiú-RJ, em correspondência com as obras da Coleção Felps Cisneros estudadas de Getty Conservation Institute. Por meio da interface entre a História da Arte Técnica e a História da Arte, o projeto produziu um estudo subsidiado das obras selecionadas pela Ciência da Conservação, promovendo novas relações conceituais. Este artigo explora a experimentação como processo a partir de questões postas pela referida pesquisa.

Palavras-chave: Arte Concreta. História da Arte. História da Arte Técnica. Vanguardas brasileiras.

Os que pensaram que a arte concreta fôsse apenas um conjunto de receitas de bôlo, sobram no caminho.

Waldemar Cordeiro, 1963

Introdução

O título “Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa”, dado a uma nota inserida na coluna do crítico de arte Jayme Maurício (1926-1997), no jornal *Correio da Manhã* do dia 12 de julho de 1952, desperta atenção. Apesar de sucinta, ela é uma fonte relevante para este estudo. Sua leitura permite situar cronologicamente as primeiras experimentações de novos materiais e técnicas feitas por Ivan Serpa (1923-1983), assim como desvela o caráter autodidata e empírico das mesmas. Artista e professor do curso livre de pintura, então recém-inaugurado no MAM-Rio, Serpa costumava compartilhar suas experimentações com colegas e alunos próximos, o que justifica reproduzir esta nota na íntegra (Figura 1):

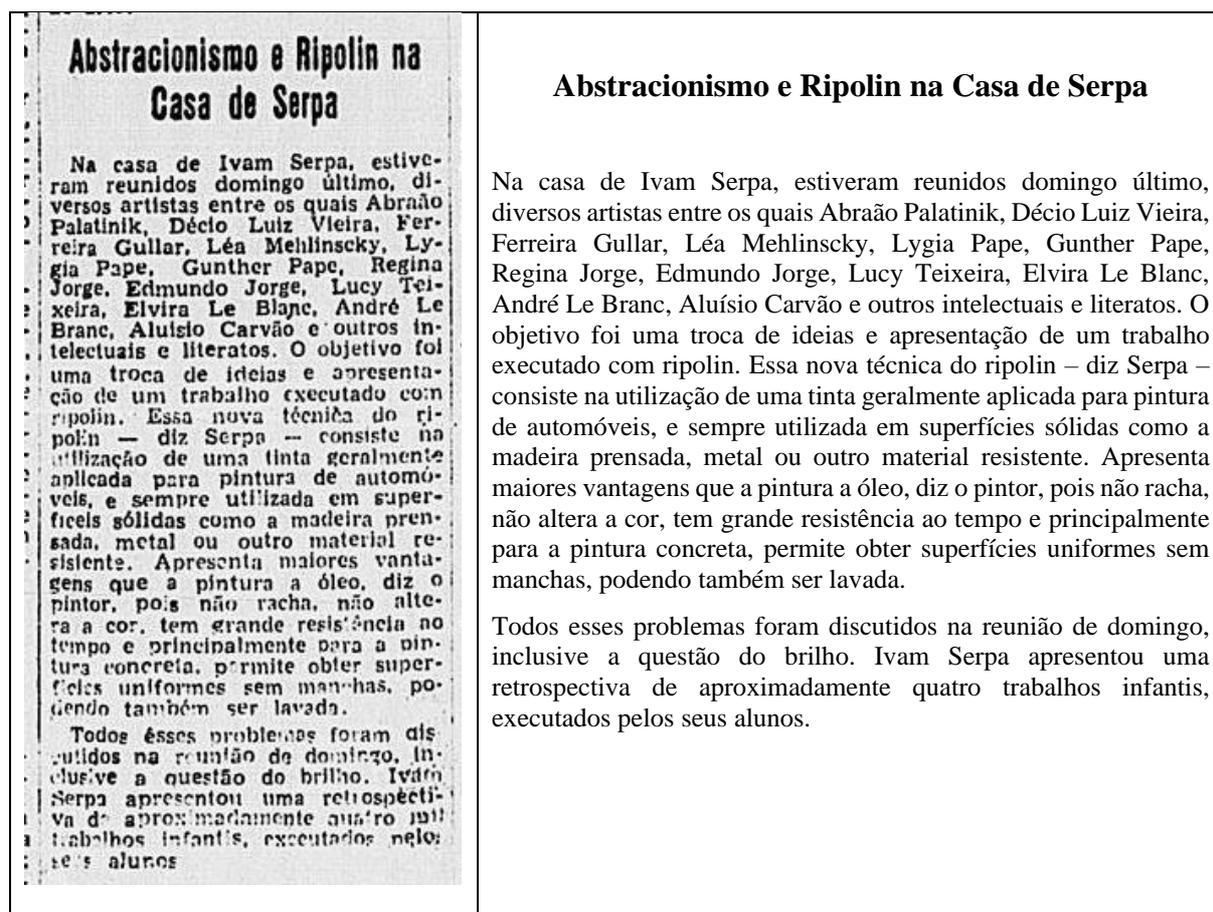


Figura 1 – Abstracionismo e Ripolin na casa de Serpa, por Jayme Maurício, *Jornal Correio da Manhã*, dia 12 de julho de 1952

Ivan Serpa foi um dos pioneiros na adoção da abstração geométrica desde o final dos anos 1940, quando, no cenário brasileiro, esta corrente “se tornou um divisor de águas com relação ao modernismo” (HERKENHOLFF, 2015, p. 91). Em 1951, Serpa recebeu o prêmio de “Melhor Pintor Jovem”, na I Bienal de São Paulo, com *Formas*, uma das três pinturas, de mesmo título, expostas na Seção Geral do Brasil, realizadas em óleo sobre tela.

