

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS
SOCIAIS**

DISSERTAÇÃO

**ARGENTINA E BRASIL NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950: IDEIAS DE
MODERNIDADE A PARTIR DO CONCRETISMO**

ELSON FERREIRA DE ARAÚJO

2015



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**ARGENTINA E BRASIL NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950: IDEIAS DE
MODERNIDADE A PARTIR DO CONCRETISMO**

ELSON FERREIRA DE ARAÚJO

Sob a orientação da professora

Dra. Sabrina Marques Parracho Sant'anna

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Seropédica, RJ
Junho de 2015

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FA663a Ferreira de Araújo, Elson , 1988-
 Argentina e Brasil nas décadas de 1940 e 1950:
ideias de modernidade a partir do concretismo / Elson
Ferreira de Araújo. - Xinguara, 2015.
69 f.

Orientadora: Sabrina Marques Parracho Sant'anna.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em
Ciências Sociais, 2015.

1. Concretismo. 2. Argentina. 3. Brasil. 4.
Sociologia da arte . 5. Marxismo. I. Marques Parracho
Sant'anna, Sabrina, 1980-, orient. II Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós
graduação em Ciências Sociais III. Título.

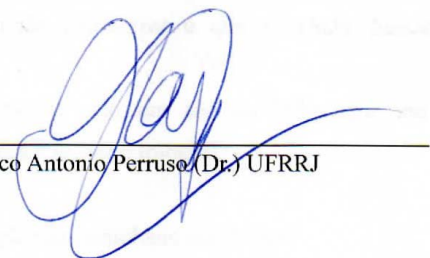
**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

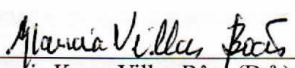
ÉLSON FERREIRA DE ARAÚJO

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 10/06/2015


Sabrina Marques Parracho Sant'Anna (Dr.^a) UFRRJ
(Orientadora)


Marco Antonio Perruso (Dr.) UFRRJ


Gláucia Kruse Villas Bôas (Dr.^a) UFRJ

AGRADECIMENTOS

Aos que diretamente contribuíram com o processo que resultou nesse trabalho:

Professoras e professores do PPGCS-UFRRJ, a maioria já presentes também na graduação, obrigado pelas ótimas aulas e pelas relações amistosas.

Sabrina Parracho Sant'anna, orientadora querida, que me apresentou o campo da Sociologia da Arte na graduação, ao me incluir em uma Iniciação Científica que pesquisava Mario Pedrosa. Também me levaria a estudar o concretismo argentino, o sugerindo como tema para monografia. Obrigado pela sensibilidade com que conduziu todos esses anos de orientação e por tantas contribuições para minha formação como Cientista Social.

Professor Marco Antonio Perruso, pelos ensinamentos na área de Pensamento Social Brasileiro, ainda na Graduação. Por ter participado da banca de qualificação desse trabalho e por todas as contribuições dadas ao momento, também por aceitar participar da defesa desse trabalho. Obrigado.

Glaucia Villas Bôas, referência teórica importante para essa dissertação, agradeço as generosas contribuições indicadas nas bancas de qualificação e defesa.

Agradeço também a María Amalia García, que, em uma conversa em um Café em Buenos Aires, brindou indicações preciosos de arquivos para levantar material referente ao objeto de estudo; Alejandro, secretário do Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, pela agilidade em preparar o material que necessitei consultar; Marcía, Secretária da Fundación Espigas, que além de desenterrar o que eu soube buscar, me acrescentou referências necessárias.

Profundo agradecimento a CAPES, pelo um ano de bolsa, que me possibilitou mais tranquilidade para fazer a pesquisa e fechar o trabalho.

As pessoas que estiveram presentes na caminhada acadêmica:

Agradeço as tantas relações de amizade construídas nesses seis *anos de Rural*, as contribuições para minha formação pessoal e a solidariedade dos amigos e amigas com quem convivi nas residências estudantis e demais espaços da UFRuralRJ.

Agradeço a minha mãe, Maria Aparecida, e meu pai, Pedro Carneiro, por todo o suporte e por entenderem o filho ausente.

Colegas de turma de mestrado, CDFs. com quem aprendi e me diverti. Obrigado a todxs.

Maria Júlia, colega de turma, vizinha e amiga, conselheira para esse trabalho e além.
Obrigado.

Sammuel Vasconcelos e seu fusca “Bala”, por todas as ótimas viagens. Obrigado camarada!

RESUMO

ARAÚJO, Elson F. **Argentina e Brasil nas Décadas de 1940 e 1950: Ideias de modernidade a partir do concretismo**. 2015. 70 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ. 2015.

Este trabalho tem por objetivo analisar os processos de consagração dos movimentos de arte abstrata argentinos e brasileiro iniciados nas décadas de 1940 e 1950, especificamente as relações dos atores desses movimentos com debates intelectuais e políticos da época. Observa-se como o concretismo absorve debates dos campos intelectual e político (marxismo, trotskismo) para afirmar o movimento como marcador de uma ruptura no campo da arte moderna, atestado pela vinculação entre arte e vida. Outro aspecto do trabalho diz respeito ao modo como os artistas que protagonizaram esses movimentos são trazidos de distintas formas na construção da narrativa para o concretismo como Escola que se hegemoniza no campo da arte moderna brasileira e argentina a partir da década de 1950.

Palavras-chave: Concretismo; Marxismo; Arte Moderna.

RESUMEN

ARAÚJO, Elson F. **Argentina y Brasil en las Décadas de 1940 y 1950: Ideas de modernidad desde el concretismo**. 2015. 70 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ. 2015.

El objetivo de este trabajo es analizar el proceso de consagración de los movimientos de arte abstracto argentino e brasileño en los años de 1940 y 1950, específicamente las relaciones de los agentes de estos movimientos con debates intelectuales y políticos sucedidos en la época. Es observado como el concretismo absorbe discusiones de los ámbitos intelectuales y políticos (marxismo y trotskismo) para afirmar el movimiento como indicador de una ruptura en el campo del arte moderno, atestiguada por la vinculación entre arte y vida. Otro aspecto de la obra se relaciona con el modo como los artistas que llevaron a cabo estos movimientos son recobrados de diferentes maneras en la construcción narrativa del concretismo como Escuela hegemónica en el campo del arte moderno brasileño y argentino desde 1950.

Palabras claves: Concretismo, Marxismo, Arte Moderno.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I: FORMAÇÃO DO CONCRETISMO NA AMÉRICA DO SUL	10
1.1 Precusores do concretismo brasileiro	12
1.2 Início dos debates sobre arte abstrata em Buenos Aires e Montevideu	14
1.3 Carmelo de Arden Quin e a formação do grupo da revista Arturo	17
1.4 Ecos do debate sobre modernização e mudança social na arte moderna argentina e brasileira	19
CAPÍTULO II: RELAÇÕES ENTRE OS CAMPOS DA ARTE, SOCIOLOGIA E ESTADO NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950	21
2.1 Interpretações do concretismo brasileiro ligadas ao nacional desenvolvimentismo	22
2.2 O manifesto do Grupo Ruptura tomado para uma leitura ligada ao nacional desenvolvimentismo	24
2.3 Analogia entre Arte e Ciência a partir do concretismo: institucionalização da Sociologia e da Arte na Argentina e no Brasil na década de 1940	27
2.4 As relações do concretismo com as instituições da Arte na Argentina e no Brasil	33
CAPÍTULO III: ASSOCIAÇÕES ENTRE ARTE, POLÍTICA E MARXISMO A PARTIR DO CONCRETISMO ARGENTINO E BRASILEIRO	37
3.1 A construção da ideia de engajamento para o concretismo e a disputa com o realismo social	40
3.2 Inovações para o campo da arte moderna levadas a efeito pelos concretistas argentinos	41
3.3 Disputas no campo da arte moderna brasileira na década de 1940	43
3.4 A arte moderna argentina na década de 1940: concretismo e realismo social	46
3.5 Manifestos do movimento Madí e da Asociación Arte Concreto-Invención ligadas ao marxismo	49
3.5.1 Manifesto Madí	50
3.5.2 O grupo da Asociación Arte Concreto-Invención	50
3.6 Grupo Ruptura e marxismo	51
3.7 Concretismo e política	52
CONCLUSÃO	54
REFERÊNCIAS	56

INTRODUÇÃO

Essa proposta de trabalho se insere no campo de estudos sociológicos que empreendem um olhar para o projeto da arte construtiva argentina e brasileira a partir das relações estabelecidas entre artistas e instituições. A isso se deve a escolha do Grupo Ruptura, formado em São Paulo no ano de 1951 e o movimento de arte Concreta argentino, iniciado a partir do coletivo de artistas que lançou a revista *Arturo*, na cidade de Buenos Aires, em 1944 e que logo se rearticulou, dando forma aos grupos dissidentes Madí e Asociación Arte Concreto-Invención, em 1946, que constituem objetos desse trabalho. O objetivo é, portanto, observar como esses projetos artísticos se alinhavam a processos sociais contemporâneos, permeados pelo imaginário de modernidade que impactava Argentina e Brasil no período. Em um momento que modernidade é um conceito forjado no embate de correntes de pensamento distintas¹, que se colocam como diretrizes ideológicas para o contexto pós-segunda Guerra Mundial.

Não há pretensão de propor respostas para o conceito de modernização, em debate na Argentina e no Brasil nas décadas de 1940 e 1950. O trabalho observa, antes, os grupos de artistas plásticos como agentes que procuram afirmar uma vanguarda artística, ancorando argumentos nos debates sobre mudança social que se davam nos meios intelectual e político da época, principalmente em metrópoles sul-americanas como São Paulo e Buenos Aires. Desse ponto vem a vinculação entre arte e política, observando a forma como esses artistas mobilizaram discursos acerca de mudança social, acionados pela orientação desenvolvimentista, mas também esquerdista da política mundial, basicamente os PCs, bebendo da matriz política stalinista ou em suas dissidências de caráter trotskista. Assim, embora muito tenha se falado sobre a matriz desenvolvimentista do pensamento social encampada pelo segundo modernismo brasileiro (Gullar, 1978; Brito, 1999), este estudo analisa a construção de uma ruptura no campo da arte moderna argentino e brasileiro, a partir, e sobretudo, da mobilização da teoria marxista, observando o campo da arte como meio que absorve e produz teoria sobre mudança social.

Interessa observar como esses grupos dialogam com os debates do campo político e intelectual da época para afirmarem-se como movimentos de arte vanguardista, que disputava espaços de consagração com movimentos de seu tempo, como será tratado mais adiante. Assim o trabalho também se coloca como discussão do Pensamento Social mais amplo, já que os grupos escolhidos como casos tomavam parte na reflexão sobre o tema da mudança social, como coloca Glaucia Villas Bôas, tratando da proximidade entre a Sociologia, literatura e artes plásticas no Brasil nas décadas de 1940 e 1950 e a imagem de futuro moderno que se produzia nesse momento:

Inscreviam-se nas plataformas dos governantes, como nos planos de JK, nos interesses do empresariado brasileiro, nas lutas dos comunistas e ainda na lírica funcional do projeto de Lúcio Costa para a cidade de Brasília”. (VILLAS BÔAS, 2006, p. 61).

¹Embora, múltiplos sejam os entendimentos do que é o moderno neste momento, chamarei especificamente atenção para desenvolvimentismo e socialismo, esse último dividido entre a corrente trotskista e stalinista, uma vez que são seguidamente acionados pelos atores envolvidos e pela bibliografia sobre o tema.

As idéias e a imagem do Brasil moderno, aportadas pela sociologia, faziam parte da sociedade que se construía na época – não vinham antes dela como prognóstico, nem depois como reflexo. (VILLAS BÔAS, 2006, p. 62).

Observar a produção discursiva dos artistas abstratos brasileiros e argentinos desse período supõe lidar com uma produção de argumentos determinados por disputas dentro do campo da arte moderna, que lançavam mão de debates sociais candentes para reforçar a ideia de arte social, pretendida por esses grupos e disputada com movimentos artísticos contemporâneos, como será tratado. Os debates políticos do pós-guerra, por essa hipótese, seriam acionados de distintas formas pelos artistas que empreenderam o projeto das vanguardas concretistas na Argentina e no Brasil, sob a intenção de legitimar a arte abstrata como linguagem estética que renovaria o campo da arte moderna. Assim, ao se impregnarem dos debates sobre modernização e mudança social servem também como casos para uma observação sociológica mais ampla, que trata o concretismo² como meio para estudar o pensamento social argentino e brasileiro desse momento.

O recorte temporal observado vai de 1944, quando é lançada em Buenos Aires a revista *Arturo. Revista de artes abstractas*, fazendo os regressos necessários para explicar as influências que levaram a formação desse grupo, tido como um marco para a arte abstrata sul-americana, e se estende até 1960, quando há uma exposição retrospectiva sobre o concretismo brasileiro no MAM – RJ. No que tange às influências que levaram ao concretismo argentino e brasileiro das décadas de 1940 e 1950, serão observados figuras como o uruguaio Joaquín Torres García e argentinos como Juan del Prete e Emilio Pettoruti, por terem sido os formadores da geração de Carmelo de Arden Quin, Tomás Maldonado, Rodh Rothfuss e outros que inauguraram o movimento concretista na Argentina em 1944. Sobre o concretismo brasileiro, retomo a importância de Mario Pedrosa e do Ateliê do Engenho de Dentro, por terem sido pioneiros na difusão do debate sobre abstração geométrica no Brasil. (VILLAS BÔAS, 2008).

Retomo parte da teoria sociológica que olha para a arte moderna como material para observar processos sociais com o argumento de que a abordagem mantida pela História da Arte moderna, fundamentada a partir do conceito de vanguarda, especialmente, sempre associa mudanças no campo da arte com a ideia de mudança social, contribuindo e se tornando casos para os estudos sociológicos que tentam circunscrever as motivações políticas e valores sociais do momento histórico em questão.

As décadas de 1940 e 1950 se tornam propícios para a abordagem sociológica por meio da arte moderna por esses campos dialogarem ao momento, seja pela incorporação da teoria marxista por parte dos teóricos do concretismo, seja também pela construção de uma analogia

²Além de concretismo, são utilizados outros termos, de caráter igual ou mais homogeneizante, como *abstracionismo* ou arte *não-figurativa*. Há um longo debate produzido em torno de qual seria a terminologia mais adequada para o movimento, que se deu na Argentina, a partir de cartas abertas trocadas por Guillermo de Torre e Julio Payró, por meio da Revista Sur, em 1951. No ano seguinte a mesma revista promoveu entrevistas com vários integrantes dos grupos argentinos aqui tratados, os indagando sobre qual seria a terminologia mais adequada para a nova frente da arte moderna. Entre os entrevistados, nomes como Maldonado, Gyula Kosice e Juan del Prete. Ao fim, não se produz um consenso em torno de uma categoria, ao contrário, o debate que se trava inicialmente entre “Concreto” e “Abstrato” vai ganhando novas denominações, conforme a Escola que influência o entrevistado. Nessa dissertação, utilizo concretismo como denominador comum, por ter sido largamente utilizado pelos artistas dos grupos argentinos tomados como caso, também por ter sido a terminologia hegemônica para os grupos brasileiros que advogavam pela causa da arte abstrata (Grupo Ruptura e Grupo Frente).

entre o campo da Arte e da Ciência, muitas vezes associado a matrizes de pensamento desenvolvimentistas.

A escolha do período representa o momento que esses movimentos tentavam legitimar-se como vanguarda da arte moderna e construir um projeto de mudança social, o que implicou uma produção discursiva nesse sentido, expressa por meio de manifestos e textos de artistas e críticos publicados em revistas e jornais da época. No Caso do concretismo argentino, especialmente revistas produzidas pelos próprios grupos, que foram os meios por excelência de difusão dos postulados dos concretistas. Essas formam o principal material para a elaboração desse trabalho.

Seguindo essa proposta, esses movimentos serão analisados pela perspectiva da Sociologia, entendendo que os artistas dos grupos estudados tratam de consolidar a arte como uma forma de conhecimento específica, colocando-se como atores sociais comprometidos com o debate relacionado ao tema da mudança social que se processava na Argentina e no Brasil durante o período recortado. Como procurarei argumentar, o tema da mudança social aparece de forma mais marcada pelo desejo de provocar a mudança social, caro à geração de meados do século XX no Brasil (VILLAS BÔAS, 2006), mas também pelo largo uso do marxismo nos escritos desses artistas, que tinham o materialismo histórico como teoria que embasava suas leituras para a forma como se desenvolvem as relações sociais e também o desenvolvimento da arte, vista pelo modelo que marca a História da Arte Moderna, como Escolas ou grupos que se desenvolvem pela contestação de valores sociais e artísticos.

Neste sentido, se pretende estudar como os artistas concretistas se articulam para efetivar seus movimentos como vanguardas da arte moderna argentina e brasileira e como se vinculam com os discursos de mudança social, creditados pela ideia de modernização que influenciou fortemente o imaginário desse período³, tanto pela perspectiva dos avanços tecnológicos e a crescente urbanização, como também pelo reconhecimento dos riscos decorrentes de conflitos bélicos cada vez mais intensos (GIUNTA, 1997; GARCÍA, 2011)⁴, gerando debates nos círculos intelectuais, voltados para a análise da conjuntura desse período, certos de que era um momento de reconstrução de valores. Para André Botelho, a imagem de processos de industrialização e urbanização acelerados teria “[...] encontrado na *Intelligentsia* composta por artistas, cientistas, escritores e outros seus portadores sociais mais emblemáticos [...]” (BOTELHO, 2008, p. 15).

Os materiais com as quais se realiza esse trabalho são documentos como catálogos de exposição, manifestos e textos publicados em revistas e periódicos da época, como também catálogos de exposições retrospectivas e análises teóricas sobre vinculação entre arte e política. Esses materiais foram buscados nos arquivos da Fundación Espigas, Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e no arquivo digital *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston* (ICAA).

Houve, no momento recortado para esse estudo, a proliferação de grupos no meio intelectual, que se estende de forma similar ao campo da arte argentinos e brasileiros. A partir de debates, geravam-se leituras acerca dos processos sociais correntes, que eram difundidas por meio da imprensa. Tanto no Brasil como na Argentina, foram editados diários de orientação esquerdista que levaria à circulação das ideias desses grupos, ou foi utilizada a imprensa corrente para sua difusão. No caso do Brasil, o Correio da Manhã e o Suplemento

3A esse respeito, ver, por exemplo: BOTELHO, BASTOS, VILLAS BÔAS, 2008; VILLAS BÔAS, 2006; BOTELHO, 2008; ARRUDA, 2001.

4Note-se, por exemplo, que o lançamento da revista Arturo se dá na maturidade da Segunda Guerra Mundial.

Dominical do Jornal do Brasil foram importantes veículos para os movimentos. Na Argentina, de maneira semelhante, a década de 1940 é marcada por “[...] una profusa actividad intelectual nos espacios culturales y políticos del socialismo, en publicaciones como *Nosotros Nosotros* y *Sur* o de debate ideológico como *Claridad* y en el Colégio Libre de Estudios Superiores”. (GRACIANO, 2008, p. 287).

Ao analisar as relações entre Universidade, política e intelectuais na Argentina, Osvaldo Graciano coloca que o ano de 1943 marcaria o clímax de iniciativas de grupos de universitários socialistas, mesmo momento que se lança a revista *Libertad Creadora*, que em um de seus dois números publicaria fotografias da alemã Grete Stern (GRACIANO, 2008, p. 287-288), e contribuía com o projeto dos grupos do concretismo que se formariam em seguida (PACHECO, 2002), fato que mostra como esses campos dialogavam ao momento.

Também Adriana Lauria, em *Lenguaje Abstracto y Proyecto Moderno*, publicado no catálogo da exposição *Arte Abstracto Argentina*, dada em 2003, analisa o enlaçar da linguagem abstrata com os projetos de modernização, não tomando esse fato a partir de um sentido unívoco. (LAURIA, 2003, p. 05).

Interessa, portanto, observar como esses artistas dialogam com os discursos de modernidade que estão sendo debatidos no pensamento social à época e o que motivou essas artistas a estabelecer esse diálogo, seja a partir da teoria marxista adotada em seus manifestos de fundação ou mesmo pela participação direta de alguns artistas em partidos políticos; seja pelo empenho em afirmar a arte nos termos da Ciência, como uma forma de conhecimento específica que contribuiria para uma concepção de desenvolvimento social.

Assim, serão observadas as relações estabelecidas entre os artistas dos grupos apontados e projetos de modernidade presentes na política e no pensamento social entre as décadas de 1940 e 1950. Manifestos e documentos serão analisados tanto à luz de teorias formadas a partir de interpretações desenvolvimentistas, especialmente no caso do grupo Ruptura, de São Paulo, quanto dos discursos produzidos pela esquerda política, mais em nível da produção teórica desses artistas, que recorreram largamente à teoria marxista para escrever seus manifestos e demais documentos, produzidos com o intento de afirmar uma arte revolucionária. A filiação de artistas a partidos políticos não será tomada como ponto central desse trabalho, por não ser um fenômeno que tenha marcado de forma mais intensa a trajetória dos principais artistas que levaram o concretismo argentino e brasileiro.

A hipótese é de que esses artistas se articulam a partir do propósito mais amplo de propor uma renovação no campo da arte moderna, afirmando as vertentes de arte abstrata como projetos de vanguarda. Trata-se de disputar espaços de consagração, que, naquele momento, implicava para modernistas de variados segmentos participar do debate político. A teoria marxista, nesse sentido, assim como a esporádica participação nos quadros partidários, serviria como ponte que coloca em relação arte e política. Os teóricos do movimento concretista, nesse sentido, teriam recorrido a temas conjunturais como forma de disputar espaços de consagração e, em decorrência, deixaram sua contribuição para pensar o tema da mudança social e modernização nas sociedades argentina e brasileira naquele momento. Pretendo, assim, entender como esses artistas tomam o pensamento social e, ao produzir uma teoria para a arte nesses termos, contribuem com o campo da teoria social, oferecendo-lhe novas perspectivas de análise.

É amplo o debate acerca de como o paradigma modernista afeta o imaginário artístico e intelectual em países latino-americanos, esse trabalho se soma à linha de pensamento que

observa esse debate a partir dos elementos de singularidade do desenvolvimento de movimentos artísticos e debates intelectuais argentinos e brasileiros nas décadas de 1940 e 1950. Nesse sentido, a leitura toma os grupos do concretismo argentino e brasileiro como movimentos que, ainda que se façam a partir de alguns preceitos do Construtivismo e demais variações da arte abstrata europeia do início do século XX, produzem um paradigma modernista singular, voltado para uma interpretação de processos sociais locais.

