

## A ARTE CONCRETA VISTA PELAS REVISTAS DE ARTE: UMA REVISÃO DA NARRATIVA ARTÍSTICA TRADICIONAL

ELIZABETH CATOIA VARELA<sup>1</sup>

Ao estudarmos as correntes do abstracionismo geométrico no Brasil, tomamos contato com textos de época como “Tentativa de compreensão”, de Ferreira Gullar, publicado no Suplemento Dominical Jornal do Brasil – SDJB, um caderno cultural publicado semanalmente. No texto, Gullar apresenta o concretismo e o neoconcretismo, através de suas referências europeias:

*Não é por acaso que o movimento neoconcreto, nascido no Brasil como uma reação ao concretismo racionalista de formas estritamente óticas, reaproxima-se da vanguarda russa, particularmente das experiências de Malevitch e daquele aspecto, a que nos referimos, que se define por uma procura de um novo objeto para a pintura. O concretismo brasileiro, derivado de Ulm, levou a consequências extremas aquela tendência ótica introduzida na Alemanha e na Suíça por Lissitzky. O neoconcretismo, reagindo a essa especialização da visão, recoloca o problema posto por Malevitch, e reata o caminho interrompido. (GULLAR, 28/11/1959, p. 3).*

Esse tipo de abordagem é recorrente na historiografia sobre o período. Contudo, para relembrarmos o cenário artístico da época, é relevante destacar que, no final da década de 1940, foram inaugurados o Museu de Arte de São Paulo – MASP, o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM RJ e, em 1951, ocorreu a I Bienal de São Paulo. Tais fatos fizeram com que o eixo Rio-São Paulo se tornasse um polo cultural de destaque no continente.

Neste texto, tomamos como recorte espaço-temporal o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos seus anos iniciais: de 1948, ano de sua fundação, a 1961, ano em que ocorreu a terceira exposição neoconcreta, em São Paulo. Buscamos dar a ver as manifestações abstrato geométricas na América do Sul à época e identificar trocas ou relações no cenário em que o

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, curadora de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

MAM RJ estava inserido, com destaque para as revistas de arte. Nesse percurso, encontramos artistas e teóricos uruguaios e argentinos.<sup>2</sup>

Em 1953, Max Bill visitou o MAM RJ e proferiu duas conferências. Em agosto desse mesmo ano foi inaugurada a exposição Grupo de Artistas Modernos Argentinos, apresentada no boletim do Museu como “*substanciosa e equilibrada demonstração de arte concreta e abstrata.*” (MAM RJ, n. 11, 1953, p. 1). Foram apresentadas 65 obras dos artistas Alfredo Hlito, Cláudio Girola, Clorinto Testa, Enio Iommi, José Antonio Fernandez Muro, Lidy Prati, Miguel Ocampo, Rafael Onetto, Sarah Grilo e Tomás Maldonado. O crítico argentino Jorge Romero Brest redigiu o texto do catálogo, apresentando os artistas e questionando como os nomes da tendência não eram esclarecedores: não figurativos, não objetivos, abstratos, concretos. Ainda no texto, o crítico identifica questões da ordem do sensível na produção e fruição daquelas obras, quando defende:

*Que ninguém estranhe, pois se nos quadros aqui expostos, as linhas são precisas, e se, nos tons fracos e íntegros, até a cor adquire precisão, e os espaços ganham um sentido preciso na sua infinidade. Que ninguém estranhe, se o volume tende a desaparecer nas esculturas, até o material se transformar em sinal de estrutura espacial. Porque também há uma sensibilidade precisa, uma emotividade precisa, e uma fantasia precisa. E nada autoriza supor que a sensibilidade só se manifesta através das imprecisões, às quais os românticos nos tinham acostumado. (MAM RJ, 1953, p. 8).*