Porém, a informação inédita divulgada na nota não era a associação entre o abstracionismo e a produção de Serpa, mas sim a discussão técnica acerca da efetividade da aplicação de materiais não artísticos, de uso incomum na prática artística. Tratava-se da “tinta ripolin” sobre um suporte rígido¹, utilizados pelo artista anfitrião na execução de seu último

¹ A marca “Ripolin” corresponde à metonímia para o produto de mesmo nome que foi criada pelo químico holandês de origem prussiana Carl Julius Ferdinand Riep, na Noruega, no começo de 1890; ela nasceu da parceria entre a empresa de tinta holandesa de Riep, Briegleb, com a francesa LeFranc. A primeira fábrica a ser aberta pela companhia foi na França em 1897; outras unidades foram abertas no Reino Unido e na Holanda. Tratava-se de tintas óleo-resinosas de alto brilho, prontas para mistura, que foram formuladas para serem aplicadas na arquitetura interna ou externa, na marinha, no setor automobilístico entre outros (bicicletas, móveis e brinquedos). O produto, no final da década de 1940, fez tanto sucesso que a marca Ripolin tornou-se substantivo comum e passou a identificar todas as pinturas em esmalte. Dessa forma, os termos ripolin, produtos óleo-resinosos e esmalte, citados como sinônimos, se confundem quanto ao real significado.

trabalho, que ele sintomaticamente categorizou como “pintura concreta”. Tal categorização, intercalada discretamente em uma notícia cujo tópico estava relacionado à divulgação de questões operacionais, pode ser lida como uma emenda assertiva em relação à imprecisão do termo “abstracionismo”. Este, amplamente difundido desde os anos finais da década de 1940 e, por isso, foi empregado propositadamente, acredita-se, por Jayme Maurício no título da nota acima. Não passava de um chamariz!

Abraham Palatnik (1928-2020), Décio Luiz Vieira (1922-1988), Ferreira Gullar (1930-2016), Léa Mehlinisky, Lygia Pape (1927-2004), Gunther Pape, Regina Jorge, Edmundo Jorge, Lucy Teixeira (1922-2007), Elvira Leblanc, André Leblanc (1921-1998) e Aluísio Carvão (1920-2001) representavam a jovem elite intelectual que circulava no Rio de Janeiro no pós-guerra, com ideias arejadas e influenciadas pela internacionalização do debate no campo das artes visuais, da literatura e mesmo da produção visual inserida na cultura de massas, como o desenhista de história em quadrinhos André Leblanc .

O fato noticiado sugere a simultaneidade entre a adesão de Serpa aos paradigmas da Arte Concreta e sua experimentação de novas técnicas e materiais compatíveis com seus projetos mais recentes, ocorridos provavelmente no intervalo entre a realização das pinturas, datadas de 1951, enviadas e expostas na I Bienal de São Paulo e a realização da pintura (não identificada) apresentada em sua casa, em meados de 1952.

É importante registrar que uma das obras selecionadas para estudo no âmbito do projeto desenvolvido pelo Lacicor é a pintura *Formas em Evolução* (Figura 2), produzida por Serpa coincidentemente no ano de 1952². Embora a “pintura concreta” do artista não tenha sido identificada na nota publicada em julho de 1952, *Formas em Evolução* corresponde cronológica e tecnicamente ao experimento noticiado. Esta pintura foi apresentada na I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada no Hotel Quitandinha, na cidade de Petrópolis, em 1953. Vinte anos depois, foi exposta na XII Bienal de São Paulo, ocorrida em 1973, mesmo ano em que Ivan Serpa faleceu. Conforme documentação museológica, a mesma foi doada pelo artista ao acervo do MAM-Rio, em 1953.

² Esta pintura, de acordo com o resultado da análise científica realizada em 2016 pela equipe de cientistas do Lacicor/EBA/UFMG para o projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana*, foi executada em tinta alquídica sobre suporte do tipo *hardboard*. A propósito dessa tipologia de suporte rígido, em 1952, esse produto destinado à construção civil, que viria a ser amplamente utilizado em pinturas concretas, era acessível no mercado brasileiro exclusivamente por via de importação. As duas indústrias nacionais, Eucatex e Duratex, pioneiras na produção de artigo similar, viriam a lançar este artigo no mercado brasileiro em 1955, conforme a pesquisa histórica realizada acerca de materiais não artísticos introduzidos pelos artistas.



Figuras 2a e 2b – Ivan Serpa, *Forma em Evolução*, 1952, 87,5x73cm (frente e verso).
Acervo MAM-RJ. Marcas das áreas de remoção de amostras pelo LACICOR

Nessa etapa inicial, Mário Pedrosa (1900-1981) foi grande incentivador das experimentações do artista carioca. Esse apoio é explícito no momento em que ele dá seu voto a Serpa, um dos candidatos ao prêmio combinado de uma viagem a Paris e de uma quantia em dinheiro, que seria concedido a um dos jovens participantes da *Exposição de Arte Brasileira*, promovida pelo MAM-Rio, que ficou em cartaz entre abril e junho de 1952. Os demais membros da comissão – Mário Barata (1921-2007), Flávio de Aquino (1919-1987), Antônio Bento (1902-1988) e Santa Rosa (1909-1956) – decidiram, entretanto, pela premiação de Yllen Kerr, um artista gravador³.