O projeto construtivo na arte argentina e brasileira, iniciados nas décadas de 1940 e 1950, tem sido objeto de interesse sociológico pelo que representam como marcadores culturais desse momento de reflexões intensas a respeito do que seja modernidade nesses países. Tais projetos foram elaborados e encampados com debates que se davam no cenário internacional, na conjuntura de pós-guerra, que definiu matrizes ideológicas para a política mundial. Ideologias que, no entanto, ganham contornos de acordo com as apropriações regionais que tiveram. Esse cenário configura-se por disputas, tanto no campo ideológico mais amplo, como na institucionalização de certos campos de produção de cultura, como o da arte moderna, que, para além dos coletivos levados por artistas e críticos através de revistas e grupos, se estruturam dentro de instituições como os recentes museus brasileiros e as Bienais de São Paulo, abertos às tendências que propunham uma renovação na arte moderna, contribuindo para a inserção desses grupos no circuito mundial das artes.

A discussão sociológica sobre as décadas de 1940 e 1950, apresenta o período como momento em que processaram-se mudanças a olhos vistos na sociedade brasileira (ARRUDA, 2001; BOTELHO, 2008; VILLAS BOAS, 2006; RIDENTI, 2008; RODRIGUES, 2010; RIBEIRO VASCONCELOS, 2012), e argentina (ALORI, 2005; GIUNTA, 2008; GACIA, 2011; KEINERT e BLANCO, 2008.), isso para lembrar apenas parte dos autores da Sociologia que tratam esse período. De acordo com ampla bibliografia, os países se tornam urbanizados e criam ambientes metropolitanos. (ARRUDA, 2001).

Em múltiplas interpretações, os grupos de artistas que surgem nesses ambientes impregnam-se da ideia de mudança, tentando legitimar o campo artístico como um campo de ação, que participava da construção desse futuro moderno (Ronaldo Brito e outros). Esses elementos formam a base para uma leitura sociológica dos movimentos estudados. Ao momento que surge o movimento madista em Buenos Aires, como o concretismo em São Paulo. Essas cidades entravam em um processo de metropolização, se tornando espaços cosmopolitas. Os grupos estudados, como o pensamento social da época, podem ser entendidos, nos termos de Raymond Williams (2011), em sua análise sobre o modernismo europeu do início do século XX, como respostas ao específico estilo de vida gerado pelas metrópoles. De acordo com esse autor,

[...] esses movimentos [...] são produtos de mudanças nos meios de comunicação públicos. Estes, o investimento tecnológico que os mobilizou e as formas culturais que direcionaram o investimento e expressaram suas preocupações, surgiram nas novas cidades metropolitanas, os centros de um também novo imperialismo, que se ofereceram como capitais transnacionais de uma arte sem fronteiras. Paris, Viena, Berlim, Londres, Nova York, assumiram um novo perfil com a epônima Cidade dos Estrangeiros, o local mais apropriado para a arte produzida por emigrado ou exilado sempre em movimento, o artista internacional e antiburguês. De Apollinaire e Joyce a Brecht e Ionesco, os escritores dirigiam-se continuamente a Paris, Viena e Berlim, lá encontrando exilados da Revolução vindos do outro lado, e trazendo consigo os manifestos das formações pós-revolucionárias. (WILLIAMS, 2011, p. 05).

Ainda que Raymond Williams (2011) trate de outro tempo e espaço, a arte moderna mantém uma lógica de desenvolvimento que necessitaria desses elementos, que persistem.

Tanto na Argentina como no Brasil, espaços urbanos dados nesses termos só se desenvolvem a partir de meados do século XX, que torna esses movimentos atualizados com os processos sociais de seus contextos, ainda que busque suas referências teóricas no construtivismo europeu, que os antecipou em meio século.

Para Raymond Williams (2011), o modernismo europeu se define pelos vínculos entre o desenvolvimento dos movimentos de vanguarda do século XX e as relações sociais que se desenvolviam nas metrópoles. A transformação da cidade em metrópole, no século XIX e início do XX, teria sido o momento que a arte e o pensamento social se desenvolveram como temas que eram respostas para essa nova forma de organização social urbana (WILLIAMS. 2011, p. 12-13). Circunscrevendo “moderno” por essa relação histórico-cultural com a cidade/metrópole, distinguindo de um sentido mais amplo que o termo alcançou. (WILLIAMS. 2011, p. 09).

Essa Interpretação de Raymond Williams é tomada nesse trabalho para os movimentos concretistas argentinos e brasileiros. Tanto Maria Arminda Arruda, atribuindo os movimentos a um ambiente moderno que grassava nas ruas de São Paulo, quanto Ronaldo Brito, revendo o posicionamento dos movimentos quanto a um projeto de modernidade racional-cientificista e avesso aos regionalismos da geração anterior, atribuem processos de urbanização e industrialização à formação de grupos orientados pela abstração geométrica. Nesse sentido, ocultar as identidades tradicionais seria também uma forma de se atualizar com a teoria modernista vinculada aos espaços urbanos, além de se tornar o elemento de negação do movimento modernista precedente, apoiado em elementos da cultura popular como meio de fomentar a identidade nacional.

Para uma análise de movimentos com caráter modernista que se desenvolvem em outros espaços e tempos em relação às fundações do movimento é interessante observar a teoria de Andreas Huyssen (2014), que trata das distintas formas como o modernismo se deu como movimento cultural, voltando sua análise para as correntes modernistas que se desenvolvem em contextos coloniais e pós-coloniais, justamente por terem sido negligenciadas pela corrente teórica mais difundida acerca do modernismo e seus desdobramentos históricos. Somando-se a opção de estudo denominada “modernidade sem entraves”, essa corrente busca estabelecer estudos das “geografias alternativas do modernismo” (HUYSSSEN, 2014, p. 19). O autor observa o modernismo como um movimento heterogêneo, que passou por distintas apropriações e ressignificações nos diversos espaços e épocas que se desenvolveu, como marca de tradições nacionais e consequência de diferentes estágios de urbanização e industrialização, mesmo nos países europeus que deram origem ao movimento. (HUYSSSEN, 2014, p. 20).

Então como agora, a modernidade nunca foi uma só. A nova narrativa das modernidades alternativas, nos estudos e na antropologia pós-coloniais, nos faz revisitar variedades de modernismo antes excluídas do cânone euro-americano, como derivadas e imitativas, e, portanto, inautênticas. A mudança de perspectiva é ainda mais apropriada na medida em que pudemos compreender o colonialismo e a dominação como a própria condição de possibilidade da modernidade e do modernismo estético. (HUYSSSEN, 2014, p. 21).

Assim o modernismo teria assumido matizes políticos muito distintos no contexto das colônias ou em contextos identificados muitas vezes como não modernos. (HUYSSSEN, 2014, p. 19). Interessa aqui observar os casos da estética madista e do grupo Ruptura a partir de suas filiações políticas e ideológicas (no âmbito da interação com partidos e com a teoria marxista)

como movimentos que produzem reflexões sobre processos sociais específicos, ainda que marcados por elementos que os identificaria com o subdesenvolvimento.

Dentro da teoria que trata o modernismo latino-americano ainda é comum encontrar as formulações discutidas por Canclini, que tratam a cultura desses países a partir da ótica de que se desenvolveram em campos com pouca autonomia. Canclini continua comparando o modernismo latino-americano com o europeu, pela ideia de que o campo da arte tem uma autonomia precária nos países latinos, se estruturando de forma dependente. “Durante varias décadas más los escritores no pueden vivir de la literatura; deben trabajar como docentes, funcionarios públicos o periodistas, lo cual crea al desarrollo literario relaciones de dependencia respecto de la burocracia estatal y el mercado informal de masas” (CANCLINI, 1990, p. 207). Para Canclini os campos de produção cultural seriam marcados pela dependência, mas seria preciso chamar a atenção para singularidades do movimento, “Por precaria que sea la existencia de este campo, funciona como escena de reelaboración, como estructura reordenadora de los modelos externos”. (CANCLINI, 1990, p. 218).

Para contrapor o argumento de falta de autonomia com relação à produção cultural em campos do modernismo em países como Argentina e Brasil vale trazer o argumento de Maria Lucia Bueno (2005) de que, ao momento da consolidação da segunda leva da arte moderna brasileira, as instâncias de consagração/legitimação dos artistas eram conduzidas pelos museus de arte moderna e pelas bienais, tendo as galerias pouco espaço nesse momento (diferente do que acontece em Buenos Aires). No entanto, isso não é tomado como uma marca de atraso para a consolidação do campo, já que as artes emergentes eram o carro chefe dentro dessas novas instituições, sendo as obras da arte abstrata largamente adquiridas por colecionadores, que se distinguem em relação ao colecionismo ostentatório das elites tradicionais. O consumo de arte passa a agregar valores intelectuais inovadores. Esses novos valores constituem um mercado desterritorializado e sincronizado com os debates artísticos internacionais. (BUENO. 2005, p. 379). Ainda segundo a autora, esse teria sido o caráter diferencial para o modernismo brasileiro, as contradições com relação ao mercado tradicional da arte teria sido o meio para um salto qualitativo na produção cultural do país (BUENO, 2005, p. 382).

À frente das instituições modernas – os museus e as bienais – temos uma burguesia industrial nacional, parte dela ligada aos meios de comunicações, financiando uma rede de arte moderna de fazer inveja a muitos países europeus. Na direção técnica dos espaços encontramos agentes culturais qualificados e com concepções avançadas, como crítico francês Leon Dégand, trazido para o Brasil especialmente para ocupar a função. (BUENO. 2005, p. 381).

Quando Raymond Williams relaciona o modernismo europeu com a transformação da cidade em metrópole, no século XIX e início do XX, tendo nesse momento a arte e o pensamento social desenvolvido temas que eram respostas para essa nova forma de organização social urbana, pode-se usar essa interpretação para os grupos de artistas tratados nesse trabalho, no entanto, observando os movimentos da arte concreta argentina e brasileira como correlatos culturais que acompanham as singularidades de seus contextos políticos e institucionais. Assim, as relações de dependência do campo cultural com políticas estatais constituem a forma como esses movimentos tentam participar do plano de mudanças para suas sociedades, como coloca o próprio Canclini:

No se trata de un transplante, sobre todo en los principales plásticos y escritores, sino de reelaboraciones deseosas de contribuir ao cambio social. Sus esfuerzos por

edificar campos artísticos autônomos, secularizar la imagen y profesionalizar su trabajo no implican encapsularse en un mundo esteticista, como hicieron algunas vanguardias europeas enemigas de la modernización social. (CANCLINI, 1990, p. 217).

O debate com a teoria acerca do modernismo nas artes plásticas e literatura se faz no intento de observar o concretismo argentino e brasileiro como vanguardas artísticas, ainda que esse conceito seja colocado com exclusividade por grande parte dessa teoria para os movimentos da arte moderna que se desenvolveram na Europa na primeira década do século XX, sendo os movimentos posteriores caracterizados como neovanguardas, ou como forma artística a qual não caberia nenhum termo que incite a ruptura com os cânones do campo. Para Peter Burger (2008), o conceito de vanguarda é demarcado pelas intenções políticas dos grupos que deram origem ao termo, que seria reorganizar a práxis vital⁵ a partir da arte, através de uma ruptura radical com a esfera institucional que sustentava os cânones artísticos e, assim, com a própria noção vigente do que seria arte, como forma de lançar uma crítica aos valores da sociedade burguesa. (BURGER. 2008, p. 123).

Observando os movimentos do concretismo argentino e brasileiro, *a priori*, não é difícil concluir que eles não se enquadrariam como movimentos que apostam na ruptura com as instituições formais da arte, portanto, não se caracterizariam como movimentos vanguardistas (ainda que mereça observação do quanto ressignificam as instituições da arte, já que no Brasil o concretismo nasce ao mesmo momento que o aparato institucional para a arte moderna). Por outro lado, vale uma observação mais detida sobre a tentativa de reordenar a práxis vital de suas sociedades, a tentativa de legitimar um movimento artístico que se define pela vontade de mudança social, se articulando com os debates intelectuais e partidos políticos que pensam nesses termos, marca uma posição vanguardista para esses movimentos, em observação ao conceito de vanguarda definido por Peter Burger (2008). Também se soma como elemento vanguardista do concretismo as técnicas inovadoras que trazem para o campo, ponto que será tratado no terceiro capítulo desse trabalho.

Outro aspecto relevante para observar como esses movimentos se inserem na história da arte como movimentos de ruptura e, portanto, como projetos de vanguarda artística, é considerar a forma como se relacionaram com o campo das instituições da arte. Nesse ponto se justifica a escolha de grupos de dois países distintos e o viés comparativo do trabalho. Ainda que fique marcada uma assimetria na escolha dos casos - já que o estudo abarca três grupos de artistas argentinos e apenas um brasileiro desconsiderando a outra frente do concretismo brasileiro, que se estabelece com o Grupo Frente, no Rio de Janeiro – centrar o debate em dois países latino-americanos, em suas diferenças e nas relações entre os grupos permite entender não só um movimento continental, mas também as especificidades de cada campo.

Privilegiar o concretismo Argentino se dá especialmente pelo espaço de tempo que esse movimento precedeu o concretismo brasileiro, uma vez que os primeiros grupos com de arte abstrata com caráter geométrico se articulam na Argentina a partir de 1944, enquanto no Brasil um movimento similar começa no final da década de 1940, com a formação do que Mavignier identificaria como um não-grupo no Engenho de Dentro, formado por ele mesmo, Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Mario Pedrosa (Villas Bôas, 2008) e, a partir de 1951, quando acontece a publicação do manifesto Ruptura. Outra questão que deve ser levada em

⁵Voltarei a usar a categoria *Práxis Vital* no texto, seguindo o sentido dado por Peter Burger, que, apesar de não definir de forma concisa essa categoria, a trata sempre como valores sociais predominantes, não no sentido de valores hegemônicos, mas por serem recorridos pela maior parcela da sociedade.

consideração é a existência de muitos trabalhos recentes sobre concretismo no Brasil e a relativa ausência de trabalhos que o inserem numa perspectiva transnacional. Assim, embora também na Argentina venham sendo publicados trabalhos sobre os grupos da revista Arturo, Madí e Asociación Arte Concreto-Invención (GARCÍA, 2011; GIUNTA, 1997), pouco vem se fazendo no sentido de fazê-los iluminar o caso do Brasil.

O primeiro capítulo apresentará a forma como se constituíram os grupos estudados e os debates acerca de vanguarda e modernismo. Além disso, trarei à tona o debate acerca das rupturas entre os grupos argentinos, causadas por divergências entre os artistas, dadas pelas distintas formas como manejam as ambiguidades teóricas do modernismo para levar a cabo os projetos de afirmar o concretismo como vanguarda da arte moderna argentina.

No segundo capítulo, serão observadas as distintas interpretações para o projeto da arte concreta no Brasil e Argentina, da associação do Grupo Ruptura com o Nacional Desenvolvimentismo, como leituras que se ampliam para buscar o caráter de contemporaneidade que esses artistas tentavam conferir para seus grupos, pela aproximação que esses artistas produziam entre o fazer da artístico e científico. Também será tratado do fortalecimento institucional da Sociologia na Argentina e no Brasil e as relações da arte Concreta com as nascentes instituições para a arte moderna que se construam no Brasil a partir do fim da década de 1940.

No terceiro capítulo, serão tratadas as formas como os artistas se vinculam com a cena política e o pensamento social, construindo a noção de arte revolucionária pela incorporação da teoria marxista, tomada por distintas interpretações. Também será observado as disputas estabelecidas no campo da arte moderna, em específico, os embates entre os segmentos da arte abstrata, Realismo Social e modernismo católico, em busca da hegemonia no campo, que nesse momento estava relacionada com as redes dos partidos políticos. Também é levado o debate em torno do caráter vanguardista/inovador do concretismo argentino. Outro aspecto tratado no capítulo é a vinculação entre arte e política, a partir de uma leitura dos elementos da teoria marxista nos manifestos e demais escritos do movimento concretista argentino e brasileiro, dando enfoque à colocação dos artistas desse movimento como atores políticos que contribuem com o debate de mudança social por meio da cultura.

CAPÍTULO I: FORMAÇÃO DO CONCRETISMO NA AMÉRICA DO SUL

As vanguardas Concretistas brasileiras de meados do século XX foram objeto de múltiplos estudos da teoria social, como os de Glaucia Vilas Bôas *O Ateliê do Engenho de Dentro como Espaço de Conversão (1946-1951)* e *Arte Concreta e Modernismo no Rio de Janeiro* (2008); Marcelo Ribeiro Vasconcelos *Arte, Socialismo e Exílio. Formação e atuação de Mario Pedrosa de 1930 a 1950*, (2012); Maria Arminda Arruda *Métropole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*, (2001); Sabrina Parracho Sant'anna "*Pecados de Heresia*": Trajetória do concretismo carioca, (2003); Patrícia Reinheimer *A Singularidade como Regime de Grandeza: Nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*, (2008).

Também os grupos de artistas concretos argentinos se tornaram objetos de análise de trabalhos do campo da teoria social pela importância que o período assume como marco de transformações políticas e culturais. Na última década, pesquisadoras argentinas lançaram olhar não só para a arte regional como também seus intercâmbios com outros países da América Latina, além de destacarem suas relações com as diretrizes políticas que predominavam na época. Nesse sentido, escreveram Ornela Barisone (2012), *Contemporaneidades y Batallas: En torno al invencionismo argentino (1944-1950)* e Andrea Giunta *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sessenta*, (Paidós, 2001 e 2003; e Durham, Duke University Press, 2007). Ainda que trate da década de 1960, o livro de Giunta ilumina o concretismo desde sua formação.

Perspectivas comparadas para a arte concreta latino-americana são ainda menos numerosas. María Amalia García desenvolveu um trabalho denso para um estudo Comparado entre correntes de arte abstrata argentinas e brasileiras, *El Arte Abstracto: Intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil* (2011), ao qual recorri diversas vezes nessa dissertação, já que abarca todos os grupos aqui estudados; também Carolina Neubauer da Silva redigiu dissertação de mestrado *A Vocação Construtiva na Arte Sul - Americana: Os cinéticos venezuelanos e os concretos paulistas*, (2012), observando os desenvolvimentos da arte cinética venezuelana, a partir do grupo *Los Disidentes*; e do concretismo paulista, articulado em torno do Grupo Ruptura, comparando esses projetos a partir da influência que ambos absorvem do construtivismo europeu. Finalmente, Edward Lucie-Smith, faz um apanhado sobre arte latino-americana do século XX em *Latin American Art of the 20th Century* [1993] (2004).

Outro indicativo de que os movimentos culturais latino-americanos estão sendo acionados pela teoria social, como fontes para leituras dos intensos processos de mudança social que se passavam nesses países, pode ser visto em casos como do arquivo digital *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA), do Museu de Belas Artes de

Houston, significativo acervo de publicações de matérias de fontes primárias sobre arte latino-americana e latina do século XX, dispostas de forma a facilitar pesquisas desenvolvidas a partir de movimentos culturais que se deram em contexto latino-americano.

No mais, há diversos catálogos de exposições do concretismo, ocorridas a partir do início do movimento em diversas cidades do mundo. Tendo sido acessadas, em sua maioria, através dos arquivos da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e da Fundación Espigas. As publicações tanto expressam o interesse pela área como são importantes materiais para elucidar a formação desse movimento. Dentre as exposições realizadas, pode-se destacar a exposição *The Sites of Latin American Abstraction*, realizada pela Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), em Miami, entre dezembro de 2006 e fevereiro de 2007. Essa exposição trouxe uma leitura das diversas manifestações da arte abstrata latino-americana, onde o curador Juan Ledezma pauta esses movimentos como uma interpretação local para o processo de modernização do mundo ocidental (LEDEZMA, 2007, p. 39). Somando-se às leituras desses movimentos por uma perspectiva continental, vale também chamar a atenção para a exposição *Madi International. Fin de Milenio*, ocorrida no ano 2000.

Outra exposição retrospectiva que fez uma pesquisa acerca do concretismo e seus personagens fundadores foi *Arden Quin*, realizada em 1997, na Fundación Arte y Tecnología, em Madrid. Onde as curadoras L. Ishi-Kawa e María Lluisa Borràs, traçam uma narrativa do concretismo a partir do uruguaio Carmelo de Arden Quin; da mesma forma a exposição *Carmelo de Arden Quin: La vanguardia rioplatense*, com curadoria de Nelson diMaggio, realizada em 2010, no Centro cultural de España, em Montevideo; e a exposição *Travesías del Arte no Figurativo en el Río de la Plata: Experiencias de una vanguardia ex/céntrica 1914-1955*, com curadoria de Marcelo Pacheco; além da exposição *A Intuição e a Estrutura: De Torres-García à Vieira da Silva, 1929-1949*, exibida em 2009. Os catálogos dessas exposições são utilizados como material devido à pesquisa que fazem acerca dos precursores do concretismo, pensado como movimento que se estrutura a partir da revista *Arturo*, mas também, e especialmente, porque recolocaram e reforçaram a participação de Arden Quin⁶ – muitas vezes esquecida ou diminuída – como uma liderança do movimento. Além das exposições retrospectivas, também são acessados os catálogos de algumas exposições realizadas ao momento que o movimento concretista se formava.

No entanto, apesar de bibliografia dedicada ao tema, estudos sociológicos que empreendam um olhar para esses projetos artísticos latino-americanos a partir de suas relações apenas se iniciam. O trabalho de María Amalia García (2011), certamente a referência mais ampla sobre o tema, se dedica mais detidamente sobre o papel de Tomás Maldonado e do coletivo da Asociación Arte Concreto-Invencción na formação da abstração geométrica na Argentina e suas relações com o Brasil⁷.

A isso se deve a escolha mais ampliada do Grupo Ruptura – São Paulo, 1951 – e os movimentos da estética madista: revista *Arturo*, grupo *Madí* e *Arte Concreto-Invencción* – Buenos Aires, 1944 e 1946 – como fontes desse trabalho. A partir desses grupos será observado como esses projetos artísticos se alinharam à construção de um imaginário de

6 A relação de Arden Quin com o grupo é muitas vezes esquecida ou diminuída, em função das figuras de Maldonado e Kosice que conseguem consolidar mais efetivamente uma narrativa que os consagra como fundadores do movimento na Argentina.

7 A isso se dá a tentativa de mapear predecessores para a entrada da arte abstrata na América Latina, produzindo uma narrativa que escape à figura de Max Bill, tido como fomentador para que o concretismo se desenvolvesse na Argentina e no Brasil.

modernidade para Argentina e Brasil e a suas intenções de produzir uma renovação artística no campo da arte moderna desses países. De outra maneira, o trabalho observa como artistas estabelecem um diálogo com os campos intelectual e político, participando dos debates sobre mudança social que se produziam nessa conjuntura.

Interessa observar a forma como artistas e crítica mobilizam-se como coletivos, em torno de grupos e revistas, para afirmar a arte abstrata como vanguarda no campo da arte moderna, em um momento que modernidade é um conceito em disputa por correntes de pensamento distintas – especificamente Desenvolvimentismo e Socialismo, esse último fragmentado entre stalinismo e trotskismo – o que supõe apropriações de distintas correntes ideológicas para a construção dessa renovação no campo da arte moderna. Trata-se de pensar que a arte não é apenas objeto de culto estético que pode ser analisada apenas do ponto de vista formal, como também uma compreensão de que a forma artística é resultado das relações sociais que a engendram e, portanto, um meio para elucidar processos sociais.