Essa exposição marcou um forte momento de influência e diálogo entre a arte concreta argentina e os artistas da mesma vertente no Rio de Janeiro, que eram, naquela época, os integrantes do Grupo Frente. Décadas depois, Frederico Moraes lembrou esse momento ao tratar a relação entre artistas de ambas as nacionalidades:

*Em dois momentos, pelo menos, jovens artistas brasileiros se deixaram impactar pela obra de seus colegas argentinos. A primeira vez, em 1953, por ocasião da mostra de artistas concretos, que passou pelo Brasil a caminho da Holanda, e entusiasmou os integrantes do Grupo Frente, liderados por Ivan Serpa. Dez anos depois, foi a vez do grupo Otra Figuración, que com sua mostra realizada na filial da Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, deslumbrou a geração de Antônio Dias e Rubens Gerchman. (MORAIS, 1997, p. 19).*

---

<sup>2</sup> Esse texto resume alguns pontos abordados em minha tese de doutorado defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAV / UFRJ, publicada em 2017.

Brest realizou duas conferências no MAM RJ em agosto de 1953. Na segunda, defendeu “*estarmos num movimento intenso de pesquisa que talvez não permaneça na arte concreta e abstrata, embora essas sejam, no momento, as que melhor marcam um rompimento total com a arte do passado.*” (MAM RJ, n. 11, 1953, p. 11). É interessante pensar como Brest valoriza a pesquisa e experimentação praticadas pelos artistas, prevendo desdobramentos ainda não alcançados. Essa concepção de que os artistas que experimentavam o concretismo na América do Sul eram agentes de continuidade, e não meros repetidores, também foi apontada por Ferreira Gullar, anos mais tarde: “*os artistas neoconcretos, porém, sem negar a experiência passada, abrem-na a novas possibilidades.*” (GULLAR, 1999, p. 253).

Além de todos os artigos difundidos nos periódicos locais em relação à exposição Grupo de Artistas Modernos Argentinos, no ano seguinte ela ainda era comentada na revista argentina especializada *Nueva Visión*. Esta revista teve seu primeiro número publicado em dezembro de 1951, em Buenos Aires. Auto apresentada como “Revista de cultura visual”, era dirigida por Tomás Maldonado.

A mostra *Escola Superior de Desenho de Ulm*, inaugurada em 25 de julho de 1956, expôs painéis fotográficos e alguns textos sobre a fundação e o funcionamento dessa escola, além de livros e 12 obras dos seguintes artistas: Joseph Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Tomás Maldonado, Max Bill e Vordemberge-Gildewart. Por ocasião dessa exposição, nos dias 4, 5 e 6 de julho, Tomás Maldonado, que em 1954 havia se mudado para a Alemanha para trabalhar na *Escola Superior da Forma*, ministrou o curso *Teoria da iniciação visual* e, em 31 de julho, proferiu a conferência *A educação em face da segunda revolução industrial*.

Quatro anos depois, em julho de 1957, a mostra *Dois artistas uruguayos* inaugurou no MAM RJ, após ter sido exibida em 1956 no MAM SP. José Pedro Costigliolo e Maria Freire já haviam exposto na II e III Bienal de São Paulo. No Rio, cada um expôs 21 trabalhos.

Em agosto de 1959, ocorreram duas outras exposições individuais de artistas estrangeiros que valem aqui ser lembradas: Miguel Ocampo e Otl Aicher. Aicher, nascido na Alemanha e um dos fundadores da Escola Superior da Forma, expôs cartazes e fotografias. Miguel Ocampo, artista argentino, já havia exposto no MAM RJ na coletiva de 1953. A obra *Farolitos*, de 1959, ilustrou o catálogo da mostra individual e, hoje, faz parte da Coleção MAM RJ.

Por ocasião da exposição de Aicher foi realizado o curso *Elementos de comunicação visual*, de agosto a setembro de 1959. Tomás Maldonado, pela terceira vez no Museu, ministrou as aulas teóricas, às terças e sextas, e Aicher, as aulas práticas, às segundas, terças, quintas e sextas. Maldonado também proferiu uma palestra sobre a Escola de Ulm.