Voto vencido, Pedrosa escreveu um artigo, publicado em sua coluna semanal na *Tribuna da Imprensa*, no qual explica o apoio a Serpa, fundamentando sua argumentação na iminente dissolução das fronteiras entre as Belas-Artes e as artes ditas menores ou industriais, a seu ver, uma tendência seguida, no pós-guerra, pela nova geração de artistas europeus e norte-americanos. Alegava que a atualização das linguagens artísticas perpassava pela renovação de seus meios materiais e técnicos. Em suas palavras, “os pintores e escultores de nossos dias ou se tornam familiares com o mundo de materiais novos trazidos pela indústria contemporânea ou são irremediavelmente anacrônicos em relação à

³ Segundo Jayme Maurício, a comissão julgadora se reuniu no dia 03 de maio de 1952 para decidir sobre a entrega do prêmio que incluía a quantia de mil dólares oferecida pela Studebaker do Brasil e uma viagem de ida e volta a Paris, oferecida pela Panair do Brasil, a ser dado a um artista jovem entre os que figuravam na *Exposição de Artistas Brasileiros*, promovida pelo MAM-Rio, que nunca tivesse se ausentado do país. Mário Pedrosa, adoentado, não pode comparecer. O júri, entretanto, recebeu “uma carta sua, vasada em termos extremamente elogiosos ao jovem pintor Ivan Serpa para quem deu o seu voto”. (MAURÍCIO, Jayme. In: *Correio da Manhã*, 04 de maio de 1952, 1º Caderno, p. 11, ed. 18132).

sua época”. De acordo com o crítico, a inclusão de novos materiais e técnicas estava consolidada em ateliês de muitos artistas, de diferentes vertentes abstratas, na Europa e nos Estados Unidos. Como exemplo, o crítico citou o ateliê dos franceses Jean Dewasne (1921-1999) e Edgar Pillet (1912-1996), em Paris, no qual “a rejeição ao óleo e a pesquisa de novos materiais são os primeiros ensinamentos que se insiste em dar aos que chegam” (PEDROSA. *Tribuna da Imprensa*, edição 00727, 10-11 de maio de 1952)⁴.

Após ressaltar a demanda da pintura realmente moderna, em especial a pintura concreta, por técnicas e materiais mais adequados aos valores estéticos da sociedade industrial e a ampla disponibilidade de novos recursos – “a indústria moderna fabrica todos os dias novas técnicas e novos materiais, resistentes ao tempo e às intempéries, práticos, facilmente manejáveis, já de uso cotidiano em escala gigantesca nas artes ditas menores” – Pedrosa justificou sua decisão divergente dos demais jurados. Em sua visão, Serpa era o candidato natural ao prêmio e, por isso, seu voto foi dado em atenção à pesquisa técnica e material que o artista vinha desenvolvendo com perseverança. Conforme Pedrosa, “em um esforço quase solitário no Brasil para alcançar uma linguagem plástica inteiramente despojada de elementos associativos e figurativos” (*Tribuna da Imprensa*, 10 e 11 de maio de 1952, ed. 00727).

Em *post-scriptum* adicionado a sua coluna na semana seguinte, o crítico voltou ao tema. Pedrosa foi eloquente para tratar da questão material⁵. Para afirmar a inadequação estética dos materiais tradicionais (em especial, a tinta a óleo) em comparação aos novos materiais, enfatizou que a pintura realmente moderna,

Requer outro material e outras técnicas para valorizar as qualidades que procura. Para o que ela pretende, o óleo é arcaico como uma peruca de marques, o cavalete é obsoleto como um *tilburi* e a tela tradicional, anacrônica como um espartilho de longas barbatanas. O que se exige hoje é uma tinta, por exemplo, como o *ripolin*, capaz de resistir ao ar livre e ao tempo e que pode ser lavada, como se faz nas *carrosseries* de automóveis. Essas novas tintas permitem uma lisura perfeita de superfície, a supressão de reflexos e uma vibração mais pura e nítida das cores. A

⁴ Segundo Millecamps, “Dewasne fundou em 1950, com Edgar Pillet, secretário geral da revista *Art d’Aujourd’hui*, o “Atelier d’Art Abstrait”, localizado na Rua de la Grande Chaumière, em Paris, onde ofereciam cursos de novas estéticas e de tecnologia de pintura. Juntos, eles formaram um grande número de artistas e intelectuais, principalmente da América Latina e dos países escandinavos.”

⁵ Tanto no artigo do dia 10 de maio de 1952, quanto no *post scriptum* publicado na coluna da semana seguinte, Pedrosa foi eloquente para tratar da questão material. Sobre as afirmações veementes do crítico acerca da questão material, tanto a depreciação da tinta óleo para os objetivos da pintura concreta como, em contrapartida, o enaltecimento da tinta industrializada, podem ser entendidas como um apelo retórico, considerando a resistência e o conservadorismo do meio artístico e do público em geral, em relação à introdução de materiais da vida cotidiana nas artes plásticas. (PEDROSA, Mário. *Tribuna da Imprensa*, 1952, edições 00727 e 00733). Vale registrar ainda que a menção às tintas industrializadas pela designação “ripolin”, uma marca específica, além da descrição de suas vantagens, aponta a proximidade e o conhecimento estreitos de Pedrosa acerca das experiências técnicas do concretista Ivan Serpa, uma vez que correspondem nomeadamente ao conteúdo das informações materiais anunciadas na nota anteriormente mencionada “Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa”, escrita por Jayme Maurício, dois meses antes, em julho de 1952.

pistola, o tira-linhas, são também hoje instrumentos de grande uso nos ateliers de pintura concreta. (PEDROSA, Mário. *Tribuna da Imprensa*, 1952, edição 00733).