1.1 Precursores do concretismo brasileiro

O Grupo Ruptura foi criado em São Paulo no início da década de 1950, é tido, na história da arte, como o primeiro movimento de abstração geométrica no Brasil (AMARAL, 1977). Waldemar Cordeiro passava a agremiar em seu entorno artistas que se reuniram para fundar um movimento construtivo brasileiro, dando início ao Grupo Ruptura que publicaria seu manifesto em 1951 e faria sua primeira exposição no ano seguinte. Liderado por Waldemar Cordeiro, o Grupo Ruptura estabeleceria uma estreita relação com o movimento construtivo da Escola de Ulm (SANT'ANNA, 2012), e apostaria nos ritmos geométricos e cálculos matemáticos para encontrar uma forma de arte que estivesse em compasso com os novos tempos.

No entanto, a arte abstrata brasileira tem uma História que precede o Grupo Ruptura, como coloca Glauca Villas Bôas, ao retomar a construção da arte abstrata no Brasil a partir do Ateliê do Engenho de Dentro. Essa leitura contesta a narrativa mais tradicional que reconhece a criação do concretismo brasileiro no eixo Rio de Janeiro/ São Paulo, normalmente contado a partir da I Bienal de São Paulo, em 1951, ou ao lançamento do manifesto do Grupo Ruptura, em 1952. (VILLAS BÔAS, 2008, p. 139). Fundado em 1946, o Ateliê do Engenho de Dentro seria o primeiro espaço de conversão para a arte abstrata no Brasil. (VILLAS BÔAS, 2008, p. 139). O ateliê foi criado no Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, onde Almir Mavignier trabalhava. Nessa época Mavignier era aluno de Arpád Szenes, que com Nise da Silveira, diretora do Setor de Terapêutica Ocupacional e Recreação do Hospital, teriam levado a ideia de criar um ateliê de pintura (VILLAS BÔAS, 2008, p. 139-140). Esse movimento se assemelharia à busca dos concretistas argentinos, pois, por outros caminhos, buscavam consolidar um estilo de arte inventada. Sendo desenvolvida por esquizofrênicos, a produção do Ateliê ainda teria sido protegida de influências externas.

Mavignier proibia as revisas de arte para que não houvesse influências de reproduções de pintores famosos. Satisfazia assim não apenas uma concepção sobre desenvolvimento de um artista – que deve buscar em si próprio as fontes de sua inspiração – concepção que foi elaborada vida afora, como atendia, naquela circunstância, ao desejo da Dra. Nise de preservar e cultivar as imagens configuradas pelos esquizofrênicos. (VILLAS BÔAS, 2008, p. 144).

O Ateliê do Engenho de Dentro se configura como um espaço importante para a História do concretismo no Brasil, especialmente por ter agregado aqueles que seriam os formadores da geração que levaria o Grupo Frente. Além de Mavignier, participaram desse espaço também Ivan Serpa e Palatinik (VILLAS BÔAS, 2008, p. 146), sendo que Serpa viria a dar aula no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de sua turma saiu a base do Grupo Frente (SANT'ANNA, 2003); A experiência do Ateliê do Engenho de Dentro ainda agrega a importante figura do crítico de arte Mario Pedrosa, que conheceu Mavignier numa exposição das obras produzidas pelos internos do Hospital do Engenho de Dentro realizada no prédio do Ministério da Educação e Cultura (MEC), no ano de 1947. (VILLAS BÔAS, 2008, p. 145).

A partir desse momento Pedrosa acompanha e se torna entusiasta da arte produzida por esse grupo. Inclusive, Mario Pedrosa realiza, junto a Léon Dégand, a curadoria da segunda exposição dos artistas do Engenho de Dentro, que se deu em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (VILLAS BÔAS, 2008, p. 146-147), fato que mostra como o fazer artístico desse grupo repercutiu em um círculo ampliado da arte moderna brasileira, que impulsionou o concretismo como a expressão artística que renovaria esse campo.

*A *entrée* dos artistas do Ateliê [do Engenho de Dentro] no campo das artes plásticas instaurou um debate sistemático sobre os limites entre normalidade e anormalidade, entre arte e razão, entre academicismo e experimentação. Discutiam-se questões de autoria e do estatuto do artista. (VILLAS BÔAS, 2008, p. 148).*

Esses temas seguiram pontuando os debates acerca da renovação artística levada pelo concretismo.

A trajetória de Mario Pedrosa e sua relação com a arte moderna antecipa ainda mais a entrada da arte abstrata no Brasil, como coloca Otília Arantes, que data a conversão desse crítico de arte e intelectual à arte abstrata a partir de 1944, por ocasião da exposição de Alexander Calder no Museu de Arte Moderna de Nova York (out. 1943 – jan. 1944), quando Pedrosa articula atualidade estética e arte social, a partir das obras expostas por Calder. (ARANTES, 2004, p. 15). Mario Pedrosa seria uma figura chave, que circulava pelos distintos grupos que promoviam o debate em torno da renovação artística da arte moderna brasileira ainda na década de 1940. O debate levado por Pedrosa buscava sintonizar a arte moderna brasileira com a arte abstrata, clamando tanto por autonomia para o campo da arte, como a necessidade de relacioná-lo com o mundo científico da técnica, buscando uma síntese entre atualidade estética e arte social, expressa pelos procedimentos artísticos mais do que pelos temas (PEDROSA, 1933).

Mario Pedrosa iniciou sua trajetória na crítica de arte em 1933, com uma conferência sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz, por ocasião de uma exposição da mesma em São Paulo.

Em 1933, sendo o clima geral da opinião marcado pelo mais agudo sentimento de urgência social, inicia sua carreira de crítico, como lembrado, com a primeira e desde logo mais consistente interpretação marxista da arte que se tentava no Brasil, por ocasião de uma exposição de Käthe Kollwitz, em São Paulo. (ARANTES, 2004, p. 14).

No discurso sobre a arte de Käthe Kollwitz⁸, Pedrosa propõe uma leitura para a História da Arte totalmente embasada pelo marxismo, sempre associando arte e forma de produção nas diversas sociedades e tempos históricos, chegando a conclusões do tipo:

Todos os povos caçadores, embora vivendo em climas os mais opostos, demonstram uma impressionante uniformidade quanto às suas formas de arte, revelando uma extraordinária aptidão e desenvolvimento da arte da pintura e da escultura e invulgar habilidade técnica na construção de suas armas. (PEDROSA, 1933).

Mario Pedrosa saca conclusões similares para as formas de organização social que se sucedem, observando sempre como, na medida em que a técnica passa a determinar o trabalho, tanto o homem como a arte, passam a ser dissociados da natureza, segue:

Revolucionando o modo de produção, com o desenvolvimento do regime Capitalista nas cidades e nos portos, abertos ao comércio do mundo, novas condições sociais e técnicas foram impostas aos homens. A economia de consumo da sociedade feudal transforma-se numa economia eminentemente produtora. Agrava-se com ela a dissociação entre homem e trabalho social. (PEDROSA, 1933).

O interessante do raciocínio de Pedrosa é como ele aponta para a arte abstrata como ápice de desenvolvimento da arte moderna, a partir da noção de que a técnica ocupa um lugar central na organização dessa forma social, ainda em um momento que não se constituía um debate em torno dessa questão no campo da arte brasileira⁹. Algumas passagens expressam bem esse raciocínio, como “Uma das conclusões mais positivas da história do desenvolvimento estético é que, enquanto os motivos técnicos se enriquecem progressivamente, os motivos naturais vão empobrecendo”. (PEDROSA, 1933). Continua:

Toda forma mecânica em seu início revela a origem quase humana e impressionista. As leis da estética seguem nesse sentido as leis da mecânica. E toda forma só encontra seu apogeu quando é determinada pela função específica de sua matéria e do princípio vital desta. Pode-se dizer que ela evolui da sensibilidade para o pensamento abstrato. (PEDROSA, 1933).

A conversão de Mario Pedrosa à arte abstrata, no entanto, viria a se dar a partir de 1945, ao voltar do exílio nos Estados Unidos, Pedrosa teria sido “[...] o primeiro a estimular a arte abstrata no Brasil, além de seu principal teórico, enfrentando a resistência equivocada da crítica nacional”. (ARANTES, 2004, p. 15). Entenda-se que a “resistência equivocada da crítica” não é um ato de ignorância, mas a defesa de projetos distintos para a arte moderna brasileira.

1.2 Início do debate sobre arte abstrata em Buenos Aires e Montevidéu

A estética madista tem a formação de sua primeira corrente em 1944, com o lançamento da revista *Arturo*, formada por Carmelo de Arden Quin, Rod Rothfuss, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Tomás Maldonado, Lydi Prati e outros artistas que compunham um grupo formado por distintas nacionalidades, principalmente argentinos e uruguaios. Lançada em 1944 e tendo volume único, como coloca Roitman:

8 originalmente intitulado *Käthe Kollwitz e seu Modo Vermelho de Perceber a Vida*, alterado para *As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz*, quando publicado no jornal O Homem Livre, ainda em 1933 (ARANTES, 1995, p. 35).

9 Outro ponto interessante é o fato de Pedrosa produzir uma interpretação marxista “[...] não alinhada às posições do II Congresso Internacional de Escritores Revolucionários em Karkov (1930), que levaram às conclusões desastrosas do Congresso de 1934 sobre o ‘realismo socialista’”. (ARANTES, 2004, p. 15).

Arden Quin, en el artículo de introducción llamado Manifiesto de Arturo propone un arte despojado de toda expresividad, de toda representación, de todo simbolismo y, aplicando el materialismo dialéctico, intenta una interpretación dinámica de la historia del arte. (ROITMAN, 2000, p. 26).

A partir do grupo formado em torno da revista Arturo, surgem os grupos Arte Madí, Asociación Arte Concreto-Invencción e Perceptismo (1946) que se desvinculam por discordâncias plásticas e filosóficas. (LOPEZ, 2000, p. 11-12).

O núcleo consolidado em torno de Carmelo de Arden Quin, que viria a se tornar o grupo Madí, coloca como referência para sua produção o paradigma da *Invenção*, em oposição ao *automatismo* do grupo inicial (CORNE, 2009), dado como premissa do construtivismo europeu e que continua referenciando o grupo liderado por Maldonado – a Asociación Arte Concreto-Invencción–, especialmente pelo vínculo que estabelece com Max Bill e a Escola de Ulm. (GARCÍA, 2011).

No entanto, a entrada do debate sobre arte abstrata para a formação dos grupos apresentados e tomados como caso para esse estudo se dá partir da atuação do uruguaio Joaquín Torres García, ainda na década de 1930, quando a arte abstrata começa a ser colocada como um projeto que renovaria o campo da Arte moderna latino-americana e, em 1944, com o lançamento da revista *Arturo Artes Plásticas*, se disseminaria por outros países como proposta de arte vanguardista, como os movimentos brasileiros do Grupo Frente e Grupo Ruptura e, na Venezuela, com o grupo *Los Disidentes*. Esses segmentos estiveram presentes de forma intensa no campo da arte moderna de seus países por toda a década de 1950.

Os grupos que se iniciaram a partir da revista Arturo foram levados por artistas jovens, que buscavam espaços para construir carreira e atacavam a geração anterior e o modernismo que representavam, propondo a tarefa de renovação do campo da arte moderna. Fatos que marcam uma atuação crítica ao momento, como também um intenso rearranjo dos núcleos que se formam para levar os projetos de renovação do campo da arte moderna e rende formas distintas na maneira como narra a importância individual dos artistas para a consolidação do concretismo argentino.

A forma como a arte abstrata chega aos países latino americanos precede à formação do grupo que editaria a revista Arturo. Na narrativa mais recorrente pela História da Arte, a abstração penetra a América do Sul por duas frentes de artistas: Uruguaios e Argentinos, que participavam dos círculos de arte construtiva nas metrópoles europeias desde que esses movimentos eram muito recentes. Assim o regresso desses artistas para seus países marca o início dos debates sobre arte não figurativa na América do Sul, que viria a formar a geração dos grupos tratados nesse trabalho.

Em território Argentino as primeiras manifestações da arte abstrata se dão com Emilio Pettoruti, com uma exposição em 1924, no Salão Witcomb 86, que segundo Marcelo Pacheco “[...] es el hito inicial de la modernidad y la vanguardia local” (PACHECO, 2002). Esse ato inicial se reforça na década de 1930, com duas exposições de pinturas e esculturas não figurativas, realizadas em Buenos Aires em 1933 e 1934 (PACHECO, 2002), mesmo momento do regresso de Joaquín Torres García a Montevideú, estabelecendo assim duas frentes de difusão da arte abstrata. A esses nomes se somam outros de artistas como a fotógrafa alemã Grete Stern, que teve relações com a Bauhaus e se radicou em Buenos Aires em 1936 (PACHECO, 2002). Stern participaria ativamente dos grupos concretistas surgidos na década de 1940, especialmente da Asociación Arte Concreto-Invencción. Também a estadia de Lucio Fontana em seu país natal. Argentino com formação italiana, Fontana participou, na

década de 1930, do grupo de artistas abstratos que se reuniu em torno da *Galleria de Milione*. (LAURIA, 2003, p. 06).

Em 1936, Fontana e outros abstracionistas, inclusive o futuro Madí, Juan Bay, lançam na Galeria Moody, em Buenos Aires, uma exposição de desenhos e gravuras intitulada *Primera Exposición de Dibujos y Grabados Abstractos*, que, como sugere o título, não menciona antecedentes locais (LAURIA, 2003, p. 06). Essa exposição teve participação de Juan del Prete, Pablo Curatela e A. Xul Solar. (PACHECO, 2002).

O pintor argentino Juan del Prete regressou da Europa em 1933 e realizou nesse mesmo ano a primeira exposição de caráter totalmente abstrato na Argentina (a exposição de Pettoruti de 1924 se dava mais pelos postulados do Cubismo e Futurismo, com esporádicos desenhos abstratos), (SANTANA, 1985). Em 1934, del Prete realizou outra exposição de mesmo caráter (PACHECO, 2002, p. 29). Ainda no ano de 1949, del Prete expõe no segundo Salão Argentino de arte não figurativa, na Galeria Van Riel, junto a artistas dos grupos que se formaram após a revista Arturo, sendo que também expunham Arden Quin, Maldonado, Kosice, R. Rothfuss e outros. (Cat. Segundo Salón Argentino de arte no-figurativo: Abstracto, Concreto, Madí – madinensor, 1949).

Também na década de 1950, Del Prete é consultado em um debate em torno da terminologia mais adequada para denominar os movimentos de arte abstratas argentina, levado pela Revista Sur, em 1952, (DEL PRETE, 1952). Essa consulta atesta a durabilidade de sua participação no circuito de arte não figurativa argentina. Também Lucio Fontana mantém contato com a nova geração, sendo inclusive o mediador para a exposição da Asociación Arte Concreto-Invención que se deu na casa da fotógrafa Grete Stern, em 1945. (DI MAGGIO, 2010, p. 21).

Segundo Marcelo Pacheco, já nos anos 1920 o assunto das “artes abstratas” ocupou lugar em revistas e publicações na Argentina (PACHECO, 2002, p. 01). No entanto, é na década de 1930 que esse processo se intensifica, com o regresso da Europa de artistas já consolidados. Del Prete teve sua experiência vanguardista como integrante de Abstración-Creación, em 1932. (SANTANA, 1985, p. 10); Lucio Fontana, que tem duas estadias na Argentina, uma na década de 1930 e outra na década de 1940. (LAURIA, 2003, p. 06); Além da Alemã Grete Stern, seguidora dos preceitos da Bauhaus, emigra a Londres, em 1933, forçada pela ameaça hitlerista e em 1936 organiza uma exibição de seus trabalhos nas oficinas da revista *Sur*, em Buenos Aires, instalando-se definitivamente no país. (LAURIA, 2003, p. 06).

Grete Stern exerce particular influência sobre os integrantes da Asociación Arte Concreto-Invención, pela difusão dos fundamentos da arte e desenhos de vanguarda, sobretudo os provenientes da Bauhaus. A artista inclusive abriu sua casa para a realização da segunda mostra do grupo, já esfacelado, que se formou em torno da revista Arturo (LAURIA, 2003, p. 06), que ficou reconhecida como a primeira exposição da Asociación Arte Concreto-Invención, liderada por Maldonado.

A essa frente de difusão da arte abstrata na Argentina, soma-se a já citada volta de Torres-Garcia à Montevideu, em 1934, onde se estabelece outro polo difusor da arte não figurativa na América Latina.

Desde entonces, en ambas las orillas, [Buenos Aires e Montevideu] la discusión se sostuvo en varios frentes simultáneos: la relación del público, la crítica y las instituciones oficiales, en su grande mayoría conservadoras y sujetos a hábitos

visuales académicos y de corte nacionalista; en el mismo escenario de lo moderno enfrentados con las líneas influidas por la vanguardia académica de la Escuela de París difundida desde los talleres de André Lhote, Othon Friesz y Antoine Bourdelle; en el campo artístico e ideológico con las posiciones del Nuevo Realismo y el llamado 'neomexicanismosiqueirano' de los artistas relacionados con el arte social y la difusión, sistemática y programática, del surrealismo de corte bretoniano, revitalizado a fines de los años [19]30. (PACHECO, 2002, p. 29).

Esses personagens trazem o debate sobre a arte abstrata para a Argentina e preparam o cenário artístico para o surgimento dos grupos aqui tratados, que se iniciam em 1944, com a publicação do único número da revista Arturo e se desdobram nos grupos Arte Madí, Asociación Arte Concreto-Invención e o Perceptismo (PACHECO, 2003), e marcam o período mais intenso para a arte abstrata na Argentina, Uruguai e, logo depois, no Brasil, ainda que com uma relação distinta com as instituições da arte.

1.3 Carmelo de Arden Quin e a formação do grupo da revista Arturo

A volta de Torres García para Montevidéu, após carreira consolidada nas vanguardas de Paris, tendo trabalhado com Mondrian, Klee, Kandinski, Van Doesburg e editado a revista *Cercle et Carré*, com Michel Seuphor (DI MAGGIO, 2010, p. 12), marca um importante ponto na difusão do concretismo na América Latina. Desde sua volta ao Uruguai em 1934, Torres-García ministra várias conferências acerca dos movimentos de arte construtiva, além de fundar a *Escuela del Sur*, instituição de ensino que junto com suas conferências influenciam uma geração de artistas (CORNE, 2009, p. 20), inclusive Arden Quin, como o próprio declara,

Quando nós, em 1935, assistimos a primeira conferência de Torres-García, tomamos conhecimento, pela primeira vez, do fenômeno da geometrização. Isto foi, autenticamente, uma revelação. [...] Após a conferência dele, passei, de um salto, para a abstração. (ARDEN QUIN *apud* CORNE, 2009, p. 121).

O contato com Torres García vai além da citada conferência, como coloca o curador Nelson di Maggio, narrando esse momento da carreira de Arden Quin:

Ya instalada la dictadura de Gabriel Terra, Arden Quin pasó a residir en la casa de la hermana de su padre, Ana Morales Alves, en Montevideo. Mientras tanto, en 1935, Henry y Betty Kravetz-Brown, judíos polacos, lo invitaron a la sociedad teosófica, con sede en el Palacio Díaz, impecable arquitectura *art déco*, para escuchar la conferencia de Joaquín Torres García. Quedó deslumbrado. Fue un encuentro fundamental, así como ver por primera vez reproducciones de Kandinsky, Mondrian, El Lissitzky y La Escuela de París. Días más tarde, impulsados por los mismos amigos, conocería al maestro del constructivismo. En diálogo informal, al mostrarle uno de sus cuadros, Torres García no disimuló la influencia de Picasso que advertía en esos trabajos juveniles de Carmelo. Continuó su relación, aunque no de carácter disciplinar, de enriquecedores resultados al descubrir los juguetes didácticos y maderas agujereadas, elementos iniciáticos de su futura concepción estética. (DI MAGGIO, 2010, p. 12).

A obra de Torres García chegaria à discussão da criação de movimentos construtivos na Argentina através de Arden Quin, que se instalou em Buenos Aires ainda em 1937, mantendo contatos em Montevidéu. (DI MAGGIO, 2010, p. 14). Em Buenos Aires, Arden Quin viveu de diversas profissões, além da militância na causa antifacista, assistiu a cursos universitários de Filosofia e Letras e estabeleceu contatos com ambientes de produção cultural em cafés como Rubí, La Fragata, Politeama, Moderno. (DI MAGGIO, 2010, p. 14).

Ainda no fim da década de 1930, Arden Quin estabelece relações com os jovens que levariam com ele o projeto da Revista Arturo.

En 1939, en ocasión de una exposición de Pettoruti en Montevideo, conoció a Carlos María Rothfuss Nogueira (luego Rhod Rothfuss) y en 1940 a Fernando Fallik (luego Gyula Kosice), marroquero y poeta de dieciséis años. Su círculo de amistad se extendió a los poetas Godofredo Iommi y Edgar Bayley (hermano mayor de Tomás Maldonado), quienes lo acompañarían en sus charlas en el radio El Pueblo, mientras colaboraba en asuntos políticos en la publicación bimensual El Universitario, que había fundado. En 1943, con el círculo ampliado, se resolvió la creación del grupo Arturo, integrado y conducido por Arden Quin, por ser el más profesional y el mayor, y con la entusiasta participación de Kosice, Rothfuss, Edgar Bayley, Tomás Maldonado, Lydi Prati y EnioIommi. (DI MAGGIO, 2010, p. 15).

O grupo que formou a revista Arturo não se sustentou por muito tempo, por suas desavenças teóricas, que já aparecem na própria revista, que assume caráter contraditório em seu conteúdo, onde textos e imagens não se conciliam.

Contradictoria en su propósito, la tapa de talante gestual firmada por Maldonado y la abstracción de las reproducciones de Vieira da Silva desmentían los criterios geométricos audaces adoptados por Arden Quin, Kosice y Rothfuss en su artículo *El marco: un problema de la plástica actual*. DI MAGGIO, 2010, p. 15).

Também Gyula Kosice, em entrevista à Biblina Escartin, para o Diário *Clarín X*, fala dos conteúdos contraditórios da revista. Ao responder sobre a formação do grupo da revista Arturo, coloca “[...] ya estábamos en Arturo una revista que reflejaba las contradicciones que teníamos como modernistas. Maldonado – que no figuraba en la redacción – hacia tapas que no representaban los postulados teóricos que estaban dentro”. (KOSICE, 1987).

Questões que levariam a uma rápida divisão do grupo formado em torno da revista Arturo e daria origem a Asociación Arte Concreto-Invención, encabeçado por Maldonado, e o grupo Madí, levado por Arden Quin, Kosice e Rothfuss. Em uma cronologia feita por ocasião da exposição *Arden Quin*, em 1997, na Fundación Arte y Tecnología, em Madrid, a curadora L. Ishi-Kawamarca aponta o ano de 1946 como o primeiro momento de formalização dos rearranjos do grupo que fundou a revista Arturo.