Por meio desse breve panorama sobre os anos iniciais do MAM RJ, observamos que argentinos e uruguaios expuseram arte abstrato geométrica no Rio de Janeiro na década de 1950. Contudo, no Uruguai, essa tendência foi vivenciada desde a década de 1930, quando Joaquín Torres-García regressou da Europa, e, na Argentina, desde a década de 1940. No Brasil, apenas na década de 1950 formaram-se os primeiros grupos que trabalharam nessa tendência.

Em 1944, foi publicado, na Argentina, o primeiro e único número da revista *Arturo*. Com foco em literatura e artes visuais, seus editores eram Ardén Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice e Edgar Bayley. O editorial da revista a definia como: “*ARTURO. Revista de Artes Abstractas*” e nela foram reproduzidas duas obras de Maria Helena Vieira da Silva e alguns poemas de Murilo Mendes.

Dois anos depois, em 1946, foi publicada, em Buenos Aires, a revista *Arte Concreto: invención*, tendo como editores Edgar Bayley, Simon Contreras, Alfredo Hlito e Raul Lozza. *Arte Concreto: invención* publicou textos importantes para a tendência artística em questão. O primeiro deles, *Nossa militância*, propunha que “*nossas obras têm uma tarefa revolucionária; sua finalidade é ajudar a transformar a realidade cotidiana, pela intervenção efetiva de cada leitor ou espectador na experiência estética.*” O *Manifesto Invencionista*, que foi assinado por vários artistas, incluindo Tomás Maldonado, e outros dois textos mais redigidos por ele (*Os artistas concretos, o “realismo” e a realidade e O abstrato e o concreto na arte moderna*) e divulgados nessa revista foram, décadas depois, reunidos por Carlos Mosquera e Nelly Perazzo no livro *Tomás Maldonado: escritos preulmianos*, que é uma antologia dos textos redigidos por Maldonado antes de ter ido residir na Europa, valorizando sua produção teórica ainda em ambiente sulamericano.

Sob a direção de Jorge Romero Brest e com a pretensão de ser um caderno de crítica artística, foi lançada em 1948 a revista *Ver y Estimar*. Seu texto de apresentação define que: “*consideramos a teoria, a história e a estética das artes como formas de crítica, cuja função é estimar valores.*” (VER Y ESTIMAR, n. 1, 1948, p. 3). A revista dedicou seus primeiros

números a artistas como Renoir, Picasso e Rodin. Aos poucos, a revista começa a divulgar a arte concreta, com artigos de Damián Carlos Bayón, na sexta edição, e de Blanca Stabile, no número 13. Mais especificamente sobre o Brasil, *Ver y Estimar* publicou matérias sobre Portinari, sobre a exposição inaugural do MAM SP, reproduziu textos de Sérgio Milliet e divulgou amplamente a I Bienal de São Paulo, de 1951.

Em dezembro de 1951, foi lançada a revista *Nueva Visión*. Editada por Tomás Maldonado, reproduziu em seu primeiro número um artigo de Pietro Maria Bardi, crítico, historiador e diretor do MASP. Na quarta edição, de 1953, *Nueva Visión* contou com a colaboração de textos internacionais como *Educação e criação*, de Max Bill, *A plástica cinemática de Abraham Palatnik*, de Mário Pedrosa, *Homenaje a Gropius* e *Teatro Nacional de Mannheim*, ambos de Miës van der Rohe, junto a textos de autores argentinos como o próprio Maldonado (*Problemas atuais da comunicação*), Jorge Romero Brest (*Exposição de cubismo*) e Alfredo Hlito (*Espaço artístico e sociedade*).