Esse artigo de Pedrosa sobre um tema aparentemente trivial, a justificativa de um voto vencido, é uma fonte substancial acerca dos percalços do autodidatismo, do significado do experimentalismo técnico e material como meio de solucionar os problemas construtivos da linguagem da arte concreta. Especialmente, o crítico se posiciona favoravelmente à tendência de abolição das fronteiras técnicas e materiais entre as ditas artes maiores e as artes menores, tendência revigorada internacionalmente no período pós-guerra. Por outro lado, a motivação política em tornar público seu apoio às experimentações de Serpa deixa implícito o descompasso e a disputa no meio artístico brasileiro, naquele momento, entre a posição dos que, posteriormente, o próprio Pedrosa designou como “acadêmicos”, refratários ao novo e ao experimentalismo nas artes plásticas, e a posição dos “modernos”.

Face à resistência conservadora, a nova geração de artistas que atuou no eixo Rio-São Paulo precisou forçar caminhos para o desenvolvimento de projetos em uma linguagem que pretendia emancipar os códigos da produção artística, tanto em termos visuais quanto técnicos. No Rio, com a criação do grupo Frente, sob a liderança de Serpa, as experimentações técnicas e materiais prosseguiram coletivamente na busca para solucionar os desafios construtivos inerentes ao conteúdo e ao método racionalista da linguagem concreta. Sobre essas experiências laboratoriais no MAM-Rio,

O experimentalismo didático de Ivan Serpa, aplicado nesse museu, teve o apoio conceitual de Mário Pedrosa desde seu início. Na primeira metade dos anos 1950, viria a ser professor de Aluísio Carvão, Ruben Ludolf, João José Costa, os irmãos Hélio e César Oiticica. Serpa era dotado de uma excepcional capacidade de estimular seus alunos para uma exercitação rigorosa da vontade de ser artista. Além disso, era um curioso sobre os acontecimentos da arte no mundo, mantendo-se informado através da compra assídua de livros, cujas informações eram sempre compartilhadas com seus estudantes e colegas. O MAM logo se transformaria num laboratório de investigação da forma, permeado por reflexões sobre a experiência da arte-terapia psiquiátrica, discussões sobre a teoria da Gestalt da forma e a fenomenologia da percepção. (HERKENHOFF, 2015, p. 349).

O modelo de ensino moderno oferecido pelos cursos de arte do MAM (para crianças e adultos) desde os primeiros anos da década de 1950 e, especialmente, o curso livre de pintura ministrado por Serpa, fundamentado na concepção dialógica entre experimentação da forma em moldes laboratoriais e reflexão teórica e filosófica, ressaltada por Herkenhoff, é de suma importância para a compreensão da prática concretista. Tanto para a avaliação da imanência da experimentação nos projetos realizados pelos artistas que integraram o grupo Frente no transcorrer dos anos 1950, quanto para a compreensão do desdobramento de suas pesquisas poéticas em um novo paradigma das artes plásticas que repercutiu, na década seguinte, nos

rumos da arte contemporânea brasileira. O depoimento retrospectivo de Aluísio Carvão traz a memória de quem vivenciou tais experiências de dentro do grupo ligado ao MAM-Rio,

Foi uma das nossas metas usar materiais industriais, muitos começaram a pintar sobre madeira e eucatex. Fazíamos todo o processo como se fosse para pintar um automóvel e pintávamos com tinta de automóvel. Eu tenho trabalhos feitos assim, jogava álcool e gasolina em cima, passava sabão com água [...]. Foi uma fase de reflexo de época, o material bom era inacessível e o nacional nós sabemos. Então talvez por isso eu tivesse partido para a coisa das tampinhas, depois eu aproveitei latas de medicamentos, uma acomodação às dificuldades de ordem material e financeira. [...] Há muitos anos fiz uma experiência com areias coloridas, mas não tive bons resultados. Foi uma experiência assim por acaso, sem me entregar profundamente porque o material não me excitou e não senti muitas possibilidades. (CARVÃO, Aluísio. In: *Salão Preto e Branco*, 1985, p. 35 e 36).

Em São Paulo, nos primeiros anos da década de 1950, os artistas do grupo Ruptura também fizeram experimentações materiais com tintas industrializadas, visando aprimorar a execução de seus projetos em linguagem da Arte Concreta. A declaração de Luiz Sacilotto (1924-2003) concedida ao crítico Walter Zanini (1925-2013) para a matéria “Das plantas de arquitetura ao concretismo” - em alusão a sua dupla atividade, como projetista em escritório de arquitetura e como artista – informa sobre a pesquisa coletiva de novas soluções técnicas e sua repercussão no meio artístico. Assim,

Eu e meus colegas do grupo Ruptura temos sido injustamente acusados de não possuímos o artesanato suficiente para produzir trabalhos artísticos dignos desse nome. É uma inverdade. De minha parte, nunca esqueci a importância do “metier”. E isso desde meus tempos da Escola Profissional, até hoje, no grupo Ruptura, onde, ao lado do estudo teórico, nos damos a toda sorte de experimentos técnicos, inclusive com matérias novas, como a pintura a duco, o nordex, o esmalte, etc. (SACILOTTO. In: BANDEIRA, 2002, p. 53).

Na crítica de arte da época, a discussão sobre a introdução de materiais não convencionais pelos grupos de artistas do Rio e de São Paulo suscitou posicionamentos completamente antagônicos, compreendendo desde a defesa entusiasmada, como a de Mário Pedrosa, até a desaprovação radical. A revisão desses textos de época demonstra como essas experimentações foram absorvidas e como a difusão de posições favoráveis ou contrárias a elas, defendidas no calor dos acontecimentos, engendraram discursos divergentes acerca da experimentação material e técnica, assumida pelos artistas da tendência concreta. Entretanto, o posicionamento depreciativo e condenatório foi predominante no meio das artes plásticas. O depoimento do artista Luiz Sacilotto, datado de 1953, sugere que a rejeição à linguagem concreta se manifestou como condenação às práticas experimentais pelo seu afastamento dos cânones do *métier* das “belas artes”.