La escisión del grupo se formaliza y siguiendo a Tomás Maldonado, Edgar Bayley su Hermano y Lidy Prati, su mujer, se desentienden de los otros miembros del grupo y fundan la Asociación Arte Concreto-Invención. El 3 de agosto Arden Quin, dá a conocer Madi, leyendo el “Manifiesto Madi” (CarMeloArDenQuIn) en presencia de Martín Blaszkó, Esteban Eitler, Gyula Kosice, Ignacio Blaszkó y Rhod Rothfuss. (ISHI-KAWA, 1997, p. 21-22).

O grupo de Arte Madí passaria por mais uma fragmentação, marcada por desentendimentos entre Arden Quin e Kosice que perpassam gerações e se mantêm até hoje. Na mesma cronologia, falando do ano de 1947, Ishi-Kawa coloca:

En febrero Kosice saca el nº 0 de la Revista Madi, al parecer sin advertir de ello a Carmelo de Arden Quin, que llevaba tiempo trabajando en ella. En ese número se publica el borrador del manifiesto madi de Arden Quin, sin mencionar el nombre del autor con el sólo título de Manifiesto de la escuela. (ISHI-KAWA, 1997, p. 22).

Ironicamente, após a transcrição do manifesto em Francês aparece uma imagem de uma parede com obras de Arden Quin, seguida da nota:

El señor A. Quin, uno de los principales gestores de nuestro movimiento, ‘parece’ haber dejado Madí por cuestiones personales.

Sus hallazgos y teorías (la dialéctica materialista aplicada al arte) cimentó y dio nuevo giro al arte no figurativo en general. (Revista Arte Madi, Nº 0, 1947, p. 06).

Em 1948 Kosice passa a adotar o nome Madinensor para seu grupo e Carmelo de Arden Quin vai para Paris, onde continua o projeto Madí Universal (ISHI-KAWA, 1997, p. 22).

Curiosamente, o mesmo manifesto Madí apareceu em 1959, na revista *Cadernos Australes*, com uma foto de Kosice abaixo do texto e seu nome abaixo da nota *Del manifesto de la Escuela – 1946*. A partir desse momento o movimento iniciado pelos jovens artistas se tornou conhecido pelas inovações que legou para a plástica modernista, como também por disputas em torno de autorias, que seguem indefinidas.

1.4 Ecos do debate sobre modernização e mudança social na arte moderna argentina e brasileira

No meio século XX, predominava no Brasil a ideia de “moderno”, tanto no campo da arte como no da Sociologia, ambos buscando determinar um Brasil moderno e racional, preocupados em superar os discursos de atraso, presentes em manifestações dessas mesmas áreas até pouco tempo antes, como os movimentos de arte de 1920 e 1930. Como coloca Glaucia Villas Bôas, o modernismo da década de 1950 diferencia-se do de 1920 e 1930 pela posição do Estado brasileiro frente à concepção de universalismo. Nas décadas de 1920 e 1930 buscavam-se as especificidades do Brasil; na década de 1950 renunciava-se à busca por um “espírito nacional”. (VILLAS BÔAS, 2006, p. 62).

Também María Amalia García endossa esse argumento ao falar de como o projeto construtivo brasileiro constrói uma noção de modernidade distinta da levada pelos movimentos de arte moderna que os precederam:

Si desde las décadas anteriores las figuraciones de raigambre vanguardista venían constituyéndose como identificaciones de lo nacional, en los años cincuenta la abstracción se adhirió a las significaciones de modernidad, produciendo un acoplamiento de sentidos, es decir, fue el modo de mostrar la actualidad de las instituciones artísticas nacionales en tanto internacionalistas. (GARCÍA, 2011, p. 87).

Por isso a aposta de que tanto os grupos de arte abstrata argentinos quanto o brasileiro não são marcas de atraso pelo simples fato de se inspirarem no construtivismo europeu, que já estava inserido na História da Arte ao momento que foi apropriado pelas correntes sul-americanas. O construtivismo europeu apresentou-se como uma chave de leitura adequada pela afinidade com o discurso de racionalidade científica, que só veio a ganhar força na América latina a partir da década de 1940 e que precisava legitimar-se na esfera cultural. “Tradición, modernidad, identidad y transformación social eran horizontes en disputa para distintas propuestas estéticas que acentuaban de manera diferencial la interrelación entre estas ideas”. (GARCÍA, 2011, p. 176). Esse teria se tornado um momento propício para afirmar valores que possibilitariam a esses artistas ingresso no cenário mundial da arte moderna. Esse cálculo implicou leituras distintas de quais elementos deveriam ser apropriados para fundamentar esses movimentos como uma forma de conhecimento, dentro de um consenso maior acerca do caráter universalista que assumiam.

O discurso de racionalidade/cientificidade predominava em quase todos os meios. A singularidade da apropriação desse entendimento de mundo em contexto latino se faz devido ao espaço de tempo decorrido desde o estabelecimento das correntes que o influencia e dos acontecimentos que colocam em xeque a concepção de ciência como campo neutro ou que atua em prol de um desenvolvimento universal, principalmente a partir da segunda guerra mundial. As contradições no posicionamento com relação aos conceitos de sociedade racional se localizam entre a vontade de modernidade observada nesses países, num momento em que esse conceito expressa jogo de interesses e discursos ideologizados. Essas tensões serão consideradas nesse trabalho, por determinarem o modo como a categoria “modernidade” afeta os projetos construtivos argentinos e brasileiros nas décadas de 1940 e 1950.

Soma-se também a importância do Estado como meio para levar a cabo esse processo de modernização identificado com elementos universais. Sendo um projeto cultural de grandes dimensões, que se faz também em outros campos de conhecimento, especialmente na arquitetura, o apoio de instituições oficiais se torna imprescindível para sua consolidação. Nesse sentido, o projeto de modernização da década de 1940 e 1950 tem o Estado como fomentador, que busca em expressões como a arte abstrata elementos universais, opostos à arte simbólica e a construção romântica da identidade nacional, acionada pela primeira geração de artistas modernistas argentinos e brasileiros.

CAPÍTULO II: RELAÇÕES ENTRE OS CAMPOS DA ARTE, SOCIOLOGIA E ESTADO NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950

Um projeto de sociedade nunca é puramente econômico, ou político, ou institucional. (ARAUJO, M. 2002).

A análise de María Amalia García sobre a abertura dos três museus brasileiros – MAM-SP, MASP, MAM-RJ – entre 1947 e 1949 pauta o caráter de reconfiguração do panorama artístico brasileiro, como também o panorama regional¹⁰. (GARCÍA, 2011, p. 91). Na Argentina, ainda no final da década de 1940, a crítica de arte, organizada em torno de revistas como *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento moderno*, apontava a arte abstrata como um forte modelo de definição do moderno. A noção de modernidade passa a ser cada vez mais identificada pela abstração, como modelo compatível com a ideia de universalidade e racionalidade. (GARCÍA, 2011, p. 99)¹¹.

No Brasil, as instituições de arte criadas no fim da década de 1940, colocavam a arte abstrata como expressão do moderno, que passava por um processo de redefinição. Há um esforço consciente, tanto por parte dos museus como dos grupos de artistas em produzir uma vanguarda artística identificada com a ideia de mudança (VILLAS BÔAS, 2006). Esse empenho se dava também no meio intelectual, com o qual artistas que levaram os movimentos de arte abstrata estabeleceram relações teóricas, tomando de empréstimo a teoria social, como forma de marcar uma coesão entre arte e práxis vital e fundamentar rupturas com relação a valores artísticos das escolas de arte moderna anteriores. Elide Rugai Bastos, coloca a década de 1950 como o momento de ruptura na organização social e política, que refletiriam também no campo intelectual.

10 A respeito da fundação dos Museus de Arte Moderna no período, ver também o importante trabalho de Maria Cecília França Lourenço (1999).

11 Sobre a consagração da arte abstrata no Brasil, ver Patricia Reinheimer (2008).

Várias dessas transformações já haviam tomado impulso nos anos 1930, porém, é nesse período [década de 1950] que mudanças de ordem política e econômica abriram espaço a uma nova institucionalização, a qual influiria decisivamente sobre o perfil da sociedade brasileira. Assim, entre outros fatores, a instauração das instituições democráticas foi possível após a queda do Estado Novo e o surto desenvolvimentista só ganhou corpo após o término da Segunda Guerra Mundial, para dar apenas dois exemplos. Tal Situação abriu espaço a novas reflexões, exigiu novos enfoques sobre a questão social e permitiu aos intelectuais brasileiros redefinirem seu papel frente à sociedade. (BASTOS, 2008, p. 27).

Este capítulo observa como o concretismo se insere nesse debate sobre mudança social, a partir da relação com as instituições da arte, como também observa o cenário institucional mais amplo da Sociologia, que se fortalecia em institutos e universidades, na Argentina e no Brasil, a partir da década de 1940. Esse quadro institucional possibilita uma leitura que indaga sobre como fortalecimento das Ciências Sociais pode ter contribuído para interpretações do concretismo que o associa ao modelo científico, pensando que esses artistas buscavam legitimar a arte abstrata no campo da arte moderna, estabelecendo uma disputa com outras correntes do modernismo, onde o argumento central gira em torno de qual seja a arte com caráter social desse momento. Nesse sentido, há uma busca, no meio artístico, por um diálogo entre arte e práxis vital, afirmado pela participação dessas correntes nos debates sociais correntes no momento.

Levando em conta que essa associação se faz tanto ao momento que o concretismo se estruturava, como também sendo um produto da História da Arte e da teoria social que estudaram o movimento, esse capítulo enfoca a associação feita entre o concretismo brasileiro e o projeto desenvolvimentista levado pelo Estado, também profundamente discutido pela *intelligentsia* do período. Fica o debate em torno das disputas do concretismo com outros segmentos da arte moderna pela hegemonia do campo e as diferentes maneiras como o concretismo argentino e brasileiro buscaram legitimar-se como vanguardas para o capítulo III.

Ao buscar associações entre o concretismo e teoria social, esse capítulo chama atenção para questões que se colocaram para artistas ao momento que se desenvolve esse movimento, especialmente no que diz respeito à afirmação da especificidade do trabalho artístico como instituição independente, onde o campo da arte moderna é repensado em analogia ao campo da Ciência e os artistas assumem a postura de engajamento em relação ao debate em torno do tema da mudança social. Essa questão levou o concretismo brasileiro ao que foi muitas vezes interpretado como uma associação estreita com o projeto nacional desenvolvimentista, que teve seu apogeu na década de 1950, na forma de projetos estatais para o desenvolvimento nacional. Nos termos de Ronaldo Brito, esses movimentos teriam se colocado resolutamente ao lado da civilização tecnológica na luta pelo domínio da natureza e pela racionalização dos processos sociais (BRITO, 1999). Ao observar esse ponto, esse trabalho busca outras possibilidades de leitura para o movimento, ampliando as influências teóricas que possivelmente afetaram a construção da ideia de contemporaneidade e arte de caráter social para o concretismo.

Essas questões coincidem ao se pensar a importância que assume o Estado como agente de modernização, independente do caráter político liberal ou socialista que o permeia. Para Milton Lahuerta, tanto no Brasil como na América Latina em geral, essa concepção identifica o desenvolvimento não apenas com a ampliação do processo de acumulação de capital e de incorporação de progresso técnico, mas também com a democracia e o planejamento, tendo a ação do Estado papel fundamental. (LAHUERTA, 2008, p. 311).

2.1 Interpretações do concretismo brasileiro ligadas ao nacional desenvolvimentismo

Como procurarei argumentar a seguir a interpretação do concretismo brasileiro que se liga ao nacional desenvolvimentismo parece estar associada à crítica de Ferreira Gullar ao concretismo paulista, motivada por uma disputa entre concretistas do Rio de Janeiro e São Paulo em torno das definições teóricas do concretismo brasileiro¹². A partir dessa disputa para definir teoricamente o projeto construtivo brasileiro, Ferreira Gullar escreve alguns textos acerca do concretismo paulista, posteriormente apropriados para uma leitura desse movimento como “positivismo da arte”, que estabelece um paralelo entre o concretismo paulista e a noção de progresso/desenvolvimento, que se fortalecia como discurso de Estado e que teve um eco mais intenso na área de arquitetura e planejamento urbano, que incorporou mais fortemente esse paradigma e produziu a âncora simbólica para esse projeto de Estado.

Assim, Ferreira Gullar traça uma interpretação local para as vanguardas concretistas brasileiras, propondo uma leitura que define “[...] o que devemos entender por ‘vanguarda’ no contexto da realidade brasileira.” (GULLAR, 1978, p. 19). Buscando embasar sua leitura localista como uma crítica específica ao concretismo paulista, Gullar ainda coloca:

A renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária não é a mera diluição de ‘achados’ formais e sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário. (GULLAR, 1978, p. 21).

A crítica de Gullar ataca o argumento central do concretismo paulista, que seria propor uma arte de conteúdo revolucionário como a única forma de arte social, mesmo ponto que afirmaria o caráter de arte de vanguarda que se queria para o grupo, pois esse era o argumento que sustentava o propósito de contestar toda forma de arte figurativa, incluindo o Realismo Social. Assim, Gullar propõe uma crítica ao concretismo do Grupo Ruptura em seus princípios mais aceitos e aclamados, a ideia de uma arte baseada em conceitos universais, descaracterizada de qualquer traço de regionalismo ou figuração, e vincula o movimento ao panorama sócio-político do momento, o encerrando na vinculação com o projeto de Estado desenvolvimentista. Assim, Gullar reforça o caráter localista do concretismo e questiona seu caráter de vanguarda, como um movimento universal.

Mas essas ‘vanguardas’ trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. A Grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o ‘espelho de nosso futuro’. Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade. Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça, não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos ‘condenados à civilização’. Não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da civilização como civilização, as aparências do desenvolvimento como desenvolvimento, as aparências da cultura como cultura. No entanto, somos presas fáceis de tais ilusões. (GULLAR, 1978, p. 23-24).

12 A disputa é similar à que leva a separação do grupo inicial da revista *Arturo*, pois os concretistas paulistas se alinharam mais ao paradigma construtivo da arte pela arte, enquanto os grupos do Rio de Janeiro se mantiveram abertos à experimentação, com uma orientação menos rígida com relação aos preceitos construtivos que marcaram as primeiras vanguardas da arte abstrata no início do século XX e que estenderam influência por meio de Escolas como a Bauhaus, chegando até década de 1950.

A nova perspectiva tomada por Gullar para o concretismo seria retomada por Ronaldo Brito, em interpretação que se tornou canônica¹³, afirma: “Optar pela arte concreta no início dos anos 1950 significava optar por uma estratégia cultural universalista e evolucionista”. (BRITO, 1999, p. 39). Mais adiante: “Contra o artista maldito do surrealismo e do dadaísmo, contra o artista ativista político, o concretismo propõe o artista informador visual, o designer superior, submisso de certo modo às leis estruturais que regem a prática estética na sociedade burguesa”. (BRITO, 1999, p. 44).

Seguindo a interpretação que associa o concretismo brasileiro ao progresso, a razão e a um amplo contexto desenvolvimentista, também Maria Arminda Arruda retoma a relação. Seguindo a autora:

O concretismo poético afirma-se na recusa à expressão, aos temas e às dimensões estetizantes características dos anos [19]40. O poema identificado como objeto de linguagem põe no centro “e de modo radical, a definição da arte como *techné*, isto é, como atividade produtora” (Bosi, 1977, p. 529). Essas tendências parecem caminhar *pari passu* com a cultura racionalista, respaldada no princípio de valorização do progresso, característica da cidade naqueles anos. (ARRUDA, 1997).

Também Otília Arantes reafirma a associação: “tornou-se lugar comum na crítica associar o desenvolvimento da arte abstrata (especialmente do concretismo) à modernização acelerada do Brasil: teria aquela muito a ver, sobretudo por suas características construtivistas com a hegemonia da ideologia desenvolvimentista nos anos 50”. (ARANTES, 2004, p. 61).

Nessa perspectiva a produção do Grupo Ruptura pode, e foi, associada a uma leitura desenvolvimentista. De fato, a associação não é casual e se respalda em possíveis interpretações dos documentos existentes. Publicado em 1952 e assinado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Sacilotto, Anatol Wladyslaw, o Manifesto Ruptura foi escrito como vontade de se desligar da arte representativa, dos movimentos da Semana de Arte Moderna de 1922, que já haviam se tornado hegemônicos na arte brasileira em meados do século XX.

Ao analisar mais detidamente o discurso contido no manifesto Ruptura e no texto de Waldemar Cordeiro, *O Objeto*, fica claro porque autores que se debruçam sobre o movimento vêm associando o discurso construtivo ao nacional desenvolvimentismo que ocupou o pensamento social brasileiro nos anos 1950. O alinhamento com os princípios construtivos, como estabelecidos pelos movimentos europeus, entre os concretistas paulistas se dá de forma ampla “Associado a visões de mundo e valores orientados pela racionalidade e pelo universalismo, o concretismo brasileiro tal como cultivado pelo grupo Ruptura está estreitamente ligado a um projeto de nação urbana, industrial e desenvolvida”. (SANT’ANNA, 2003, p. 66).

2.2 O manifesto do Grupo Ruptura tomado para uma leitura ligada ao nacional desenvolvimentismo.

O manifesto Ruptura inicia com a clara vontade de mudança que se imprime nos diversos setores da sociedade brasileira em meados do século XX. A marca da

13 A esse respeito, o trabalho de Flavio Rosa de Moura é fundamental, ao analisar o modo como interpretações de Gullar se tornaram canônicas em interpretações feitas a posteriori pela crítica e pela História da Arte (ROSA, 2011).

descontinuidade, além do título do manifesto, está impressa na diagramação do texto e também nas suas primeiras linhas:

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente
contudo a nossa inteligência não pode ser mais a de Leonardo
a história deu um salto qualitativo. (CHARROUX, CORDEIRO, DE BARROS, et al, 1952).

A vontade de mudança se expressava deliberadamente tanto na ruptura com toda figuração, aqui remontando à renascença e à cientificidade dada pela perspectiva de Leonardo Da Vinci, quanto na adesão a um espírito de tempo mais moderno e mais desenvolvido. O esgotamento de uma “tarefa histórica” da representação tridimensional procura, de fato, inserir a abstração geométrica em uma nova etapa da arte moderna, indicando que para uma nova sociedade seria preciso estabelecer uma nova forma artística.

Pensando São Paulo como centro do processo de modernização brasileiro e entendendo que a arte poderia ser protagonista de uma racionalização das relações sociais no Brasil (ARRUDA, 2001), o movimento decretaria que “o naturalismo científico da Renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) – esgotou sua tarefa histórica”. (CHARROUX; CORDEIRO; DE BARROS, et al, 1952). Uma nova racionalidade surgiria e se tornaria preciso tomar consciência do novo espírito de época que se formava.

Os Artistas do Grupo Ruptura pretendiam desligar-se tanto das correntes anteriores devotadas à representação mimética do mundo, quanto com as tentativas de ruptura ligadas à expressão individual. O desejo está assinalado tanto no Manifesto Ruptura quanto no texto *O objeto*, onde Waldemar Cordeiro faz uma crítica à concepção de criatividade individual na arte. Segundo ele: “O valor artístico é a qualidade da própria obra de arte e não um empréstimo usuário, a curto prazo, de sujeitos refinados. Não há sensibilidade artística. Artística é só a obra”. (CORDEIRO, [1956], 1977, p. 74). A arte representaria os momentos qualitativos da sensibilidade elevada a pensamento, ‘pensamento por imagens’ (CORDEIRO, [1956], 1977, p. 74.), fato que demonstra o esforço em construir um discurso que associa a produção do campo da arte com a forma científica de produção de conhecimento.

O Grupo Ruptura procuraria encontrar na arte geométrica uma nova etapa na evolução técnica da sociedade industrial, deslocando o impulso criativo na arte do eixo da sensibilidade para a razão, acreditando que todos poderiam ter acesso igual e universal à percepção da forma geométrica. O primeiro Manifesto do concretismo brasileiro chegaria a uma arte que faria uso exclusivo da razão e da percepção compartilhadas igualmente por todos. Assim, o manifesto de fundação do grupo, também intitulado Ruptura, declarava:

É o velho:
todas as variedades e hibridações do naturalismo
a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos ‘primitivos’ dos expressionistas, dos surrealistas, etc...
o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

É o novo:
as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria);

a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático; conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio. (CHARROUX, CORDEIRO, DE BARROS, et al, 1952).

Segundo Brito, o trabalho artístico busca afirmar-se como instituição supostamente independente, com relação a conjunto de ideologias da época (BRITO, 1999, p. 12). Ainda segundo o autor, esse modo nascente de produção artística “passa a ser tomada sobretudo como um modo de conhecimento, com uma organização formal rigorosa, irreduzível ao senso comum”. (BRITO, 1999, p. 13). Tratava-se de rejeitar a política como vocação e aderir à técnica e à ciência como meios de instituir uma sociedade mais técnica e racional aderindo a um projeto modernizante, que muito se adequava aos projetos políticos desenvolvimentistas que grassavam à época. (ORTIZ, 2001).

A partir dessa filiação do concretismo paulista à ideia de racionalidade como meio para o fazer artístico, o movimento foi interpretado por uma corrente da teoria social e pela história da arte pela associação com o nacional-desenvolvimentismo, entendido como projeto de Estado para a época. Nessa perspectiva o concretismo se coloca como uma “espécie de positivismo da arte”, um desejo “de atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica”. (BRITO, 1999, p. 13).

Também para Maria Arminda Arruda, os movimentos construtivos brasileiros se inseriam numa mesma vaga de movimentos e intelectuais que se nutriam de um “ambiente moderno” em São Paulo e apostavam na arte abstrata como forma correlata às interpretações desenvolvimentistas no pensamento social brasileiro. (ARRUDA, 2001, p. 17). Nestas distintas interpretações, trata-se de pensar a década de 1950 como um momento de surgimento de uma incipiente sociedade de consumo que antecederia e anteciparia a formação de uma indústria cultural brasileira (ORTIZ, 1994), mais universal e voltada para a produção de bens não mais ancorados na identidade nacional. É fato que essa forma de pensar permeou o meio artístico, no entanto, serve mais como um mecanismo para fortalecer esse tipo de arte, do que uma diretriz única e determinista para o concretismo.

A leitura do concretismo paulista ligada ao nacional desenvolvimentismo pode ser ampliada para a influência do pensamento cepalino, onde questões econômicas aparecem como chave para uma concepção de desenvolvimento.

A criação da Cepal [Comissão de Estudos para a América Latina], em 1948, incentivava o nacionalismo bem como o planejamento econômico, elementos de um amplo debate sobre as condições de desenvolvimento da América Latina (RODRIGUES, 2010, p. 21).