Em 1954, na quinta edição da *Nueva Visión*, uma reportagem divulgava duas exposições do Grupo de Artistas Modernos Argentinos, a do MAM RJ e a do Stedelijk Museum, de Amsterdã. Mário Pedrosa colaborou novamente na sexta edição da *Nueva Visión*, de 1955, com o artigo *As relações entre a ciência e arte*. Edições seguintes também reproduziram artigos de Max Bense e Max Bill. A matéria *O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* divulgou, na nona e última edição da revista, a construção da sede do Museu, por meio de imagens da maquete, fotomontagens e plantas arquitetônicas. *Nueva Visión* foi publicada de 1951 a 1957 e chegou a ter representação comercial no Rio de Janeiro, em São Paulo e Belo Horizonte, em Cochabamba (Bolívia) e em Montevidéu.

Em 3 de junho de 1956 foi publicado, junto ao *Jornal do Brasil*, a primeira edição do caderno cultural intitulado Suplemento Dominical Jornal do Brasil. Diferentemente das revistas especializadas analisadas anteriormente, o SDJB tratava sobre uma variedade maior de assuntos (embora todos de interesse cultural) e tinha um alcance de público muito mais variado. De 1956 a 1961, publicou matérias sobre cinema, televisão, arquitetura e urbanismo, artes gráficas, educação, folclore, ciência, tecnologia, história, filosofia, estética, dança, música, literatura, artes plásticas e teatro.

Com um amplo interesse cultural, o SDJB deu visibilidade às Bienais de São Paulo, à inauguração de Brasília, ao Congresso Internacional Extraordinário da Associação



Internacional de Críticos de Arte, realizou o Inquérito Nacional de Arquitetura e promoveu amplo debate sobre a gravura brasileira. Contudo, destaco aqui três pontos de grande relevância para esse artigo: a militância do caderno em prol da arte abstrato geométrica e, mais especificamente, do neoconcretismo; a seção chamada *Etapas da arte contemporânea*, iniciada em março de 1959, que publicou semanalmente textos de Ferreira Gullar sobre movimentos e artistas vanguardistas do início do século XX, para, após essa iniciação, divulgar os textos sobre arte concreta e neoconcreta - a reunião dos artigos publicados nessa página foi anos mais tarde organizada e tronou-se o livro *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*; e a tradução e publicação de dois artigos de Tomás Maldonado: o artigo Max Bill, publicado ao longo de três edições (5, 12 e 19 de maio de 1957), e Vordemberg-Gildewart, um estudo sobre esse artista abstrato e professor da Escola Superior da Forma, em Ulm.

Relembrar essas publicações e o alcance que elas tiveram nos permite melhor compreender o contexto em que o MAM RJ estava inserido quando o utilizamos como recorte para analisar o contato entre brasileiros e argentinos durante o período da arte concreta e neoconcreta no Brasil. A fim de melhor entender o que seria esse contexto, vale aqui pensar a definição concebida por Gabriel Pérez-Barreiro, curador da mostra *Cold America*, inaugurada em 2011, em Madri. Ele publicou no catálogo o artigo *Invention and Reinvention: the transatlantic dialogue in geometric abstraction* e analisou como imagens e ideias viajam através do tempo e do espaço e como nós tentamos atribuir significado de acordo com a interface entre intenção artística, contexto e história. Para tanto, ele propões a seguinte equação: “*Intenção + contexto = conteúdo.*” (PÉREZ-BARREIRO, 2011, p. 68). Tentando pensar o que seria realmente o conceito de contexto, além do lugar e do tempo no qual a obra foi criada, o autor ampliou esse entendimento:

*Mas esse modelo é também limitado, pois a verdadeira geografia cultural das obras de arte consiste de uma combinação de contato físico e coincidência, e também redes virtuais, influências que viajam via publicações, discussões, cartas, revistas e muitos outros mecanismos que criam uma rede de influências e debates que suplantam os limites de uma cidade.* (PÉREZ-BARREIRO, loc. cit.).