Assim, de um lado, a atitude experimental como método de trabalho artístico indica o acompanhamento, por parte dessa nova geração, à tendência internacional a não hierarquização das artes (artes maiores, artes menores e artes aplicadas) por meio da alteração

da lógica de produção, circulação, legitimação e consumo no sistema das artes em sociedades modernas. Tendência, a propósito, instituída desde as experiências da arte construtiva europeia na primeira metade do século XX, que avançaram de forma irreversível no mundo ocidental industrializado do pós-segunda guerra. Conforme Stolarski (2006, p. 191), a arte construtiva,

Comprometida desde o início com o estabelecimento da autonomia do discurso artístico e com a transformação das bases produtivas e materiais da sociedade, expandiu-se rapidamente para fora de seu centro. No Brasil, não é nenhum exagero dizer que as transformações produzidas pelas tendências construtivas nas artes plásticas, na literatura e no design foram igualmente importantes.

Deste ângulo, os artistas da vertente concreta não somente utilizaram materiais apropriados de outros ofícios, assim como introduziram o uso de instrumentos auxiliares, como a régua, o compasso ou o tira-linhas⁶, próprios do design gráfico e arquitetônico, em suas atividades artísticas. A recíproca é verdadeira, pois, muitos desses artistas aplicaram conhecimentos adquiridos na produção de obras artísticas no desenvolvimento de projetos de design, arquitetura e publicidade, áreas em que atuavam concomitantemente. Haja vista a declaração de Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), em 1957, ao ser perguntado em entrevista se aplicava seus conhecimentos de artes plásticas em sua atuação como publicitário.

Não só aplico estes conhecimentos como já tive ocasião de publicar artigos sobre o tema [...]. Apliquei também minhas pesquisas no campo da pintura à concepção de marcas, logótipos, embalagens, anúncios e cartazes, pela coincidência da necessidade da percepção imediata e simultânea tanto na arte concreta como nos produtos da publicidade. (FIAMINGHI. SDJB, 3/2/1957, edição 0002, p. 9).

Sobre o mesmo tema, em retrospecto, Luiz Sacilotto declarou, em 2002,

Eu levava minha vida profissional, então eu chegava em casa e pintava, mas não tinha uma quebra do tipo agora vou pintar. Não havia uma diferença, era a mesma coisa, mesmo porque as duas funções tinham ligação [...]. Estava integrado, aquilo do desenho de prancheta, para o que fazia em casa. (GUERRA; ALVARADO, 2002).

Em contrapartida, na primeira metade dos anos 1950, a reação adversa da crítica de arte mais conservadora à aproximação das práticas concretistas aos procedimentos técnicos das artes aplicadas ou das artes industriais foi contundente. Neste sentido, o artigo “Os pintores e a falta de tintas” (Figura 3), escrito por Antônio Bento em 1953, é emblemático.

O crítico, ao tratar os efeitos da crise de importação de tintas artísticas, que se arrastava desde o ano anterior sem uma solução satisfatória para a categoria dos artistas⁷, dedicou a

⁶ O tira-linhas, instrumento que serve para traçar linhas em espessuras variadas, é pouco conhecido fora do círculo do desenho arquitetônico e do desenho gráfico. De acordo com Paulo Herkenhoff, “era uma novidade em arte que se opunha à cultura da manualidade e do virtuosismo em favor de uma eficiência industrial da pintura” (HERKENHOFF, 2014, p. 159).

⁷ A terceira edição do Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), realizada em 1954, ficou conhecida com Salão Preto e Branco, por apresentar exclusivamente obras em preto e branco, num protesto dos artistas contra a má qualidade das tintas produzidas no país. Na ocasião, foi encaminhado ao Ministério da Educação um manifesto

maior parte de sua abordagem a refutar o experimentalismo material praticado pelos concretistas. A seu ver, dentre os artistas brasileiros, os pintores concretos não foram afetados por essa crise, pois, além de rejeitarem a tinta a óleo, aderiram a experiências com tintas nacionais, de qualidade inferior que, ademais, eram originariamente destinadas a atividades industriais. Em suas palavras,

Resta aos pintores figurativos e abstratos a alternativa de deixar de fazer quadros, a menos que se utilizem das tintas nacionais, julgadas imprestáveis pelos técnicos. Só os pintores concretos não têm problemas com a falta de importação, pois usam esmaltes fabricados no Brasil, substituindo o Ripolin pelo Quentone e pelas tintas Ypiranga. Durarão alguns anos essas tintas? É esta uma questão que apenas será respondida com objetividade pelo tempo. Mas, o fato é que as pinturas de armários, cadeiras, lâmpadas e objetos industriais, feitas com esmalte duram um tempo limitadíssimo. São tintas que se alteram com maior rapidez do que as suas irmãs fabricadas pela indústria europeia e destinadas ao trabalho dos artistas, e não às tarefas dos pintores de paredes ou de armários. Contrários às “seduções românticas” e ao “sensualismo” do óleo, os concretistas preferem fazer experiências com tintas de qualidade inferior, contanto que se preste a uma pintura lisa e uniforme semelhante àquela feita à pistola, nos automóveis e geladeiras. Na próxima Bienal de São Paulo figuram quadros de alguns concretistas, pintados com tintas plebeias. Mas, há, no Brasil pintores que, ciosos da tradição de seu ofício, recusam-se utilizar-se do produto nacional. É o caso de Iberê Camargo. Como lhe perguntássemos por que não concorrera à internacional do Parque Ibirapuera, disse-nos o pintor: Não disponho mais de tintas verdadeiras, desisti da Bienal. Sou contrário a esse gênero arriscado de experiências e não uso o Ripolin ou o Quentone. Registro a confissão do artista, sintomática da crise gerada pela falta de importação de tintas estrangeiras. (BENTO, Antônio. Os pintores e a falta de tintas. *Diário Carioca*, 29 de novembro de 1953. Ed. 07793, p. 6).