O pensamento sociológico sul-americano de meadas do século XX tem como uma de suas principais pautas, a reflexão acerca das teorias formuladas nos contextos hegemônicos e seu grau de incompatibilidade em contextos periféricos. Ruy Mauro Marine (2000) argumenta que o desenvolvimento de uma ciência social fundamentada em nossas condições sociais se dá a partir da década de 1930, com a criação da Escola livre de Sociologia e Política e da Universidade de São Paulo em 1933, no entanto, fortemente marcadas pela presença de intelectuais estrangeiros; a criação da CEPAL e o desenvolvimento da teoria da dependência seriam os marcadores para consolidar uma Sociologia coerente com as condições sócio-políticas da América Latina (MARINE, 2000). Desde então, a explicação sobre uma unidade

de pensamento latino-americana seria sempre dada pela posição periférica que dá unidade ao continente.

A formação de uma elite dirigente, capaz de implementar o projeto desenvolvimentista para toda a América Latina, comprometida com os interesses gerais da nação e atuando acima dos interesses dos diferentes grupos, marcou o período dos anos 1950 em diante. Foram feitos esforços para formar uma burocracia/tecnocracia capaz de levar adiante as idéias de desenvolvimento, de promover a modernização do continente, e isso permitiu a emergência de um conjunto de questões e temas, que tornou possível uma conversa entre profissionais e intelectuais de vários países latino-americanos. É preciso lembrar que seu contraponto – uma *intelligenzia* revolucionária – também se fez presente em todo o continente, ainda que, em cada país, ela tivesse contorno distinto. (OLIVEIRA, 2005, p. 118).

No entanto, as abordagens apresentadas leem desenvolvimento a partir de questões nacionais, que aborda a economia no sentido de proteção para fortalecimento do comércio interno, que não implica um projeto cultural de construção de identidades com caráter nacionalista. Ao contrário, na cena cultural, o esforço de renovação no campo das artes leva um projeto cultural ancorado na ideia de universalidade, tanto no projeto das vanguardas concretas, como em meios como o cinema e a música, que também se atualizavam de acordo com as tendências mundiais contemporâneas. Ainda assim, o projeto do Grupo Ruptura tem sido associado, por vezes de forma irrestrita, ao nacional-desenvolvimentismo.

Às nascentes instituições que se voltavam para a análise dos processos sociais latino-americanos e assumiam a mesma perspectiva da Cepal, sendo a economia uma chave explicativa estrutural para os processos sociais brasileiros, assim como dos países que passaram pelo processo colonial, acrescentava-se agora a necessidade de uma ideologia do desenvolvimento, sem a qual não haveria processo de mudança. Nessa ideologia do desenvolvimento, o Estado era visto como agente da modernização e passava a ser entendido também como agente de democratização, pela incorporação de parcelas do povo (integradas aos sindicatos) através da industrialização (OLIVEIRA, 2005, p. 117). Assim a leitura dos movimentos concretistas pode ser ampliada para além da chave econômica, abrangendo outros debates.

A associação entre arte Concreta e a ideologia desenvolvimentista pode ter sido forjada pelos próprios integrantes do grupo, como também na estética madista, em alguma medida. No entanto, essas questões podem ser observadas como a busca desses grupos em afirmarem-se como campos de conhecimento que produzem uma leitura particular dos processos sociais contemporâneos a si, abrangendo um campo de debate mais amplo que o desenvolvimentismo. Nesse sentido, considera-se aqui o quanto a filiação que restringe a arte concreta ao desenvolvimentismo foi forjada a posteriori na História da Arte, passando a ser a interpretação hegemônica para o caráter do concretismo paulista.

Para artistas argentinos e brasileiros esse seria o momento de afirmar o projeto artístico que levavam como expressão de seu tempo, recorrendo a outros marcadores de contemporaneidade que aproxima o campo da arte de outros campos de conhecimento. Para determinados autores, esses grupos de arte abstrata deveriam legitimar-se como campo de conhecimento que estivesse em sintonia com a conjuntura política, o que supõe disputas para a definição de uma hegemonia dentro do campo da arte moderna. Para Lucie-Smith (2004), por exemplo, os movimentos latino-americanos da abstração geométrica poderiam ser, de modo geral, associados a uma mesma vaga de mudanças advindas da Segunda Guerra

Mundial. No entanto, como se verá, especificidades podem ser percebidas, tanto no que se refere aos contextos nacionais, quanto no que tocante as posições específicas de atores sociais inscritos nos movimentos.

2.3 Analogia entre Arte e Ciência a partir do concretismo: institucionalização da Sociologia e da Arte na Argentina e no Brasil na década de 1940.

Para Arruda (2001), o processo de modernização de São Paulo poderia ser explicativo das mudanças que se processaram tanto na Sociologia brasileira como nos movimentos artísticos que surgiram no período. Também Ronaldo Brito supõe serem as condições estruturais responsáveis pelo desencadeamento das correntes Construtivas brasileiras, colocando que:

A formação mais ou menos simultânea, no campo das chamadas artes visuais, de uma vanguarda de linguagem geométrica no Rio de Janeiro e em São Paulo, no início dos anos 50, obedecia a razões sem dúvida mais significativas do que simplesmente o entusiasmo por recentes exposições de Max Bill, Calder, Mondrian. O que contou foram as pressões estruturais que os nossos artistas e intelectuais, como membros da classe média, sofreram nesse sentido. (BRITO, 1999, p. 34-35).

Ronaldo Brito (1999) reforça que a proposta dos movimentos de arte construtivista brasileiro está diretamente ligada às questões sociais de seus contextos de surgimento, fato que remonta à experiência compartilhada da colonização pelos países latinos em questão, em uma perspectiva histórica, e ao fator de dependência econômica, concepção que se fortaleceria com a teoria da dependência. Essa corrente que interpreta o processo de modernização levada na década de 1950 como a sistematização de um projeto de desenvolvimento para o Brasil, dado pelas influências do pensamento Cepalino e grupos de intelectuais, como o grupo de Itatiaia, que viria a se desdobrar no IBESP (Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política) em 1953 e no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), dois anos mais tarde (RODRIGUES, 2010, p. 18-19). Sendo o ISEB ligado ao Ministério da Educação e Cultura “Destinava-se ao estudo, ensino e divulgação das Ciências Sociais aplicadas à compreensão da sociedade brasileira, e à elaboração dos suportes teóricos para o desenvolvimento do capitalismo nacional”. (RODRIGUES, 2010, p. 19).

O projeto nacional-desenvolvimentista que se desenvolveu à época, no Brasil, teve como primeiro espaço de sua formulação o Instituto Brasileiro de Estudos Sociais e Políticos (IBESP), criado em 1952. Suas propostas e estudos foram divulgados nos Cadernos do Nosso Tempo, publicados entre 1953 e 1956. Lá se formulou uma perspectiva nacionalista ocupada com o Terceiro Mundo, ou seja, postulou-se uma terceira posição entre os dois blocos em que se dividia o mundo durante a Guerra Fria. (OLIVEIRA, 2005, p. 117).

No âmbito acadêmico tanto no Brasil como na Argentina a Sociologia passa a se afirmar mais fortemente nessa mesma época. De acordo com Fabio Keinert, na Argentina,

Ainda que se registre o ensino da disciplina no âmbito de outras carreiras universitárias desde a criação da Universidade de Buenos Aires (UBA), em 1898, é a partir de 1940 que surgem as primeiras instituições específicas ligadas à prática da Sociologia: o Instituto de Sociologia da UBA, de 1940, e o *Boletín del Instituto de Sociología*, em 1942. (KEINERT, 2008).

No Brasil a geração de Florestan Fernandes tinha a preocupação em definir a Sociologia de acordo com os moldes científicos, buscando uma identidade profissional e diferenciação

disciplinar. Na década de 1950 a Universidade de São Paulo (USP) atinge maturidade, sendo inclusive esse o momento em que se estabelece a primeira geração de professores brasileiros em seus quadros. “O período da ‘Sociologia Científica’ foi marcado pela institucionalização acadêmica e pela problematização teórica ligada à investigação empírica, desde meados dos anos 50 até o final da década de 1960”. (SANTOS e BAUMGARTEN, 2005, p. 184). Nesse momento existe uma base institucional estabelecida que permite a busca pelo rigor científico, principalmente a partir do uso de uma metodologia desenvolvida.

Ainda sobre a década de 1950 como conjuntura de mudança social e fortalecimento da Sociologia, tomada para marcar essa proximidade entre campo da arte e demais campos de conhecimento, Antonio Brasil Jr. coloca:

Teria sido este, segundo alguns, o “grande” momento da sociologia, que não só daria luz a um de seus produtos intelectuais mais típicos – o ‘estrutural-funcionalismo’ em suas inúmeras variações – como receberia grande visibilidade pública, sendo vista por Estados e burocracias internacionais (sobretudo a UNESCO) como uma forma de conhecimento capaz de orientar as mudanças sociais. (BRASIL JR., 2013, p. 24).

Tanto a noção de *mudança* quanto a de *engajamento* tem uma dimensão importante para a forma como os campos de conhecimento e os papéis dos agentes destes campos estão se estruturando na década de 1950. Os movimentos construtivos se encaixariam, por essa perspectiva, num deliberado desejo de racionalização da arte e de modernização da sociedade. Trata-se de entender o projeto construtivo à luz das tendências de um espírito de época que buscava se estabelecer como uma *intelligentsia* mannheimiana capaz de melhor apreciar os acontecimentos e interferir sobre os rumos da mudança social. (VILLAS BÔAS, 2006). Os intelectuais brasileiros, a partir dos anos 50, absorveram a teoria mannheimiana como uma contribuição para o entendimento da modernidade, ou como formuladora de uma hipótese sobre as etapas ou fases de transição de uma ordem tradicional para uma ordem moderna. Mannheim indagava acerca da “[...] origem e validade das idéias, nos efeitos políticos da pluralidade dos modos de pensar própria do mundo moderno, e no papel dos intelectuais”. (VILLAS BÔAS, 2006, p. 84).

Waldemar Cordeiro no manifesto *Ruptura*, publicado em 1952, no mesmo momento em que ocorreu a exposição de inauguração do grupo, coloca a necessidade de “Conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio”, que pode ser entendido não apenas como a produção de uma analogia entre Arte e Ciência, como também entendida para a noção do intelectual como formador de opinião, somando o campo da cultura ao político. Ainda Waldemar cordeiro coloca:

Com efeito, a arte poderá participar do trabalho espiritual contemporâneo quando dotada de princípios próprios. A questão é considerar a arte um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas. Assim formulado o problema, o valor da obra de arte está acima da mera opinião. (CORDEIRO, [1960],1977, p. 102).

Também no prefácio à exposição do Grupo Ruptura no MAM – RJ, em 1960, Waldemar Cordeiro reafirma a necessidade de enquadrar o campo da arte como campo de conhecimento atualizado com seu tempo, colocando que “o papel da arte concreta não é o de sacar supostos problemas novíssimos, mas o de respostas mais adequadas aos conteúdos positivos da arte contemporânea em face dos problemas que a conjuntura cultural vem

apresentando” (CORDEIRO, *apud* GULLAR, [1960], 1977). Cordeiro mostra a vontade de afirmar a arte concreta como uma forma de conhecimento específica, e com validade discursiva homóloga à de outras formas de conhecimento científico, e que por esse mérito se qualificaria como a nova arte moderna brasileira.

A exposição realizada em 1960, no MAM – RJ representa um momento de maturidade para o concretismo brasileiro, passado uma década de debates em torno de suas definições. Tomo notas sobre essa exposição mais pelo seu caráter de retrospectiva pelos dez anos que alcançava o movimento (e que também sinalizava para seu fim) e de marcador desse movimento como fonte para a História da Arte, que de certa forma vai construir a partir daí ligações mais sólidas entre o concretismo e a conjuntura social em que é tecido. Waldemar Cordeiro tem uma imagem de liderança consolidada nesse momento, sendo inclusive o autor do prefácio do catálogo da exposição, onde coloca que o objetivo dessa não é fazer uma retrospectiva completa do concretismo paulista,

Não é um balanço – explica ele – mas apenas uma oportunidade para a revisão de posições que para os que, como remanescentes da mentalidade moderna de [19]22, nada souberam enxergar na arte não-figurativa além do brasileirismo dos verde-amarelos de Cícero Dias e consideram o Tiradentes, de Portinari, a maior criação da arte geométrica. (CORDEIRO *Apud* GULLAR, 1977).

A colocação de Waldemar Cordeiro, já na década de 1960, deixa nítido os objetivos do projeto construtivo paulista de, tanto afirmar uma arte de caráter universal e descaracterizada de qualquer regionalismo, como também de consolidar o próprio núcleo concreto no campo da arte moderna brasileira, que, como colocado, se divide em distintos segmentos conflitantes.

Também na Argentina uma vertente do concretismo, representada pela Asociación Arte Concreto-Invención, aprofundou fortemente a ideia de uma arte racional, que confere importância a uma metodologia preestabelecida na produção artística. Tomás Maldonado, referência teórica do grupo e seguidor de Max Bill, falando pela Asociación Arte Concreto-Invención, reforça a importância que assume uma metodologia pré-definida para o movimento que empreendia, praticamente o resumindo ao método, “[...] el arte concreto no es más ni menos que un método. Un método en continua renovación e verificación”. (MALDONADO *apud* GARCÍA, 2011, p. 138). Maldonado aproxima arte e ciência como forma de marcar a contemporaneidade do movimento e sua busca por contribuir na construção de valores modernos para sua sociedade.

As perspectivas de análise dos movimentos de arte concreta argentinos e brasileiros associadas a um projeto de Estado para modernização, nos termos do desenvolvimentismo ou marxismo, colocam reflexões sobre o mesmo ponto, planejar sociedades modernas. Para a época estava em voga a construção desse debate em diversos meios e os movimentos concretistas se inseriram como os representantes da esfera cultural do conceito de modernidade filiado a ciência, valorizando a racionalidade e uso de metodologia com validade universal. Assim, o campo da arte deveria operar a partir do uso de métodos preestabelecidos, como os demais campos de produção de conhecimento. Esse é o momento que a arte absorve termos da ciência e da teoria social, dando importância à forma, em relação ao conteúdo, como se expressou em diversos manifestos e também em textos de revistas como a *Arte Madí Universal*, levada pelos artistas do grupo Madí, que mesmo ampliando as referências do Construtivismo europeu, rejeitando sua ortodoxia com relação ao método, não abandona a referência do campo das ciências estabelecidas, ainda que o conceito de invenção, fundante para esse grupo, possa impor dificuldades em um diálogo com o campo da Ciência.

El artista madí impulse a la mayor gravitación inventiva del hombre: reseña una conciencia científica, una predisposición ingénita para sobrepasar el hallazgo.

El artista madí se emancipa totalmente de formas de concepción y composición antiguos, y en función de una teoría propia, dialéctica, postula nuevos principios, nuevos mitos, nuevos arquetipos. (Grupo Madí, 1948. destaques no original).

A necessidade de consolidação do campo como um meio de leitura social independente faz com que se remeta à ciência como forma atualizada e legítima para compreender os processos sociais. Problemas científicos são estudados a partir de instrumentos plásticos.

A associação de uma nova ciência correspondendo-se com uma nova arte posicionou a arte concreta como um fenômeno de absorção e reelaboração de problemas epistemológicos. Termos, conceitos e teorias invadiam as propostas concretistas que refletiam a partir de fragmentos e recortes relativamente acessíveis e simplificados do mundo científico. Nesse sentido, essas idéias foram utilizadas simultaneamente; muitas vezes sem atender a superposições e contradições. (GARCÍA, 2008, p. 200).

O núcleo de artistas que participaram do projeto da revista Arturo formou a Asociación Arte Concreto-Invención. Liderados por Maldonado, o manifesto de fundação do grupo, foi lançado junto a primeira exposição, no Salão Peuser, em Buenos Aires, no ano de 1946. O manifesto foi assinado coletivamente pelos integrantes do grupo, composto por Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenber, Primaldo Monaco, Oscar Nuñez, Lidy Prati e Jorge Sousa.

Nesse manifesto os artistas problematizam as concepções de arte representativa e abstrata, invertendo alguns valores dessas concepções para legitimar suas pretensões. Também aprofundam a arte concreta na metáfora científica, sendo esse grupo mais estreitamente ligado aos preceitos do construtivismo europeu, como levados pela Escola de Ulm e que chegaram ao grupo pela influência de Max Bill e Grete Stern. Nesse manifesto é erradicado o vocabulário marxista mais estrito, como aparecem nos postulados teóricos do grupo formado em torno da revista Arturo e do grupo Madí, como será discutido no capítulo III, sem, no entanto, descolar a arte da noção de mudança social, que passa a ser evocada pela ideia de funcionalidade e ancorando-se nas ciências duras, colocam:

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agostamiento. Se impone ahora la física de la belleza. (BAYLEY, CONTRERAS, MALDONADO et al, 1946).

O grupo busca legitimar-se como vanguarda tanto pelo ataque a arte representativa, como pela ideia do artista como ator político que contribui com o quadro de mudanças sociais em debate.

Un arte presentativo contra un arte re-presentativo.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, Por el contrario, contribuyan a colocar el hombre, en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea. (BAYLEY, CONTRERAS, MALDONADO et al, 1946).

O crítico de arte argentino Romero Brest, também apontava, passados tantos anos, para a associação entre arte concreta e a forma científica da produção de conhecimento. Falando da diferenciação da arte abstrata com relação às artes figurativas, de onde revoga o caráter de arte vanguardista.

Poderíamos resumir os elementos de diferenciação das duas concepções artísticas nesses termos: A figurativa é a arte sentida e a abstracionista é a arte pensada [...] A arte abstrata não convence o público porque não se funda na sensibilidade, mas na inteligência. Portanto não será sentida antes de ser compreendida. A emoção que produz a obra figurativa está carregada de sentido romântico, enquanto que o caráter objetivo das novas formas produz uma emoção intelectual. (BREST, 1977, p. 97-98).

A cientificidade aparece como forma de distinguir a arte concreta de outros segmentos da arte moderna, no sentido de oficializá-la como arte de vanguarda, que pautaria de forma adequada os processos sociais correntes e a colocaria como o movimento de arte correlato à política mais progressista naquela conjuntura de meados do século XX.

A necessidade de consolidarem-se no campo faz com que os artistas e críticos desse meio destinem parte significativa de seus esforços nas definições teóricas às quais se filiam, como coloca María Amalia García:

En esa época proliferaron nombres, grupos y asociaciones, manifiestos y panfletos, boletines y revistas. Había una urgencia por definir cuál era esa nova realidad inventiva y por conformar un aparato que sostuviera e extendiera la propuesta. La importancia otorgada a la constitución teórico-discursiva de los proyectos hace pensar que, por momentos, este aparato tuvo mayor protagonismo que la obra plástica o, lo que es casi o mismo, que quizá la producción artística existiera sólo como demostración de postulados teóricos. (GARCÍA, 2011, p. 55).

Também Andrea Lauria (2003), ao falar da Asociación Arte Concreto-Invención, reforça a importância da teoria para esses grupos: “La mención de las artes aplicadas en relación con el progreso técnico-científico, confirma la intención de incorporar el arte a la praxis vital, al modo de los constructivistas rusos, los neoplasticistas o los seguidores de la Bauhaus”. (LAURIA, 2003, p. 09). Esses grupos estruturam seus projetos a partir dos debates mais contemporâneos, que os fazem participarem da construção de uma teoria para a revolução social, como quadro influenciado e que influencia a teoria social.

La necesidad de participar del debate intelectual de la época y testimoniar la contemporaneidad por un lado, y por otro, de no descuidar la dimensión poética – que revela un complejo mundo piel adentro donde se amalgaman pensamiento, experiencia y sentimiento – motivó que las expresiones artísticas se vieron tensionadas por la solicitud, a veces un poco maniquea, de enfatizar sobre una de ambas orientaciones. (LAURIA, 2003, p. 05).

A aproximação do campo da arte com a Ciência, apoiada na incorporação de uma metodologia previamente definida, pode, também, ser colocada como mais um elemento que somaria nas pretensões de produzir uma cisão interna no campo. Se a afirmação dos elementos nacionais constituía a referência básica para o primeiro modernismo brasileiro, se estendendo até a década de 1940, através de vertentes como do modernismo católico; o modernismo levado pelos concretistas da década de 1950 tem sua oposição marcada pela contestação desses elementos de regionalidade, deslocando o debate da arte moderna para referências universais. Privilegiar os procedimentos tornaria o campo da arte como um meio de conhecimento que tomaria parte na leitura de processos sociais, reforçando a análise de

mudança social, levada pelo campo da Sociologia, mas também tem um efeito sobre disputas internas ao campo da arte moderna, certamente calculado.

2.4 A relação do concretismo com as instituições da arte na Argentina e no Brasil

Ferreira Gullar, em um texto posterior ao desenvolvimento do concretismo ressalta a importância que as Bienais de arte paulistas de 1951 e 1953, tiveram para a consolidação do projeto concreto na arte moderna brasileira, (GULLAR, 1977). Pensando que ao momento da consolidação de meios que viabilizavam a vanguarda concretista – museus e bienais – o projeto construtivo brasileiro era um empreendimento comum entre artistas e críticos do Rio de Janeiro e de São Paulo, Ferreira Gullar aponta as Bienais de São Paulo como demarcadoras desse processo de consolidação de uma nova hegemonia artística que se faz nesse diálogo que os novos grupos de arte estabelecem com o meio institucional, também nascente no Brasil, afinando a ligação entre o projeto de desenvolvimento levado pelo Estado e o concretismo.

Essa I Bienal paulista [1951], como a segunda (1953), teve importância decisiva no desenvolvimento da arte concreta entre nós, criando-se a seguir em São Paulo e no Rio grupos de artistas jovens que se entregaram à exploração das formas abstratas geométricas. Em torno de Serpa, reuniram-se Décio Vieira, Aloísio Carvão, João José da Costa, Lígia Pape, Hélio e Cesar Oiticica. Enquanto isso, em São Paulo, Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro iam formando um outro grupo. (GULLAR, 1977).

No início da década de 1950, São Paulo consolidava-se como hegemonia cultural, política e econômica no âmbito regional sul-americano. Visão gerada pela bienal paulista de 1951 e que torna o Brasil atrativo para o intercâmbio cultural, tanto para Bill como para os concretistas argentinos (GARCÍA, 2011). Também para María Amalia García a primeira Bienal de São Paulo tem papel fundamental para a consolidação de uma hegemonia artística na América Latina.

La bienal paulista ponía en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural que planteaba una nueva geografía para el mundo de las artes puesto que era un evento que representaba a Brasil y lo colocaba en un lugar hegemónico en materia cultural, política e económica dentro del ámbito regional. [...] Brasil era un lugar de referencia para llevar a cabo un programa moderno en Latinoamérica. (GARCÍA, 2011, p. 143).