Pérez-Barreiro analisa o texto *A moldura: um problema da plástica atual*, redigido por Rhod Rothfuss e publicado na revista *Arturo*, para mostrar como através das imagens de obras

de Mondrian, artistas argentinos pensaram e trataram questões da arte abstrato geométrica, sem que necessariamente estas fossem questões abordadas pelo próprio artista europeu. Ou seja, como o distanciamento do contexto em que as obras de Mondrian foram criadas e a posterior análise dessas imagens, em um outro momento e local, possibilitaram novas abordagens. Dessa forma, a atitude dos artistas em tentar resolver questões que, para eles, haviam sido abordadas e, até então, não haviam sido solucionadas, nos possibilita compreendê-los como continuadores dessa tendência artística, como personagens ativos e não apenas como se ser influenciados fosse uma algo estritamente passivo, que produzisse as mesmas experiências artísticas, em um momento posterior.

Pensando a equação proposta por Pérez-Barreiro, os conteúdos produzidos podem, muitas vezes, “viajar” por enormes distâncias e suscitar observações e entendimentos jamais previstos em seus próprios contextos. A partir de tais considerações, Pérez-Barreiro propõe outro olhar sobre a tão repetida “influência”, pois, para ele, *“este exercício não só nos permite estudar as numerosas e variadas leituras a que podem dar lugar a obra de um artista, mas também suas implicações como modelo no que a ‘influência’ (passiva) se pode substituir pela ‘interpretação’ (ativa).”* (PÉREZ-BARREIRO, 2013, p. 23). Dessa forma, observamos como, na América do Sul, o abstracionismo geométrico foi vivenciado, novas questões foram percebidas, analisadas e experimentadas.

Buscamos, neste texto, destacar como as revistas de arte foram um elemento fundamental dessas “viagens” e, desse modo, problematizar a ideia de que no continente sulamericano apenas reproduziu-se uma tendência de origem europeia. Preferimos recolocar os artistas locais como agentes de continuidade que geraram desdobramentos, originais e inovadores, como foi o caso do neoconcretismo.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy Abreu (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

*ARTE CONCRETO: INVENCION*. Buenos Aires, n. 1, ago. 1946. Periódico de arte.

ARTURO. Buenos Aires, n. 1, verão 1944. Periódico de arte.

GARCÍA, María Amalia. *El Arte Abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. Tentativa de compreensão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1959. Suplemento Dominical *Jornal do Brasil*, p. 3.

MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955.

MORAIS, Frederico (Coord.). *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

MOSQUERA, Carlos A. Méndez; PERAZZO, Nelly (Org.). *Tomás Maldonado: escritos preulmianos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO: *boletim de julho*, Rio de Janeiro, n. 9, 1953.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO: *boletim de setembro*, Rio de Janeiro, n. 11, 1953.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Grupo de artistas modernos argentinos*. Rio de Janeiro, 1953. Catálogo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Maria Freire, José Costigliolo*. Rio de Janeiro, 1957. Catálogo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Ocampo*. Rio de Janeiro, 1959. Catálogo.

NUEVA VISIÓN. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial, 1953-1957. Periódico de arte.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Invention and Reinvention: the transatlantic dialogue in geometric abstraction*. In: FUNDACIÓN JUAN MARCH (Org.). *Cold America: geometric*





abstraction in Latin America (1934-1973). Madri: Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia, 2011.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. La invención concreta. In: *LA INVENCION concreta*: Colección Patricia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Turner, 2013.

SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 1956-1961. Caderno cultural semanal publicado no *Jornal do Brasil*.

VARELA, Elizabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa*: diálogos entre Brasil e Argentina através do MAM RJ. 2016. 205 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

VARELA, Elizabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa*: Brasil, Argentina, MAM RJ. Rio de Janeiro: MAM RJ, 2017.

*VER Y ESTIMAR*. Buenos Aires: [s.n.], 1948-1953. Periódico de arte.