assinado por cerca de 600 artistas de diversas partes do país, liderados por Iberê Camargo (1914-1994), Milton Dacosta (1915-1988) e Djanira (1914-1979), que afirmavam o seu “veemente protesto contra a determinação do governo de manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional”. Estes acontecimentos vinculam-se à política do governo Vargas de substituição de importações, implementada pela Carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil (Cexim), que inviabilizou a importação de “produtos de luxo”, dentre eles as tintas artísticas, pela alta cotação cambial resultante da política financeira).



Figura 3 – *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, edição 07793, 29 de novembro de 1953.

No contexto dos anos 1950, a argumentação urdida por Antônio Bento contra o experimentalismo “arriscado”, devido à alegada qualidade inferior e à durabilidade duvidosa das tintas “plebeias” nacionais usadas pelos concretistas, tinha como pano de fundo a repercussão, especialmente no meio artístico, dos entraves apresentados pela política de substituição de importações efetivada pelo Governo Vargas (1951-1954). Tal política econômica, posta em prática pela Carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil (Cexim), inviabilizava a importação de “produtos de luxo”, dentre os quais as tintas artísticas, pela alta cotação cambial resultante da política financeira.

Por outro lado, quanto aos parâmetros que condenavam as tintas nacionais como “imprestáveis”, endossados por Antônio Bento, possivelmente o crítico referia-se às análises técnicas de amostras de tintas das marcas Águia e Menke, ambas fabricadas no Brasil, feitas pelo artista e técnico Edson Motta (1910-1981). Os resultados dessas análises indicaram a adulteração dos pigmentos que compunham esses materiais artísticos e foram mencionados como argumento a favor da importação na matéria “A Cexim quer acabar com a nossa pintura”, publicada na primeira página do jornal *Diário Carioca* do dia 17 de janeiro de 1953. Nesta matéria, em nome da Comissão Nacional de Belas Artes, o artista Iberê Camargo apresentava o protesto dos artistas plásticos contra a proibição da importação de tintas

artísticas, reiterando a solicitação, anteriormente acordada com o Ministro da Educação, Simões Filho, de interceder pela revogação da medida impeditiva determinada pela Cexim⁸. É importante acrescentar que, nesta matéria, Camargo realçava outra reivindicação, considerada por ele ainda mais importante, ou seja, a liberação da venda de pigmentos importados diretamente aos artistas. Segundo Camargo,

Com exceção das terras, os pigmentos são importados [...]. Quer dizer: os pintores brasileiros estão proibidos de pintar à têmpera e a fresco – gênero de pintura em que se manipula o pigmento com água pura e com uma emulsão à base de ovo segundo a fórmula peculiar a cada artista. (*Diário Carioca*, 17/01/1953, ed. 07529, p. 1).

As ponderações na crítica de Antônio Bento bem como as declarações de Iberê Camargo na matéria de primeira página no *Diário Carioca* de janeiro de 1953 trazem dados que auxiliam a reflexão acerca do dualismo entre, de um lado, os referenciais visuais e conceituais que pautaram as manifestações da arte concreta no Brasil e a decorrente experimentação material assumida por esses artistas e, de outro, a instabilidade e os padrões insatisfatórios dos materiais nacionais disponíveis no mercado, segundo os parâmetros técnicos, conhecidos amplamente pelos artistas naquela época.

Todavia, é relevante ressaltar que, na época, a emergência de um discurso contrário às experimentações materiais, apoiado na premissa de um uso intransigente e exclusivista de novos materiais industrializados, apropriados de atividades industriais ou da construção civil, pelos artistas de tendência concreta tornou-se recorrente. Haja vista a declaração de Antônio Bento de que “só os pintores concretos não têm problemas com a falta de importação, pois usam esmaltes fabricados no Brasil” (BENTO, Antônio. *Diário Carioca*, 1950, ed 06601, p.6). De fato, a percepção de uma padronização das práticas artísticas na vertente concreta, reiterada pelo crítico, foi verificada, também, em outros textos da crítica de arte da época. Tal generalização converteu-se em narrativa consensual da operacionalidade da produção de arte concreta, largamente difundida nos anos 1950 que, pela narrativa, se tornou hegemônica.

Conclusão: o valor imanente da experimentação versus a doxa

A partir dos primeiros anos da década de 1950, a adesão de artistas brasileiros à linguagem concreta ocorreu por meio da adoção do vocabulário geométrico e da introdução de novos materiais da indústria moderna, disponíveis no mercado regional, na execução de

⁸ Conforme publicado na primeira página do jornal *Diário Carioca*, de 17 de janeiro de 1953, o artista e restaurador Edson Motta realizou análises em amostras de tintas das marcas nacionais Águia e Menke cujos resultados foram utilizados por Iberê Camargo para denunciar os prejuízos artísticos que a substituição das tintas importadas pelas tintas nacionais poderia provocar. Iberê Camargo, na época, foi um dos artistas que esteve à frente do movimento de artistas a favor importação de tintas artísticas, como interlocutor nas negociações entre a Comissão Nacional de Belas Artes e o ministério da Educação, contra as determinações protecionistas impostas pela Cexim (Carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil), que inviabilizavam a importação de tintas artísticas. (*Diário Carioca*, 17 de janeiro de 1953, ed. 07529.)

suas obras. Em termos de linguagem plástica, esses materiais foram utilizados porque atendiam à efetivação da síntese formal e da objetividade estética tencionada. Por certo, quando o artista optava pela tinta industrial não esperava a mesma plasticidade das cores e das texturas do que quando optava pela tinta a óleo artística ou pela têmpera; quando preferia um suporte rígido à tela de tecido, ou vice-versa, sabia a diferença substancial do aspecto final de seu trabalho em um ou outro suporte.