[...] la escena que Brasil montaba, tanto en el plano de la gestión institucional privada como de la realización arquitectónica gubernamental, lo mostraba decidido a asumir las formas modernistas. (GARCÍA, 2011, p. 104).

Um indicativo de que os novos espaços institucionais da arte no Brasil aderem à causa da consolidação do concretismo como arte moderna se mostra através da necessidade de uma reformulação para o sentido dos Museus nesse momento, num esforço de defini-los como espaço educativo, em oposição à concepção de mausoléu intelectual (LINA BO BARDI *Apud* GARCÍA, 2011, p. 92). Pensar mudanças para as instituições artísticas mais tradicionais demonstra as afinidades de interesses de artistas e meio institucional para legitimar uma arte que se coloca como inovadora em seu campo. Também Canclini chama atenção para o caráter pedagógico das artes, o colocando como um dos elementos que constituem o conceito de modernidade, como parte de um projeto de democratização, dado pela difusão da arte, como também dos demais campos de conhecimentos, através de programas educativos de popularização da ciência e cultura, como um empreendimento de Estado, acionado tanto por

governos liberais como socialistas. E que pode ser entendido também como uma recondução da arte à práxis vital. (CANCLINI, 1990).

Ainda seguindo uma leitura que privilegia as relações entre artistas e políticas estatais, amplio essa leitura para além da relação com o nacional-desenvolvimentismo, que afora oferecer outras abordagens para a cena brasileira, também permite incluir o concretismo argentino. Para tanto, trabalho a hipótese já colocada por pensadoras como María Amalia García (2011) e Andrea Giunta (1997), de que a forma como os concretistas argentinos e brasileiros buscam consolidar seus movimentos no campo da arte moderna fica marcada pela distinção de como dão a conhecer seus projetos.

O concretismo argentino, iniciado no meio da década de 1940, em um ambiente institucional que não privilegiava as expressões artísticas ligadas a arte abstrata de forma ampla e direta, se expande em torno de exposições em Galerias de particulares e divulga suas ideias por meio de revistas criadas pelos próprios grupos de artistas concretos. No Brasil, por outro lado, os artistas do concretismo encontram, no início da década de 1950, um ambiente institucional mais favorável aos seus empreendimentos, ainda que esses artistas também recorram aos meios de comunicação (jornais de circulação ampla e revistas especializadas), esses grupos se consolidam nos espaços institucionais recém criados, que estavam abertos à arte moderna mais progressista que se desenvolvia no Brasil ao fim dos anos 1940, fossem instituições provadas, o vínculo com grupos ligados a um projeto de sociedade moderna não pode ser desprezado¹⁴.

Segundo María Amalia García (2011), o próprio Max Bill teria percebido essa abertura institucional para a arte abstrata na América Latina, como o espaço que receberia sua proposta, que não encontrou projeção na Europa naquele momento. O grupo suíço *Allianz*, de Max Bill, fundado em 1936, surge com o propósito de estabelecer uma teia de relações entre artistas abstratos, para que essa forma de arte ganhe autonomia com relação ao aparato institucional suíço, que não apoiava o projeto¹⁵.

[...] la formación del grupo *Allianz*, [...] que planteaba, como su nombre lo indica, la necesidad de una ‘alianza’ entre los artistas para conseguir una mayor representatividad ante las autoridades y romper con el aislamiento del ambiente suizo, un tanto conservador y tradicional. (KOELLA, *apud* GARCÍA, 2011, p. 122).

No entanto, a abertura para a entrada de Bill em contexto sul-americano foi limitada na Argentina, onde Bill estabeleceu contato e teve suas ideias propagadas por artistas desde 1946 (GARCÍA, 2011, 124), mas sem sucesso com a realização de uma exposição no país, como demonstra pretender em suas correspondências com Maldonado (GARCÍA, 2011, p. 125), fato que se dá mais pela ausência de apoio institucional e financeiro, já que houve grande esforço por parte de Bill e Maldonado. Esse ponto serve para marcar a maior

14 A esse respeito, ver Sant’anna (2011).

15 A entrada de Max Bill no cenário e artístico brasileiro é colocada como um dos principais impulsos para o desenvolvimento dos movimentos de arte abstrata na América do Sul. Os argumentos aqui colocados, complementados pelo breve histórico sobre o concretismo na Argentina e no Brasil (cap. I), chamam atenção para uma perspectiva distinta, argumentando que esse artista se insere em um espaço onde o concretismo já está amparado, teórico e institucionalmente. A entrada de Max Bill no circuito de arte brasileiro, pela perspectiva do estudo de María Amalia García (2011), seria de maior proveito para o próprio, ao acessar uma estrutura institucional para a arte concreta já existente. Certamente a figura de Bill fortalece o debate sobre a arte abstrata na Argentina e no Brasil, no entanto, as bases teóricas desse movimento, por essa perspectiva, não são méritos do suíço.

proximidade do concretismo brasileiro com o circuito oficial para a arte, em relação aos argentinos, que se fortaleciam por meio de esforços de divulgação criados pelos próprios artistas. Esses elementos marcariam a distinção como cada movimento se consolidaria na História da Arte e reforçam o argumento de que a entrada de Bill no cenário da arte sul-americana serve, primeiro, aos propósitos do suíço, que busca um espaço institucional que já aparece como referência para a arte abstrata, em detrimento do argumento de que Bill aparece como um dos principais fomentadores da arte abstrata na América do Sul.

No Brasil, o fato das instituições da arte – museus e bienais – se fazerem a partir de uma política de apoio aos movimentos modernistas nascentes, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo (BUENO, 2005), possibilita uma entrada institucionalmente amparada para artistas como Max Bill. Apesar de ter feito contato com o cenário artístico brasileiro posteriormente ao argentino, Bill conseguiu aqui uma recepção que lhe possibilitou um contato mais frutífero com relação à divulgação de suas obras (GARCÍA, 2011). Como já colocado, o complexo institucional de arte brasileiro, que se montava no fim da década de 1940 (MAM – SP, MASP, MAM-RJ), além das Bienais de São Paulo da década de 1950, e que acolhiam a arte contemporânea, promove um rearranjo da geografia do circuito artístico latino-americano. (GARCÍA, 2011). Isso se dá especialmente pela força que tem os promotores desse novo cenário, ligado à burguesia industrial paulistana, figuras como Assis Chateaubriand e Matarazzo Sobrinho, além de contatos com órgãos estadunidenses que financiavam projetos culturais na América Latina, como parte do pacote da política de boa vizinhança e que foi aceito pelo Brasil em ocasiões como das Bienais de São Paulo, que tiveram financiamento parcial desse órgão. (GARCÍA, 2011, p. 91-92).

Na Argentina, por outro lado, a partir de 1945, quando os artistas do Salão Independente se manifestam publicamente em defesa da liberdade civil, há um apartamento entre a produção concretista e a política nacional. (GIUNTA, 1997, p. 11). De forma que os segmentos de arte abstrata na Argentina se não ficam isolados das instituições da arte, já que ainda participa dos Salões de Arte Argentino, por exemplo, também não tem uma entrada forte nesses meios, o que faz com que permaneçam com estratégias de auto divulgação, através de suas revistas.

Instituições com financiamento estatal só viria a ser exploradas como meio para a arte concreta na Argentina na década de 1960, quando surgem espaços como o Instituto di Tella, que reúne características similares às instituições que tiveram lugar no Brasil a partir do fim da década de 1940. Como coloca Ana Longoni, essas instituições estão diretamente ligadas à política de Governo:

En Argentina, la apertura cultural de los gobiernos de Frondizi e [...] ¹⁶ abrió el espacio para la innovación, que tuvo dos centros privilegiados: la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Di Tella. Surgió entonces una nueva y pujante camada de intelectuales y creadores. (LONGONI, 1992, p. 04).

Assim, a construção desses movimentos vanguardistas na Argentina e no Brasil (nas décadas de 1940 e 1950) vai se diferenciando pelas peculiaridades que compõe seus espaços de produção, gerando estratégias distintas para consolidarem-se como arte de vanguarda. Os intercâmbios de artistas abstratos, não só para argentinos, o caso de Max Bill atesta isso, voltam-se para o Brasil, mais pelas condições institucionais que oferece para o segmento da arte abstrata, do que como uma referência na produção desse segmento, meio que os

16 Suprimido por estar ilegível no texto.

argentinos podem ter tido mais êxito, justamente por estarem mais livres com relação as instituições da arte.

Esse capítulo observou interpretações possíveis para o projeto construtivo na arte argentina e brasileira, dadas pelo modo como esses núcleos estabeleceram relações com as nascentes instituições da arte e com a teoria social da época, dando especial atenção ao modo como o concretismo do Grupo Ruptura foi associado ao nacional-desenvolvimentismo.

No capítulo III, será retomada a ideia da produção de uma hegemonia para a arte latino-americana, no entanto, vista pela perspectiva mais ampla da teoria social, apreendida a partir da teoria marxista, largamente acionada por artistas e intelectuais para reforçar a ideia de mudança social. Mantém-se a observação em torno de como esses artistas estão pensando/produzindo os contextos de onde falam, ou tentando se inserir como grupos autorizados para tal análise, buscando esse caráter sociológico a partir da apropriação dos debates promovidos no meio intelectual nesse momento. A associação entre concretismo e política será buscada a partir da teoria marxista, como a âncora acionada pelos teóricos do movimento em suas tentativas de interpretar e dar rumo às mudanças sociais que se processavam e também das disputas estabelecidas entre distintos segmentos da arte moderna ao momento, na luta por definir uma hegemonia nesse campo. Nessa perspectiva artistas aparecem com agentes políticos entusiastas dessas mudanças sociais. Para esses grupos, legitimar a arte abstrata como arte moderna hegemônica significava colocarem-se como participantes ativos na definição dos valores que se queria para suas sociedades.

CAPÍTULO III. ASSOCIAÇÕES ENTRE ARTE, POLÍTICA E MARXISMO A PARTIR DO CONCRETISMO ARGENTINO E BRASILEIRO

O conceito de que a arte é arte, e não propaganda política ‘deliberada’ e projetada, é em si mesmo um obstáculo à formação de determinadas correntes culturais que sejam reflexos de seus tempos e que contribuam para reforçar determinadas correntes políticas? Não parece; parece, ao contrário, que este conceito põe o problema em termos mais radicais e de uma crítica mais eficiente e conclusiva. Admitido o princípio de que, na obra de arte, deva se buscar somente o caráter artístico, não se exclui de modo algum a investigação de qual seja a massa de sentimentos, de qual seja a atitude diante da vida que circula na própria obra de arte. (Gramsci, 2011, p. 345).

Esse capítulo tem por proposta observar a associação entre o concretismo e a cena política argentina e brasileira, dados pela associação desses projetos com as esquerdas políticas. A análise ancora-se pela adesão de alguns dos teóricos do concretismo aos postulados marxistas, mesma teoria usada pelos Partidos Comunistas, em que grassavam distintas interpretações muitas vezes divididas ideologicamente entre stalinismo e trotskismo. Embora muitos sejam os trabalhos que associam concretismo e desenvolvimentismo, apenas recentemente relações com a esquerda vêm sendo enfatizadas, sobretudo, a partir dos estudos sobre Mario Pedrosa (RIBEIRO, 2012; LOURENÇO, 1999).

Assim, trabalhos recentes vêm revendo os documentos de época e apontando para outras interpretações do movimento construtivo brasileiro em relação a interpretação mais consolidada, dada pela associação com o projeto desenvolvimentista. Marcelo Ribeiro (2012), por exemplo, chama especial atenção para o papel de Mario Pedrosa na formulação de um projeto construtivo que vinha de par com a formação de um socialismo democrático no Brasil. A aposta na adesão a uma arte capaz de mudar sensibilidades viria junto com a recusa à vinculação ao Realismo Social stalinista e a formulação de uma via alternativa, dentro das disputas das diversas correntes do comunismo internacional (RIBEIRO, 2012).

Vale lembrar que Waldemar Cordeiro foi membro do Partido Comunista Italiano antes de chegar ao Brasil. E no manifesto *O objeto*, de 1956, Cordeiro fala da crítica de arte como “superestrutura de uma determinada forma de arte” e chega a citar Gramsci e o papel dos artistas e intelectuais na formação de uma cultura histórica. De fato, a influência do conceito de intelectual orgânico de Gramsci produziu efeitos para além das Ciências Sociais, influenciando também artistas, que no caso do concretismo argentino ganha contornos mais bem definidos pela larga recorrência à teoria marxista, mas que também aparece no concretismo brasileiro, como coloca Givaldo Medeiros sobre Waldemar Cordeiro:

No convívio com artistas ligados ao PCI [Partido Comunista Italiano], Cordeiro modela suas posições culturais e políticas segundo o conceito de intelectual dirigente de Antonio Gramsci – a partir da premissa de que a atuação cultural é necessariamente política, cabendo ao intelectual, enquanto agente persuasivo, consciente do seu lugar na história, na vida da nação, participar ativamente da produção de valores endereçados à transformação das concepções de mundo das massas. (MEDEIROS, 2007, p. 66).

Da mesma forma, na Argentina, onde o pensamento marxista marca fortemente os escritos de artistas concretistas. Há sugestões de que o movimento Madí foi nomeado por uma contração de “Materialismo Dialético”, no entanto, há mistificações produzidas em torno do nome¹⁷ (LUCIE-SMITH, 2004, p. 122). Maldonado também recorre a concepção de cultura de Gramsci, pautando-a como elemento revolucionário,

Ya Gramsci – autoridad insospechada de fácil parcialidad artística – decía que ‘la analogía entre técnica artística y técnica del pensamiento es superficial y errónea. No existe arte puramente formal ni el puramente esteticista. La pura esteticidad es imposible. [...] Porque el hacer artístico- como todo hacer – equivale a tomar partido no sólo en relación a determinados valores, los estéticos, por ejemplo, sino a todos los valores y a todas las realidades posibles. (MALDONADO, 1951).

Neste sentido, é possível a leitura da relação entre arte e política pela produção teórica dos artistas, a partir da relação estabelecida entre artistas com uma linha da teoria social, ligada ao marxismo ampliado para a cultura por escritos como os de Gramsci. Uma vez que o vínculo entre os artistas dos grupos estudados com partidos e militância ocorreram de forma aleatória e sem uma continuidade¹⁸, busco uma análise que vincule artistas e teoria marxista, como ferramenta política que daria o status de arte social/política para o concretismo.

Partindo da análise de conteúdos marxistas nos escritos dos artistas do concretismo, esse capítulo segue pensando a associação entre arte e política como um meio recorrente no mundo da arte moderna, sendo acionada por artistas como forma de alterar os cânones do campo. A leitura que associa arte e política não é exclusiva e tampouco foi iniciada a partir do concretismo. Na Argentina, Ana Longoni, ao associar vanguarda estética e vanguarda política, retoma essa relação a partir do surgimento da revista “El grabado” e do grupo Artistas del Pueblo, ambos de 1916, “[...] que planteaba la asociación entre obra gráfica y discurso

17 Essas “mistificações” se dão pela disputa por autorias gerada pela divisão dos Madí’s em uma corrente levada por Arden Quin à Paris (Madí Internacional) e outra levada por Kosice (que passa a adotar o nome de Madinensor). As outras versões para o nome são: a de que seria um anagrama do nome de Arden Quin (CarMelo ArDen QuIn) (ISHI-KAWA, 1997, p. 22); e a outra, que normalmente aparece onde Kosice é colocado como a referência do movimento, atribui a criação do nome Madí como uma invenção, seguindo o princípio Dadá de junção de letras aleatórias. (LUCIE-SMITH, 2004).

18 De fato, ainda que marcado pela presença de Mario Pedrosa, muitos dos artistas do núcleo concretista no Rio de Janeiro, fazem questão de enfatizar a pouca relação entre a militância política de Mario Pedrosa e suas relações artísticas. Em entrevistas concedidas para o filme Formas de Afeto de Nina Galanternik e Gláucia Villas Bôas, Abraham Palatnik e outros afirmam a distância entre os dois círculos sociais da vida de Pedrosa.

político (de esquerdas) que sería recurrente en las décadas siguientes”. (LONGONI, 2002). Nesse sentido, produzir vínculos com as análises sobre os processos sociais em seus países (e no mundo) serve a esses artistas como meio de localizarem-se na História e afirmar o caráter vanguardista de seus movimentos, marcando uma ruptura com os valores estéticos vigentes.

Essa busca por afirmar o caráter de vanguarda de seus projetos coloca os artistas como atores engajados com processos de mudanças sociais. Nesse sentido, os grupos de artistas concretistas argentinos e o grupo de concretistas brasileiro são tomados como casos para pensar renovação de valores no campo das artes, mas também que somam ao conjunto de reflexões mais amplas sobre mudança social, por recorrerem aos temas de mudança e modernização, como meios acionados para produzir um movimento de vanguarda. Esse fato resultaria no alinhamento, em um certo nível, entre os campos da arte e da política de esquerda, ainda que a partir de formulações teóricas.

Andrea Giunta analisando o concretismo argentino pauta a vontade de afirmar a abstração como expressão artística de seu tempo e a relação que estabelece com a conjuntura político/social argentina:

Toda esta especulación alrededor de este arte nuevo se definía a partir de la preocupación por establecer cuál era la expresión estética que correspondía al presente. Ellos sentían que su arte era una respuesta histórica, que las formas y estructuras que proponían eran las que correspondían a su tiempo, que en ellas se resolvían todas las contradicciones que el arte anterior planteaba y que conducían, en definitiva, a la conformación de un mundo mejor. (GIUNTA, 1997, p. 13).

No entanto, contrastado com a cena política argentina que, se não colocava obstáculos para os concretistas, também não os favorecia, segue a autora:

La política del peronismo dependió más de los intereses de coyunturales gestores que de un programa predeterminado; y así como Ivanissevich atacaba el arte abstracto, otros funcionarios como Ignacio Pirovano, director en ese momento del Museo de Arte Decorativo, lo defendía e incluso lo coleccionaba. (GIUNTA, 1997, p. 23).

Em relação a um diálogo com a cena política mais imediata, os projetos de arte concreta argentino e brasileiro se distinguem pelo alinhamento político desses países com relação a divisão do mundo em dois blocos de poder, após a segunda Guerra Mundial, com uma matriz ideológica socialista levada pela União Soviética e fragmentada entre trotskismo e stalinismo; e outra capitalista, levada pelos Estados Unidos. Ainda que essa divisão binária de discursos políticos não tenha se aplicado da forma simplista como se apresentou – a exemplo do realismo social como arte oficial recomendada pelos Partidos Comunistas, mas que nem por isso deixavam de estabelecer relações com artistas abstratos, como aponta Milton Lahuerta (2008) – sua influência incidiu distintamente na política interna oficial para a arte argentina e brasileira.

Enquanto a Argentina de Perón se manteve neutra com relação tanto à guerra quanto às consequências de seu desfecho, o Brasil, por outro lado, apoia os aliados no conflito bélico e aceita os termos da política de boa vizinhança dos Estados Unidos direcionada para a América Latina no pós-guerra (GARCÍA, 2011, p. 82-83).

Na Argentina a política cultural do peronismo não focou suas eleições culturais em uma só direção, o apoio oficial que caracterizou o período se voltava para projetos artísticos

diversos, valorando a cultura popular, sem, no entanto, ditar uma política de rechaço para as correntes da arte abstrata. (GARCÍA, 2011, p. 99-100). Enquanto no Brasil o apoio dado pela cena oficial ao concretismo, incorporado a um projeto cultural mais amplo, colocaria o país como espaço de interesse para intercâmbio, tanto para os concretistas argentinos, como para Max Bill. (GARCIA, 2011).

Não quero dizer aqui que a posição do Brasil tenha determinado a consagração do concretismo. Ainda que tomadas de posição política em âmbito nacional tenham certamente contribuído para a construção das instituições para arte dadas nesse momento. Nesse sentido, vale chamar a atenção para a posição ambígua dos artistas e críticos, ora alinhados com instituições e grupos da elite diretamente ligados às altas esferas de decisão estatal, ora francamente vinculados a posições partidárias de esquerda, como se verá a seguir.

3.1 A construção da ideia de engajamento para o concretismo e a disputa com o realismo social

Pautar os movimentos argentinos por uma associação com política de esquerda, a partir da teoria marxista, só é possível porque os teóricos desses movimentos conceberam o concretismo como arte revolucionária, enfatizando um ataque ao realismo social, como também às escolas academicistas, acusadas de prestar serviço à burguesia, e afirmando que por isso não poderia ser a arte oficial dos PCs. Esse embate transparece em alguns lugares, inclusive em manifestos, como o redigido por Maldonado por ocasião do lançamento do grupo da Asociación Arte Concreto-Invención, em 1946, que, ao criticar a arte representativa como arte classista, estende a mesma crítica feita para a arte renascentista e o Realismo Social.

El arte representativo muestra 'realidades' estáticas, abstractamente frenadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, hubiese o no consciencia de ello, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta. (MALDONADO, 1946).

Assim, o concretismo assume a teoria marxista de forma ampla, além de vários artistas desse meio identificarem-se em algum nível com os Partidos Comunistas e com o sistema político soviético, no entanto, negando qualquer forma de representação realista, que eram as formas de arte acolhida pelo meio oficial dos PCs. Para compatibilizarem seus projetos com a política de esquerda, esses artistas lançam críticas ao realismo social como arte política e colocam a arte abstrata como a arte revolucionária por excelência. “Al oponerse a la regulación restrictiva del marco, estos artistas buscaron hacer de la abstracción – la que, para ellos, era la única forma artística propiamente comunista – un sitio de protesta e reforma”. (LEDEZMA, 2007, p. 35).

Guiados pelo objetivo mais amplo de afirmar a arte abstrata como forma de arte moderna por excelência de seus contextos, a aposta na adesão a uma arte capaz de mudar sensibilidades viria junto com a recusa à vinculação ao Realismo Social stalinista e a formulação de uma via alternativa, dentro das disputas das diversas correntes do comunismo internacional (RIBEIRO, 2012). Neste sentido, valeria lembrar que a correspondência entre arte e o desenvolvimento técnico de sua época também poderia se ancorar nas análises marxistas de ideologia.

O Realismo Social aparece como a fração do Campo da Arte Moderna com o qual se disputa a concepção de arte revolucionária. Estando o Realismo Social alinhado oficialmente aos PCs, recebe a crítica do concretismo que vê esse espaço como meio para legitimar suas pretensões. A leitura de críticas direcionada ao Realismo Social será colocada nessa perspectiva, como o texto *Sobre Arte Concreto*, escrito por Bayley para a revista *Orientación*, em 1946, onde, após colocar o caráter burguês individualista do realismo social, continua:

Para ellos, el cambio, la adopción a las nuevas condiciones técnicas y sociales, debía serlo solamente fachada. Por el contrario, para los primeros realistas concretos, el arte social implicaba una transformación honda, de ninguna forma circunscripta a una mera alteración del modelo. (BAYLEY, 1946).

Dessa maneira, as disputas entre realismo social e concretismo em torno de qual seria a corrente que efetivamente levaria uma arte com caráter social é tomada como caso para observar como as mudanças no campo da arte moderna se fazem a partir de recorrências à teoria social. Assim se articulam a teoria sobre arte social de caráter revolucionário com as inovações levadas pelo concretismo, que coloca a transformação da forma da obra de arte como meio para produzir uma arte propriamente revolucionária (ancorada no conceito de infra-estrutura, de Karl Marx). A revolução social é metaforizada por inovações técnicas, como a adesão ao quadro desestruturado, por exemplo. A ideia de conteúdo revolucionário, no caso dos grupos do Concretismo argentino se torna o principal argumento para uma crítica ao realismo social como arte revolucionária, colocando a arte concreta como verdadeira arte revolucionária, por apresentar uma obra revolucionária desde sua forma.

3.2 Inovações para o campo da arte moderna levadas a efeito pelos concretistas argentinos

Ainda que o uso de suportes irregulares para desenvolver a obra tenha uma História que preceda o concretismo argentino, teria sido esse movimento a oficializá-lo no circuito da arte moderna, como coloca o curador Di Maggio:

El marco recortado, irregular, no fue un invento Madí. El artista húngaro Láslo Péri (1889-1967), todavía sin la necesaria aceptación histórica, cercano receptor de los constructivistas rusos, lo utilizó en la década del veinte, así como Torres García en varias oportunidades, aunque ninguno de los dos profundizó la idea. (DI MAGGIO, 2010, p. 23).

A primeira menção ao marco irregular por artistas do concretismo se dá no único número da revista *Arturo*, em um texto de Rodh Rothfuss. O marco irregular perpassa o movimento, sendo reconhecido como inovação no campo da arte moderna. Com o título *El Marco: un problema de la plástica actual*, Rothfuss faz uma crítica as limitações do quadro como suporte estático para a pintura desde o naturalismo renascentista, narrando como artistas como Cezánne e Gauguin contestam essa tradição artística, propondo estruturas distintas para a composição plástica. Rothfuss reconhece especialmente o Cubismo como movimento que mais contesta a estrutura tradicional dos quadros e passa a usar algo que levaria ao *marco irregular*, reconhecendo, inclusive, o cubista argentino Petorutti em sua narrativa.

El cubismo y el no objetivismo, por sus composiciones basadas, ya en ritmos de líneas oblicuas, ya en figuras triangulares o poligonales, se crearon así mismos el problema de que un marco rectangular, cortaba el desarrollo plástico del tema. El cuadro, inevitablemente, quedaba reducido a un fragmento.

Pronto se intuye esto. Y los cuadros muestran las soluciones buscadas. Por ejemplo, MAN RAY, LEGER, BRAQUE y más cerca nuestro, el cubista de otoño Pettoruti,

entre otros, componen algunas de sus obras en círculos, elipses o polígonos, que inscriben en el cuadrilongo del marco. Pero esto no es tampoco una solución. Porque, precisamente es lo regular de esas figuras, el contorno ininterrumpido, simétrico, lo que domina la composición, cortándola. (ROTHFUSS, 1944).

Reconhecidamente, usar espaços de composição com forma alternativa ao quadro retangular não é uma novidade inserida no mundo da arte pelos concretistas argentinos, assim como o uso de tubos de néon, outra inovação levada a um circuito mais amplo a partir do concretismo argentino, também já havia sido utilizado. No entanto, foi a partir dos madistas que esses materiais e técnicas foram usados com maior intensidade e inseridos definitivamente como opção na arte moderna. O grupo Madí Universal, consolidado em 1946 por alguns dos que integraram a revista *Arturo*, sendo os expoentes desse grupo secundário Arden Quin e Gyula Kocise e com figuras como Rodh Rothfuss, autor do texto que problematiza o quadro como espaço de composição, teria agrupado em maior medida os teóricos que pensavam o caráter de vanguarda que se queria construir para o movimento.

Também em um texto manifesto, lançado para a terceira exposição do grupo Arte Madí Universal, em 1946, no Bohemien Club, em Buenos Aires, é reafirmada a importância do quadro recortado como meio de inovação para o campo da arte. “MADI ha inventado el marco recortado e irregular, rompiendo para siempre con el tabú del ‘Cuadro’ Pictórico; invento la pintura y escultura con movimientos articulado, universal y lineal; creó la Plástica Plural y Lúdica”. (ARDEN QUIN, KOSICE, ROTHFUSS et al, 1946). Essa foi a linha do concretismo argentino que levou o quadro recortado como marca. Presente desde o lançamento da revista *Arturo*, a preocupação com a forma como meio de atestar um caráter revolucionário profundo, sempre foi uma questão importante para o concretismo argentino.

Esses artistas teriam marcado tendências, que os colocam efetivamente como inovadores no campo da plástica modernista. Jorge Rivera, no Diário portenho *Clarín X*, em janeiro de 1987, traz a opiniões de gestores culturais que reconhecem as investigações da arte Madí como antecipadoras de tendências posteriores no mundo:

Hace unos diez años, Carlos Areán, director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, afirmaba que tanto Madi como Arte Concreto-Invención se habían anticipado en mucho a los movimientos europeos de este tipo. Las manifestaciones de Gyula Kosice, acotaba Areán, son anteriores a tendencias comparables norteamericanas y europeas, como ciertas formas de cinetismo, el arte lumínico, el shaped canvas, la idea de la participación del espectador, los urbanismos ecológicos, etc. (RIVERA, 1987).

A matéria de Rivera no *Clarín X* citada acima, que ocupa um bom espaço de uma página do diário e se propõe a contar uma parte da história da arte que teria sido omitida, não cita sequer uma vez o nome de Arden Quin, colocando sempre o nome de Kosice como líder teórico do movimento, quem, aliás, dá uma entrevista que segue a matéria de Rivera. Vê-se que há um esforço consciente de pessoalizar ideias e técnicas do movimento que surtiram efeito de forma mais intensa no campo da arte, que resultou em disputas por reconhecimento de autorias.

Maria Lluïsa Borràs, no texto *A propósito de Carmelo Arden Quin*, que saiu no catálogo da exposição *Arden Quin*, leva o discurso de inovação e ruptura do concretismo, no entanto colocando as mesmas inovações delegadas à figura de Arden Quin:

Arden Quin ha aportado un cúmulo de innovaciones en el dominio de la abstracción geométrica desde sus inicios en Buenos Aires en que defendía la más total libertad en la elección del material y de la técnica que por cierto, se esforzó siempre en dominar a la perfección, hasta ciertas rupturas fundamentales. Rompió con el sistema, con el invariable marco rectangular anclado en la tradición, con la superficie plana, con la forma estática y ello sin jamás reivindicar prioridad alguna sino por el contrario, citando y explicando continuamente la obra de aquellos que lo precedieron. (BORRÁS, 1997, p. 09).

Também Raul Santana, sobre os efeitos do quadro recortado no campo da arte moderna das próximas décadas, reforça esses traços de vanguarda do movimento madista. O crítico de arte traz as palavras de Aldo Pellegrine, que chama atenção para como esse feito influenciou artistas norte-americanos na década de 1960:

[...] fueron pioneros e iniciadores en más de un aspecto, por ejemplo: el cuadro de contorno irregular (marco recortado), propuesto por los madistas es un claro antecedente del shaped canvas, lanzado en la década del 60 por algunos artistas norte-americanos, entre ellos Frank Stella. Lo mismo puede decirse del llamado cuadro articulado (formado por distintos segmentos de cuadros unidos por articulaciones movibles) también propiciado por los madistas. (PELLEGRINE, *apud* SANTANA, 1985, p. 11).

A conceito de vanguarda é tratado aqui mais como um efeito de renovação dentro do campo da arte, produzida por um segmento desse campo, do que como uma leitura de revoluções sociais antecipadas pela arte. A partir desse entendimento, os madistas argentinos podem ser caracterizados como vanguardistas, pelo repertório de novos materiais e suportes, apontados acima, que legaram ao campo da arte moderna. Contribuições originais elaboradas a partir da América do Sul.

3.3 Disputas no campo da arte moderna brasileira na década de 1940.

Otília Arantes, através da figura de Mario Pedrosa, coloca a década de 1940 como o momento que se inicia uma crítica ao academicismo que penetrava os meios de arte oficiais no Brasil, que teria sua expressão mais acabada apenas nas Bienais de São Paulo. (ARANTES, 2004, p. 59). Para a autora, os debates que se davam no meio da arte “[...] eram sintomáticos do movimento de idéias que começavam a agitar, no plano científico e estético, a vida cultural dos grandes centros do país”. (ARANTES, 2004, p. 59). Ainda que apontando para um cenário onde a arte abstrata aparece como arte heterodoxa, em um meio onde os artistas mais reconhecidos se colocavam avessos à nova tendência:

A predominância de uma grande pintura expressionista, em geral de cunho social, muitas vezes de dimensões monumentais – Segall e Portinari, por exemplo; a presença muito característica, de outro lado, de uma pintura singela, mas não menos atenta ao conteúdo – paisagens e casarios dos bairros populares de São Paulo – representada pela Família Artística Paulista (‘pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromisso com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas’, no dizer de Sérgio Milliet), eram, entre tantos outros, obstáculos que tornavam difícil nossa adesão à arte abstrata. (ARANTES, 2004, p. 61).

Arantes ainda segue pontuando nomes importantes da arte moderna brasileira que não aderem a arte abstrata, marcando uma oposição na luta pela redefinição do campo. Assim coloca a postura de nomes de peso, como Milliet, reticente em relação a arte pós-cubista, também Mario de Andrade, que acusava o abstracionismo de “intelectualista”,

“contorcionista” “egoísta” (ARANTES, 2004, p. 61). Ao mesmo momento, Arantes lembra como Argentina e Uruguai se adiantaram no debate sobre a arte abstrata “Enquanto isso, nossos vizinhos da Argentina e do Uruguai (onde há de ter pesado mais a influência de Torres García, desde 1934 de volta a Montevidéu), estavam mais bem ‘sintonizados’ com a arte mundial mais recente”. (ARANTES, 2004, p. 61).

Os intercâmbios estabelecidos previamente a revista *Arturo* chegariam também ao Brasil, quando Arden Quin vem ao Rio de Janeiro buscando colaboradores para a revista e estabelece contato com o Grupo de Santa Teresa, por meio de Murilo Mendes e Vieira da Silva, que teriam publicações no único número da revista (CORNE, 2009, p. 18). A presença de Mendes e Vieira da Silva marca uma das contradições entre postulados teóricos, que defendia a arte abstrata, e as obras reproduzidas, flexíveis com relação às orientações da abstração geométrica, do único número da revista. A viagem de Arden Quin ao Rio de Janeiro também é lembrada por Di Maggio como preparação para o projeto da revista *Arturo*.

En el verano de 1944 se publicó el primer y único número de la revista *Arturo*. Antes, y por consejo de Torres García, viajaron Arden Quin y Bayley a Río de Janeiro a buscar la colaboración del poeta Murilo Mendes. Tuvieron ocasión de conocer Maria Helena Vieira da Silva, exilada de las dictaduras europeas, quien envió fotos de su obra a Torres García. (DI MAGGIO, 2010, p. 15).

No entanto, os contatos estabelecidos com artistas brasileiros na década de 1940 permaneceram aleatórios e não chegam ao núcleo que levaria mais adiante os movimentos de arte abstrata brasileiros. Arden Quin, ao estabelecer contato com Vieira da Silva e Murilo Mendes, se aproxima mais do modernismo católico, que teve lugar no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, reconhecida como a segunda geração de modernistas brasileiros, onde se colocam personalidades como Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Guingnard¹⁹.

Segundo Fernando A. Pinheiro Filho, desde a segunda década do século XX o catolicismo teria forjado um movimento de revitalização do ideário cristão entre as elites e expansão da ortodoxia da Igreja entre as diversas classes sociais (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 34). Esse movimento se estende até a década de 1940, influenciando obras de intelectuais e artistas (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 33), como mais um meio que fomentava e ancorava identidades artísticas e intelectuais. Murilo Mendes teria sido uma das principais figuras do meio da arte com uma produção influenciada por essa matriz ideológica “[...] a tríade composta pelo artista plástico Ismael Nery e os poetas Murilo Mendes e Jorge de Lima, que farão do catolicismo tema e forma artístico-literária, logrando assim um apoio para o posicionamento no campo artístico”. (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 34).

Em 1946, Carlos Drummond de Andrade, ligado ao grupo, publica um texto intitulado *Invencionismo*, no jornal carioca *Correio da Manhã*, onde resolve noticiar a estética concretista que se desenvolvia na Argentina. Nota-se que é a única menção ao movimento argentino localizada na imprensa da época. No entanto, fica marcada a incompatibilidade ideológica do autor com o projeto que noticiava. Inicia seu texto observando a falta de atenção que os círculos intelectuais brasileiros davam a esse movimento, aparentemente

19 Para uma descrição desse momento, ver a dissertação de mestrado de José Augusto Pereira Ribeiro *Guingnard e o Ambiente Artístico no Brasil nas décadas de 1930 e 1940*. Apresentada ao programa de Artes Visuais da USP em 2009; Também o artigo de Lucília de Oliveira Magalhães, *Sociabilidade e Escrita de si em Murilo Mendes*. <http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a10.pdf>. Acessado em 04/04/2015.

tratando o assunto de forma amistosa com relação aos argentinos e criticando a forma como o movimento foi invisibilizado no Brasil.

Mais uma demonstração de que contigüidade territorial nem sempre é fator de conhecimento mutuo, e que a distancia intelectual não corresponde à distancia física, está da existência de um movimento estético que há quatro anos se desenvolve na Argentina e de que até agora não se aperceberam os meios intelectuais brasileiros. (DRUMMOND, 1946)²⁰.

No entanto, Drummond continua reproduzindo informações que mostram como está dividido o campo da arte moderna brasileira, criticando o projeto da revista *Arturo*, que, ao rejeitar todas as formas de arte figurativa (ao menos nos textos que saíram no número), abre uma nova frente para a arte moderna. Sem a menção da participação de Murilo Mendes²¹ e Vieira da Silva²², por exemplo, e fazendo uma leitura do concretismo argentino como movimento imitativo, como forma de devolver a crítica à arte moderna feita pelos fundadores da revista. A posição de Drummond está mais empenhada no propósito de distanciar essa corrente do que vinculá-la a cena artística brasileira. Após colocar o concretismo como uma continuação direta do legado teórico de Kandinski, encerra o artigo com o parágrafo transcrito a seguir

Este, em linhas gerais, o ‘novo humanismo’ que nos vem do Prata, e que Bajarlia considera a primeira tendência de vanguarda oriunda da América Espanhola. Mas receio muito que não seja original, e nada tenha inventado (DRUMMOND, 1946).

Essas questões demonstram como há um sistema de disputas para definir o campo da arte moderna no Brasil, que, como no caso argentino, também se faz por enfrentamentos do concretismo com outros correntes da arte moderna que se colocavam como arte social ou arte política e tentavam se inscrever na História da Arte moderna. Assim, o campo se debate entre modernismo católico, concretismo e o realismo social. O último se torna o principal oponente a ser combatido pelos concretistas, já que está diretamente vinculado a cena política do Socialismo stalinista, sendo recomendado como arte oficial pelos Partidos Comunistas, mas também porque, como mostra Ridenti (2008), estava associado aos artistas consagrados no período.

20 Transcrito conforme o original.

21 Carlos Drummond mantinha contato com Murilo Mendes ao menos desde 1930, segundo Júlio Castañon Guimarães, pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa. Esse contato teria sido intenso ao menos até o momento que Murilo Mendes se muda para Roma, em 1957. O que possibilita supor que Drummond escolhe posicionar-se contra a proposta da revista e omitir a participação de Murilo Mendes, que atuava numa linha do modernismo compartilhada por ele.

22 Ainda em 1944, pelo mesmo ano do lançamento de *Arturo*, Murilo Mendes menciona o casal Vieira da Silva e Arpad Szenes para Carlos Drummond, então Secretário do Ministro da Educação Capanema, pedindo favores ao amigo. Em correspondências datadas, a primeira de 29 de junho de 1944, onde faz uma menção informal sobre Arpad Szenes “Você teve oportunidade de falar com o Candinho sobre o caso de Arpad?”. Após, em correspondência datada de 21 de novembro do mesmo ano, retoma o assunto “Arpad Szenes procurou-me, pedindo-me por meu intermédio sua ajunta, digo ajuda junto ao Capanema para que o Museu adquira um quadro de Maria Helena. Devido às complicações da guerra eles se acham em dificuldades financeiras. Mas, independentemente deste motivo, é óbvio que acho justo e interessante que o Museu faça a aquisição, visto tratar-se de uma grande artista, acrescentando ainda - do ponto de vista do governo - ser ela neta de brasileiro”.

Com o propósito de desqualificar o caráter de Arte Revolucionária para o realismo social e se afirmar nesses termos, os teóricos do concretismo, embasados nos postulados marxistas, (especialmente tratando o concretismo argentino, ainda que no Brasil também se produza tal crítica, especialmente pela figura de Mario Pedrosa) trançam uma crítica ao realismo social que se sustenta principalmente no argumento de que uma arte revolucionária precisa inovar o próprio conteúdo da obra (em sua forma) e não apenas o tema.

Esse cenário de disputa e fragmentação do modernismo brasileiro marca o momento que se estruturam os debates que levariam ao concretismo, formulado como projeto de arte de vanguarda na década de 1950.

3.4 Arte moderna argentina na década de 1940: concretismo e realismo social.

María Amalia García, estudando o cenário artístico brasileiro e argentino no pós-guerra, coloca as implicações para o campo da arte da divisão do mundo em torno duas matrizes ideológicas:

capitalismo y comunismo eran las polaridades de un mapa que presentaba consecuencias económicas y políticas. Estos posicionamientos tuvieron sus correlatos culturales, y las artes plásticas, en su función representativa, no quedaron fuera de ellos. (GARCÍA, 2011, p. 86).

Mesmo com a explícita filiação ao marxismo por parte de vários integrantes da estética madista, Giunta coloca que posições como as de Hlito e Maldonado, com uma defesa ampla do materialismo dialético, como também a adesão de Lozza ao Partido Comunista (GIUNTA, 1997, p. 13), não condiciona filiações de seus projetos com meios institucionais que estariam no polo ideológico oposto. A solidariedade dos artistas argentinos anunciada à União Soviética deixando de lado a imposição do realismo socialista, aceita pelos Partidos Comunistas como normativa para as artes no Congresso de Escritores de Moscou (GIUNTA, 1997, p. 14), teria possibilitado essa flexibilidade para estabelecer filiações empenhadas no sentido de legitimar a arte abstrata no campo da arte moderna, mais do que na defesa de um projeto com uma coerência teórica. Ao não deixar um rastro que identifique suas obras com o projeto cultural defendido pelos PCs, por formulações discursivas ou omissões de elementos que seriam rejeitados, os artistas concretos deixam de ser vistos como um problema por setores que apresentam projetos culturais distintos. (GIUNTA, 1997, p. 13).

Quienes militaban en los grupos de la abstracción geométrica se oponían a toda forma de realismo, por más cívico que este fuera, escribían manifiestos, exponían entre amigos y se disputaban el puesto de precursores: buscaban instalarse desde el discurso de la verdad absoluta y del conocimiento acerca del único y legítimo sentido de la creación, del arte y de la historia. Sumarse al frente de la vanguardia era integrarse a la avanzada mundial [...]. (GIUNTA, 1997, p. 11).

Os textos escritos pelos artistas em jornais e revistas da época mostram seus esforços no sentido de vincular a arte com a mudança social, procurando afirmar a arte abstrata como vanguarda da arte moderna por esse meio. No texto de Edgar Bayley, escrito para a *Orientación Magazine*, em 1946, transparece uma dessas situações de tentativa de justificar a coerência entre arte abstrata e a cena política, através da crítica à vertente do realismo como arte oficial dos PCs, primeiro fazendo uma crítica à arte representativa como arte classista.

La época que se inicia, época de reconstrucción y de socialismo exige un arte acorde con la vida material de la sociedad que nace e desarrolla. Pero este arte no puede

fundarse ya en las formas representativas, que han constituido el denominador común de todas las escuelas y estilos artísticos del pasado porque la representación en el arte es el trasunto espiritual de las organizaciones sociales clasistas, de aquellas en donde la vida mental, que se nutre de una diferenciación del grupo o del individuo con respecto al resto de la comunidad, impone las obras de arte, el aditamento representativo, es decir, su enfrentamiento o relación con objetos y procesos ajenos a la vivencia estética. (BAYLEY, 1946, p. 180).

Após apresentar argumentos que sugerem a incompatibilidade entre a arte representativa (que nesse momento recaí especificamente sobre o realismo social) e a opção política do Socialismo, Bayley, como forma de crítica ao realismo social como arte oficial dos PCs e desconstrução do preconceito desse meio político com relação à arte abstrata, vincula seu movimento ao ideário de revolução:

Es antiobjetivo, pero no porque desprecie la objetividad, sino porque se resiste a copiarla, en convertir las obras en ficciones representativas y porque quiere, por el contrario, crear nuevos objetos.

Así, resulta que el arte concreto es realista, esto es, si resiste a que sus obras constituyan signos; es objetivo, inventivo, humanista y, lejos de complacerse en individualismos melancólicos, hermetismos o simbolismos misteriosos, afirma la necesidad de una arte colectivo y despojada de toda representación evidente o secreta. (BAYLEY, 1946).

Tomás Maldonado, em um texto também de 1946, publicado no primeiro número da revista *Arte Concreto-Invención* faz um discurso similar, para produzir uma aproximação entre arte abstrata e a política comunista, apoiando no marxismo uma crítica à arte representativa, especialmente aplicada ao realismo social.

En efecto, la reacción artístico burguesa pretende ser hoy realista, humanista y revolucionaria. Explotando el milenario error interpretativo – acentuado del Renacimiento acá y muy especialmente después de Courbet – de juzgar que una pintura cuanto más imitativa es más realista y que el verismo representativo está más cerca del humanismo que cualquier otra tendencia, los reaccionarios exhiben, como novedad, las todavía insepultas modalidades formales de las academias burguesas; modalidades formales que ellos rotulan ‘realistas’ y que, en última instancia solo constituyen el trasunto artístico de su concepción burguesa, idealista, de la realidad.

El arte representativo no es realista; no lo puede serlo nunca: solo crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar. ‘El éxito de nuestros actos – ha escrito Engels – demuestra la correspondencia de de nuestra percepción con la naturaleza objetiva, con las cosas percibidas’. Una representación gráfica, mecánica (fotografía), o manualmente ejecutada (que puede ser un medio de conocimiento), es una ilusión, un simulacro de conocimiento. Una representación gráfica es la estatización abstracta de uno solo momento del proceso conognoscente, nunca el conocimiento mismo. (MALDONADO, 1946, p. 10).