Ora, a abertura para a pesquisa de novos materiais pelos grupos do Rio e de São Paulo, além de desvelar a orientação estética, encerrava uma visão filosófica, política e ética. Afinal de contas, o ímpeto experimental dessa vanguarda estava correlacionado ao ideal de abolição da arte como uma atividade especial da criação humana, separada do mundo cotidiano e, concomitantemente, ao ideal de inscrição da arte moderna na era da ciência, da indústria e da tecnologia. Nessa perspectiva, inclusive, a proposta da arte concreta pode ser registrada como um *continuum* ideológico dos movimentos construtivistas europeus ocorridos na primeira metade do século XX⁹.

De forma simples e clara, Alúcio Carvão expressou como a interseção entre a possibilidade de livre experimentação material e o ideal de integração da arte na vida se concretizou em suas práxis.

A despeito do posicionamento desfavorável da crítica de arte em relação às experimentações materiais pelos grupos concretistas¹⁰, o próprio Antônio Bento escreveu, em 1950, que “a crítica de arte nunca teve e talvez jamais venha a ter função normativa no trabalho artístico” (BENTO, Antônio. *Diário Carioca*, 1950, ed. 06602, p.6). Ainda assim, na primeira metade da década de 1950, a experimentação de novos materiais, que por sua visibilidade como corpo das formas foi tratada como pomos da discórdia pela crítica de arte, mobilizou a maior parte dos debates sobre a produção em tendência concreta¹¹. Nesses

⁹ Refiro-me aos ideais das diferentes vanguardas que, desde as primeiras décadas do século passado, possuíam o ímpeto utópico de transformação social por meio das atividades artísticas, em movimentos como o construtivismo russo, De Stijl, o suprematismo além das experiências feitas pela Bauhaus (1919-1933), no sentido de unificação das disciplinas, como a arquitetura, a escultura, a pintura e o desenho industrial. Esses movimentos pregavam que a linguagem visual era regida por leis e que a forma “natural” da arte deveria ser não representativa, matemática e universal.

¹⁰ Lygia Pape, perguntada pelas pesquisadoras Ileana Pradilla e Lúcia Carneiro sobre o posicionamento da crítica de arte brasileira nos anos 1950 e o posicionamento da crítica nos anos 1990 em relação à experimentação de linguagem, especialmente a experimentação de novos materiais, respondeu: “Agora não há mais crítica em jornal como havia antigamente. Havia alguns críticos (não era o caso de Mário Pedrosa) que sempre tinham de ter um modelo de fora para comparar. Não tinham coragem de assumir as produções originais nascidas aqui ou descobri-las, talvez por falta de sensibilidade ou de coragem mesmo. As únicas pessoas com as quais tínhamos contato durante o movimento neoconcreto eram Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, que era do grupo. Os outros derrubavam tudo. Como era uma coisa nova, tão diferente e ousada, que negava a pintura acadêmica e figurativa, eles não tinham parâmetros para comparação. Por que é tão mal recebido o surgimento do novo? Porque aponta para um novo olhar. Algumas pessoas criticam o fato de, atualmente, só serem utilizados materiais exóticos na arte, como a parafina. Talvez até exista certo exagero nessa utilização de materiais perecíveis, mas é uma maneira atual de se produzir. Adoro a proposta de trabalhar com materiais perecíveis”. (PAPE, 1998, p. 73/74).

¹¹ Em entrevista para o projeto *Arte Concreta: A Materialidade da Forma, Industrialismo e Vanguarda Latino-americana*, o artista e arquiteto César Oiticica que, junto com o irmão Hélio, integrou o grupo Frente na década de 1950, ao ser perguntado sobre a qualidade dos materiais experimentados em trabalhos daquela época, respondeu que os artistas do grupo procuravam usar bons materiais, pois havia sim uma preocupação com a conservação e

debates, as experimentações materiais, ao serem dissociadas das pesquisas de linguagem, fomentaram um discurso dóxico sobre uma suposta uniformização das práticas desses artistas. Segundo Anne Cauquelin, doxa é um gênero de discurso não absurdo, carregado de numerosos elementos teóricos e absolutamente reconhecíveis sob seus disfarces, mas que, ao utilizar o artilho da simplificação e da generalização, produz um conhecimento impreciso no terreno da arte (CAUQUELIN, 2005, p. 158-171).

Fora do círculo concretista, esse discurso dóxico restringia a prática dos artistas concretos à aplicação de uma receita poética normativa, baseada na ideia da exclusividade do uso de materiais industrializados, alheios ao ambiente das “belas-artes”. Sobretudo, é possível supor que tal discurso estava fundamentado no desprezo por questões técnicas, legado milenar do platonismo, na cultura brasileira. De modo que nas discussões travadas sobre as experimentações de linguagem e a introdução de novos materiais pelos grupos concretistas, a diversidade material e a técnica dos diferentes trabalhos foram, ao mesmo tempo, ignoradas por grande parte da crítica de arte em sua especificidade, prevalecendo a crença na estandardização dos processos do fazer. Aos olhos dos contemporâneos, a materialidade “exótica” era explorada, inclusive, como prova da desvalia das obras. Na década de 1950, esses discursos baseados em interpretações fragmentadas e parciais, ao serem assimilados pelo senso comum, deram origem a lugares-comuns que se instalaram como traços distintivos da prática concretista.

Até mesmo críticos que, posteriormente, se engajaram na revisão crítica desse movimento diante do novo reproduziram o lugar-comum acerca de uma enganosa homogeneidade técnica e material em pinturas da vertente concreta. Assim, Frederico Moraes, ao escrever em 1957 o artigo *Os concretos na Bienal e os não concretos de Minas* sobre as pinturas de Ivan Serpa, Maurício Nogueira Lima (1930-1999), Hermelindo Fiaminghi e Waldemar Cordeiro (1925-1973), que viu expostas na IV Bienal de São Paulo daquele ano, percebeu “uma quase total unidade de propósitos e soluções plásticas”, além da uniformidade de materiais e técnicas restritos ao “uso de novos materiais, processos e tintas, como eucatex, duratex, esmalte e pistolas”. Na época, em sua visão, tais materiais “acentuam este aspecto chapado, sem profundidade – que não atrai as figuras geométricas simplórias, mas deixa-as sobre a superfície plana do quadro a se dinamizarem” (MORAIS, 1957. In: *Catálogo 30 x bienal*, 2013). Entretanto, em análise retrospectiva, o crítico mineiro radicado no Rio de Janeiro questiona a uniformidade conceitual e técnica e a capacidade daquele movimento

permanência dos trabalhos. Contudo, segundo ele, “experimentar novos materiais industrializados era importante para o grupo naquela época”. Complementou, comentando sobre o custo alto dos materiais artísticos importados que, a seu ver, ainda hoje são caros, pois a “indústria de tintas artísticas no Brasil nunca produziu tintas de boa qualidade”. Hoje, aposentado como arquiteto, César Oiticica dedica-se à pintura e prefere tintas importadas, disse que tem usado tintas da marca Liquitex. (OITICICA, César. Entrevista realizada em 27 de outubro de 2016, no Rio de Janeiro. Entrevistadores: Alessandra Rosado, Giulia Vilela Giovanni, Humberto Faria e Maria Alice Sanna Castello Branco).

enquanto uma vanguarda brasileira coesa e duradoura, ao revisar que “é possível que o Concretismo, como movimento, desapareça na individualidade de cada um de seus participantes” (MORAIS, 1977, p. 294).

Por outro lado, a consulta à produção textual legada por alguns dos artistas bem como a visualização de trabalhos em nosso presente permite dizer que a mecanização da fatura de obras brasileiras de arte concreta não ocorreu, de fato, nos anos 1950. O desejo de alcançar um estágio no qual a reprodução de um projeto fosse exequível pelas mãos de terceiros, a partir de especificações técnicas do artista, foi explicitado especialmente por Waldemar Cordeiro. Contudo, tal estágio não foi alcançado na época. No entanto, a experimentação técnica a partir do uso de novos materiais permitiu aos artistas brasileiros explorar relações estéticas e formais, até então inéditas no contexto das vanguardas artísticas latino-americanas, compartilhando princípios estruturais de movimentos, como o Madi na Argentina e no Uruguai.

Referências

- BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosaf & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- BENTO. O hermetismo na arte moderna. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 1950, ed. 06602, p.6, 3 de janeiro de 1950.
- BENTO. Os pintores e a falta de tintas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, edição 07793, p. 6, 29 de novembro de 1953.
- CAMARGO, Iberê. Cexim quer acabar com a nossa pintura. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, edição 07529, p. 1, 17 de janeiro de 1953.
- CARVÃO, Aluísio. A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco. In: *III Salão Nacional de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Funarte. INAP, 1985, p. 35 e 36.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 158-171.
- FIAMINGHI. Entrevista com o artista. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*. Rio de Janeiro, edição 0002, 3 de fevereiro de 1957, p. 9.
- GUERRA; ALVARADO. Projeto Ruptura, 2002. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>
- HERKENHOLFF, Paulo. Décio Vieira. *FGV Projetos*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2015.
- MAURÍCIO, Jayme. Yllen Kerr ganha o prêmio “Exposição de Artistas Brasileiros”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, edição A 18132, 4 de maio de 1952, 1º. Caderno, p. 11.
- MAURÍCIO, Jayme. Abstracionismo e Ripolin na casa de Serpa. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, edição 18191 (1), 12 de julho de 1952, 1º. Caderno, p. 11.
- MILLECAMPS, Yves. Notice sur la vie et travaux de M. Jean Dewasne (1921-1999). Disponível em: http://www.academiedesbeauxarts.fr/upload/reception/2002/yves_millecamps_2002.pdf
- MORAIS, Frederico. Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu? In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 292.

OITICICA, César. Entrevista realizada em 27 de outubro de 2016, no Rio de Janeiro. Entrevistadores: Alessandra Rosado, Giulia Vilela Giovanni, Humberto Faria e Maria Alice Sanna Castello Branco (não publicado).

PAPE, Lygia. *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 73 e 74. (Coleção Palavra do artista).

PEDROSA. O prêmio do Museu de Arte Moderna. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1952, edição 00727, p. 8, 10-11 de maio de 1952.

PEDROSA. O Salão Moderno. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1952, edição 00733, p. 8, 17-18 de maio de 1952.

STOLARSKI, André. O design brasileiro na órbita da I Exposição de Arte Concreta: 1948-1966. In: *Concreta 56 a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.