A construção do ideário de arte revolucionária se faz por duas frentes, ambas afirmadas pela noção de vanguarda, por um lado ligada à crítica aos próprios cânones da arte moderna e da arte academicista vinda do Renascimento, como colocado por Maldonado em um artigo escrito para a revista *Nueva Visión*, em 1951, intitulado *Actualidad y porvenir del arte concreto*, onde precisa essa crítica:

En nuestra época, la convención pictórica ideada en el Renacimiento, o para ser más preciso, la Academia que se levantó sobre sus despojos, han probado de tal modo los

ojos de fantasmas y manías psicológicas, que son pocos los que logran libertase y reconocer en el arte concreto la prolongación más depurada de la antigua tradición del arte objeto. Ello no obstante, es indiscutible que todos los seres humanos, lo sepan o no, se sitúen a favor o en contra del arte concreto, necesitan vitalmente de este arte. (MALDONADO, 1951).

Por outro lado, esse tema se desenvolve pelo esforço dos artistas para articular o concretismo com os debates acerca de mudança social e agitação política que se davam nesse momento. Afirmar-se no campo das disputas políticas, ainda que pela teoria, foi a estratégia alçada para legitimar a arte abstrata no campo da arte moderna, tendo por efeito a disputa frontal com o realismo social. A crítica à composição figurativa tem caráter histórico pelo discurso que os artistas colocam nos manifestos de fundação dos grupos, no entanto, as disputas entre concepções de arte política se dão naquele momento, colocando o realismo social como o último elo da linhagem decadente da arte figurativa.

O texto de Simón Contreras *Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta*, também publicado no primeiro número da revista *Arte Concreto-Invenção*, acentua a produção de um vínculo entre os campos da arte e político, colocando a arte levada por esse grupo como um empreendimento de formação política.

La gran aventura del artista es aquella que irremisiblemente avalan los pueblos. Mis últimos poemas han sido compuestos sobre temas de la acción contra la dictadura y destinados a incitar la lucha cívica. Su condición ideológica de agitación y propaganda requería una estructura rítmica e épica que actuara sobre el pulso de la sangre, como el sonido del tambor en los espectáculos marciales. Simultáneamente, en mi carácter de integrante de la Asociación Arte Concreto-Invenção, he trabajado en un arte de invención no figurativo, opuesto a la representación sancionada por la sociedad capitalista decadente y fruto de su saturación individualista. La creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y qua contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia, es nuestro objetivo estético esencial, que reviste, por tanto, un carácter eminentemente político. La nueva obra se dirige hacia la formación de una nueva conciencia estética popular, pasible de ser lograda solamente en base a la presencia de un arte despojado del individualismo reaccionario.

La inminencia de un nuevo tiempo revolucionario, que consolidara las fuerzas productivas predominantes en el pueblo asegura también la evolución de las artes hacia una activa participación en la construcción socialista del mundo. Nuevas realidades se avecinan. El mundo espera con vital esperanza la invención de nuevos elementos naturales, mecánicos y técnicos. Gran tarea aguarda a los poetas. El hombre habrá de liberarse de lo preexistente y entonces no cantara el mundo: lo inventara. (CONTRERAS, 1946, p. 04).

Ainda no mesmo número dessa revista escreve também Alfredo Hlito o artigo *Notas para una estética materialista*, onde aprofunda os laços com o materialismo dialético denominando o concretismo do grupo como “estética materialista” e aprofunda a crítica ao realismo social em seu caráter de arte revolucionária.

A la antigua estética idealista no le importaba la realidad del objeto, ya que se conformaba con su representación intuitiva; para la estética materialista, en cambio, es indispensable que el objeto exista realmente. O sea: mientras, para la estética idealista, el objeto aparecía incluido en el proceso de la práctica artística como mera ‘intuición sensible para la concepción materialista el objeto se define y cobra realidad en el proceso. Lo que equivale a decir que, en la primera, el proceso consistía en una representación, que, por supuesto, no se resolvía dialécticamente en

el objeto; mientras que, en la segunda, el proceso consiste en la invención y el objeto es su resultado. (HLITO, 1946, p. 12).

A orientação teórica do Grupo Ruptura e do movimento madista para seus projetos, principalmente através da incorporação da teoria marxista em seus manifestos, mostra o esforço despendido por artistas e críticos para definir concretismo não apenas como movimento plástico/estético, mas também por questões sociais e filosóficas. (OSORNIO, 2000, p. 14).

3.5 Manifestos do movimento Madí e da Asociación Arte Concreto-Invención associados ao marxismo

Tomando os manifestos de fundação dos movimentos que compuseram o concretismo argentino, pode-se fazer uma leitura desses documentos a partir da noção mais abrangente da teoria sociológica, já que se enunciam sob filiações teóricas explícitas, caso de uma das sugestões para o nome do grupo Madí, qual a primeira sílaba corresponderia a materialismo e a segunda a dialético. (LUCIE-SMITH, 2004). Concepções sociais dadas a partir da teoria marxista estão expressas de forma bastante concisa já na abertura do manifesto do primeiro núcleo de arte abstrata da Argentina, aglutinado em torno da revista *Arturo*.

Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas.

El arte, superestructura ideológica, nace e se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad.

Esa es la revelación que sobre el arte hace el materialismo histórico. (ARDEN QUIN, 1944).

O manifesto da revista *Arturo* se faz sob o paradigma da *Invenção* em oposição ao *automatismo*, onde conceito de invencionismo se faz a partir de uma interpretação da teoria marxista para a sequência evolutiva da sociedade, aplicada ao campo da arte. Como no Brasil, também o coletivo argentino anseia pela demarcação do campo artístico como instância autorizada para a leitura dos processos sociais contemporâneos a si, onde a arte e os artistas se somam como agentes de mudança nesse campo. A filiação teórica com o marxismo demonstra a postura engajada desses artistas com relação ao destino sócio-político de seus contextos.

Colocados os princípios teóricos que norteariam as reflexões do grupo, Arden Quin estabelece uma crítica para a história da arte, a ordenando dialeticamente por: primitivismo, realismo e simbolismo. A proposta da revista *Arturo* nega o realismo e estabelece uma tensão entre primitivismo e simbolismo, a partir da sua proposta de inventividade, como colocado no final do manifesto, “Ni expresión (primitivismo); ni representación (realismo); ni simbolismo (decadencial). Invención. De cualquier cosa; de cualquier acción; forma; mito; por mero juego; por mero sentido de creación: eternidad. Función” (ARDEN QUIN, 1944). A sequência evolutiva que Arden Quin estabelece para a sucessão de movimentos mostra, além da crítica aos movimentos anteriores, a influência do modelo explicativo dado pelo marxismo, que coloca a superação de um modelo social por outro como a forma de desenvolvimento e sucessão de processos sociais em qualquer campo.

3.5.1 Manifesto Madí

O grupo de arte Madí, formado em torno da figura de Arden Quin, após a não continuidade do projeto da revista Arturo por desavenças filosóficas, lança seu manifesto no Instituto Francês de Estudos Superiores de Buenos Aires, em agosto de 1946. Nesse manifesto Arden Quin mantém-se alinhado a teoria marxista como modelo explicativo para os processos sociais e como forma que justifica a arte abstrata como a arte de seu tempo, adequada à organização social moderna, definida a partir do desenvolvimento industrial. Nesse sentido coloca:

En los países que llegaron a una etapa superior de desarrollo industrial, el viejo estado de cosas del realismo burgués desapareció casi por completo; en ellos la representación plástica de la naturaleza se bate en retirada e se defiende débilmente.

Es entonces cuando la abstracción, esencialmente expresiva, ocupa su lugar. En este orden deben ser incluidas las escuelas de arte figurativo que van del cubismo al surrealismo, pasando por el futurismo (ARDEN QUIN, 1946).

Arden Quin evoca novamente a noção de projeto marxista, classificando as formas de representação artísticas num etapismo que teria correspondência com a organização social. As escolas de arte figurativa teriam representado as necessidades ideológicas de sua época e têm importância para a solução de problemas culturais contemporâneos a si, no entanto seu tempo teria passado. A partir dessa colocação Arden Quin resume no manifesto do grupo Madí o antagonismo que se tenta produzir entre a arte madista e as formas de artes que a precederam:

El arte antes de Madi, un estoricismo escolástico, idealista; una concepción irracional; una técnica académica, una composición unilateral, estática e incoherente; una obra carente de hallazgo y esencialidad; todo ello servido por un conciencia, o inconsciencia, paralizada por sus contradicciones, impermeable, a la renovación permanente del método e estilo, única meta segura hacia el acontecer. (ARDEN QUIN, 1946).

Contra isso a arte Madí se faria sob o signo da inventividade e da construção,

Dentro de los valores absolutos de lo eterno; junto a la humanidad en su lucha por la instauración de una nueva sociedad sin clases que libere la energía y domine el espacio y el tiempo, lo mismo que la materia, en todos los sentidos y hasta sus últimas consecuencias. (ARDEN QUIN, 1946).

3.5.2 O grupo da Asociación Arte Concreto-Invención

Ainda que a Asociación Arte Concreto-Invención, liderado por Maldonado, afaste seu manifesto dos postulados marxistas e aprofunde a metáfora entre campos da Arte e Ciência, como colocado no capítulo II, os elementos da teoria marxistas ainda aparecem por vezes, para dar ênfase a ideia de mudança social. A Asociación Arte Concreto-Invención assume uma postura de formação política, como explicitado no primeiro número da revista *Arte Concreto-Invención*, lançada pelo grupo. Em uma nota intitulado *Nuestra militancia*, e que não leva uma assinatura, fica marcado a adesão do grupo à diretriz política levada pela União Soviética e, indiretamente, a disputa que estabelecem com o realismo social em torno da noção de arte revolucionária.

Nuestras obras tienen un cometido revolucionario; su finalidad es ayudar a transformar la realidad cotidiana, por la intervención efectiva de cada lector o espectador en la experiencia estética. Es decir, que negamos, prácticamente, la 'evasión' que la antigua técnica representativa establecía como una de las condiciones de la obra de arte.

En consecuencia, los artistas de nuestro movimiento no permanecen indiferentes ante el mundo de todos los días ni ante los problemas del hombre común. Los artistas concretos se solidarizan con todos los pueblos del mundo y con su gran aliado – la Unión Soviética – en sus esfuerzos por preservar la paz y detener los planes imperialistas para resucitar el fascismo. (Grupo Asociación Arte Concreto-Invención, 1946, p. 02).

3.6. Grupo Ruptura e marxismo

No manifesto Ruptura, o pequeno texto serve mais para colocar o embate que o concretismo lança às tendências da arte representativa, não absorvendo questões da teoria social diretamente. No entanto, esse manifesto pode ser tomando para uma interpretação marxista, se observado a forma como enquadra historicamente a produção artística, no entanto, essa perspectiva de leitura não é usual nos trabalhos de Sociologia que tomam o grupo como caso. Ainda que o caráter Histórico da narrativa se faça completamente voltado para movimentos da arte, essas sucessões podem ser tratadas de forma paralela ao caráter evolucionista como Marx tratou a sucessão dos processos sociais que levariam à sociedade Comunista, que pode inclusive dar lugar à uma interpretação que trata a arte como reflexo das relações sociais.

Assim o manifesto se inicia com a colocação “a arte antiga foi grande, quando foi inteligente. Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. A história deu um salto qualitativo: não há mais continuidade!” (CHARROUX, CORDEIRO, DE BARROS, *et all*, 1952). A não continuidade no campo da arte é delegada a uma mudança mais ampla, dada nos valores sociais e que deveriam ser seguidos pela arte. O raciocínio segue, com “O naturalismo científico da renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) – esgotou sua tarefa histórica”. (CHARROUX, CORDEIRO, DE BARROS, *et all*, 1952). As duas frases seguintes, colocam uma vez mais a influência da leitura de Marx para explicar a sucessão de formas de organização social “foi a crise” seguida de “foi a renovação”, atesta a influência exercida pelo entendimento de que uma dada forma de organização social tem uma função histórica que se esgota e as crises desse sistema abre margem para renovações.

No manifesto O objeto, publicado em 1956, Waldemar Cordeiro produz vinculações mais imediatas entre arte e sociedade, trazendo questões externas ao campo, intuindo produzir uma justificativa para a finalidade social da arte concreta que pode ser tomada para uma leitura pela perspectiva marxista desse manifesto. Nesse documento, Cordeiro atualiza as colocações do manifesto Ruptura no que tange a uma leitura da arte como reflexo de processos sociais, passando a tratá-la como trabalho autônomo e que contribui com a leitura desses processos. O primeiro ponto que pode ser associado ao marxismo se dá por Waldemar Cordeiro chamar atenção para a necessidade da consciência histórica, colocando a produção da arte concreta nos termos que seguem:

Os artistas criam, dentro das leis da natureza, objetos que tem um valor histórico dentro da vida social do homem. Os objetos criados passam a integrar o mundo exterior, real e banal. A parcialidade dos românticos, que querem fazer da arte um mistério e um milagre, desacredita a potencialidade social da criação formal. O intelectualismo dos ideólogos, de outro lado, atribui à arte tarefas que esta não pode cumprir, por serem contrárias à sua natureza. (CORDEIRO, [1956], 1977).

Cordeiro ainda coloca a arte concreta como trabalho reflexivo, dando importância para as categorias de trabalho e materialidade, estruturais na teoria marxista, como categorias que definem o concretismo.

A arte se diferencia do pensamento puro por que é material, e das coisas ordinárias por que é pensamento.

A arte não é expressão do pensamento intelectual, ideológico ou religioso. A arte não é, igualmente, expressão de conteúdos hedonísticos. A arte, enfim, não é expressão, mas produto. (CORDEIRO, [1956], 1977).

Waldemar Cordeiro segue com a interpretação Gramsciana do marxismo sobre o lugar da cultura como meio que produz efeitos políticos para mudança na estrutura social, colocando que “o conceito de arte produtiva é um golpe mortal no idealismo e emancipa a arte da condição secundária e dependente a que tenha sido relegada”. (CORDEIRO, [1956], 1977). Cordeiro ainda traz Gramsci diretamente para afirmar a importância do caráter de formação política do campo cultural, que atestaria um engajamento de seu grupo com as lutas populares.

Acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os ‘simples’ e os artistas e intelectuais. Com efeito, somente nessa simbiose com os simples a arte se depura dos elementos dos elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva, tornando-se vida. (CORDEIRO, [1956], 1977).

Por essa interpretação pode-se caracterizar os artistas do concretismo argentino e brasileiro como agentes empenhados em construir valores sociais compatíveis com os que defendiam o meio político mais progressista, seguindo os postulados marxistas desenvolvidos por Gramsci, como colocado acima e também como trazido por Givaldo Medeiros (citado na página 54).

Para Raul Santana, as vanguardas do início do século XX (expressionismo, cubismo, futurismo, fauvismo) produzem profundas transformações para o campo das artes, em especial a posição do artista frente a realidade (SANTANA, 1985, p. 05). Essa postura do artista, que marcou o caráter radical das vanguardas europeias do início do século XX, dada por uma renovação profunda no campo da arte, transparece no concretismo, não só pelas propostas de renovação do próprio campo, como no empenho em construir laços com outros campos de conhecimento, que daria o status de intelectual para o artista concretista. Fatos que consolidam a arte moderna como espaço de contestação, seja dos cânones artísticos ou dos processos sociais que se desenrolavam paralelamente.

3.7. Concretismo e política

Retomando o argumento de que os vínculos estabelecidos pelos artistas do concretismo com a cena política servia ao propósito de consolidação do movimento como vanguarda da arte moderna, trago o argumento de Marcelo Ridenti, que coloca que para os artistas, nesse momento “a militância no PCB podia lhes trazer, paradoxalmente, perseguição política mas também legitimidade e prestígio, até mesmo no exterior”. (RIDENTI, 2008, p. 183). Está em jogo não apenas posições políticas afinadas por ideologias compartilhadas, mas também a estruturação de um campo levada por relações que se formavam nesses meios. Que, por um lado, o Partido tenha se utilizado da arte para fins de agitação e propaganda, não deixou de ser um meio para que os artistas ganhassem prestígio e difusão, marcando posição em seu campo. (RIDENTI, 2008, p. 185).

[...] eram razões políticas mais amplas que levavam os intelectuais e artistas ao círculo do PCB na década de 1950, pois muitos viam no Partido – que reconhecidamente tinha bases operárias e o apoio sólido da união Soviética (URSS)

– o caminho viável para contestar a ordem social extremamente desigual e a condição de subdesenvolvimento da sociedade brasileira [...] (RIDENTI, 2008, p. 175).

O contexto pós Segunda Guerra Mundial, marcado por forte embate entre ideologias políticas no mundo, socialismo e capitalismo eram as diretrizes ideológicas mais definidas e ainda que com margens para interpretações que subdividiam esses campos²³, chegaram ao meio artístico. Para os artistas e críticos interessados em consolidar as vanguardas concretas na Argentina e no Brasil, a partir dos grupos e textos publicados na imprensa, filiações ideológicas podem ter motivações diversas.

Esse cenário de disputas marca o momento que os concretismos argentino e brasileiro buscam seus espaços no campo da arte moderna. A articulação com os debates sociais e políticos que marcaram o período foram, nesse sentido, o meio para atestar o caráter de contemporaneidade e solidificar os propósitos vanguardistas dos grupos em questão.

23Caso como o de Mario Pedrosa, em seu retorno ao Brasil de 1945, vindo de uma experiência como secretário da IV Internacional nos Estados Unidos, lança o jornal *Vanguarda Socialista*, afim de levar o debate sobre a organização dos partidos de esquerda e suas orientações ideológicas no Brasil (RIBEIRO, 2012, 81). Marcelo Ribeiro, trazendo observações de Antônio Candido e Edmundo Muniz, chama atenção para a orientação antistalinista e não mais trotskista, que Pedrosa trazia através do *Vanguarda Socialista*, valorizando elementos como a Democracia e a teoria de Rosa Luxemburgo. (RIBEIRO, 2008). Esse seria um momento de revisão para a forma como foi tomado o marxismo na política mundial.

Também os artistas do concretismo argentino usavam as revistas, de forma ainda mais recorrente e autônoma, já que os próprios grupos editavam revistas e boletins, como meio difusor para ideias relacionadas a mudança social, apoiados na teoria marxista.

CONCLUSÃO

Esse trabalho objetivou abrir o leque de interpretações para o concretismo argentino e brasileiro dados nas décadas de 1940 e 1950, recorrendo a interpretações mais consolidadas no campo da Sociologia e trazendo também interpretações mais recentes acerca desses movimentos. O debate levado recorreu tanto a documentos produzidos ao momento em que os artistas buscavam consolidar o concretismo como vanguarda da arte moderna, como também materiais produzidos nas décadas seguintes (principalmente catálogos de exposições), no intuito de observar como esse movimento se colocou e foi colocado na História da Arte. A partir das análises aqui apresentadas, fica marcado que as disputas no campo da arte tornam possíveis as distintas interpretações dadas pela teoria social e Sociologia da Arte para o concretismo argentino e brasileiro.

Assim, a dissertação se dividiu em dois objetivos principais. Um primeiro aspecto foi determinado pela observação do campo da arte como meio que contribui para leituras de processos sociais contemporâneos a si, dadas pela forma como esses artistas absorveram debates de seu tempo para consolidarem a ideia de arte de vanguarda que se queria para o concretismo. Debates muito ligados ao ideário de modernidade levados por intelectuais dentro

de um complexo institucional que se formava. Essa parcela do trabalho toma os grupos do concretismo como casos para uma leitura sociológica de conjuntura para entender processos sociais argentinos e brasileiros das décadas de 1940 e 1950. Um segundo aspecto do trabalho, desenvolvido na segunda parte desta dissertação, trata a forma como se consolidam movimentos e nomes pessoais na História da Arte, não perdendo de vista o quanto a consagração posterior, que interpreta os trabalhos, exposições e as relações de lideranças dentro dos grupos, em suas dinâmicas de consolidação e fragmentação, contribuiu com a construção do concretismo como movimento de arte. A isso se deu a preocupação em trazer um histórico para o debate da arte abstrata que antecede o concretismo na Argentina e no Brasil, assim como as disputas com outros segmentos da arte moderna, normalmente omitidas nos trabalhos que tratam o movimento.

Esses dois eixos podem se tocar pela observação de como o campo da arte absorve discursos da teoria social no intuito de atestar um caráter de vanguarda para seus grupos. Especialmente, por colocar o campo da arte em analogia a outros campos de conhecimento, que tomariam parte na construção do debate sobre os rumos sociais que se queria para essas sociedades, participando ativamente dos debates sobre mudança social e, por consequência, buscando redefinir o campo da arte moderna em relação às leituras sociais que propõe. Esse deslocamento “da sensibilidade à razão”, no campo discursivo, como nos procedimentos de produção da obra, certamente impacta o campo da arte moderna na Argentina e no Brasil e somam artistas às reflexões sobre os rumos sociais e políticos em debate nesse momento.

Outro aspecto importante, que também volta a tencionar arte e política, é a relação estabelecida entre artistas e o circuito oficial de arte. Os meios buscados para legitimar a arte abstrata no campo da arte moderna ficam marcados por relações institucionais mais amplas. Assim, na Argentina, observam-se instituições que atuam em prol de interesses diversos no que tange à arte, dando apoio de forma mais homogênea a diversos segmentos da cultura; enquanto no Brasil, é demonstrado um maior entusiasmo em relação às renovações trazidas pelo concretismo. Os novos espaços para a arte, criados no Brasil, teriam contribuído para a consolidação do debate sobre a arte abstrata no meio institucional. Ainda que a arte moderna esteja dividida em diversos segmentos, a partir desse momento a arte abstrata se consolida e passa a ser hegemônica dentro do circuito oficial brasileiro. Mesmo que o concretismo se torne uma corrente expressiva da arte moderna um pouco mais tarde, em relação à Argentina, o complexo institucional é bastante favorável ao movimento, como os citados novos Museus para arte moderna e as Bienais de São Paulo, que teve o primeiro número no ano que precede o lançamento do Grupo Ruptura.

Ainda que haja distinções contextuais, os grupos que formaram o movimento concretista argentino e brasileiro buscaram a identidade de arte atualizada com seu tempo, por caminhos distintos, no entanto, dados mais pelas influências absorvidas como referência para a produção da arte abstrata, que chega da mesma forma para os dois segmentos. Tanto a Asociación Arte Concreto-Invención como o Grupo Ruptura se alinham mais com racionalismo científico, buscando uma linha de influência que se preocupa com arquitetura e planejamento urbano, por exemplo, marcados pela influência teórica do Construtivismo europeu, filtrada pela Escola de Ulm; enquanto o grupo de Arden Quin e Kosice, Arte Madí, continua mais embasado pela teoria marxista, como meio para afirmar uma arte política, e também apoiado em recursos inovadores para o campo das artes plásticas, como o aprofundamento de estudos sobre desestruturação do quadro.

Os grupos Arte Madí, Asociación Arte Concreto-Invención e Grupo Ruptura também compartilham algumas estratégias relativas a integração entre arte e práxis vital, a teoria marxista é um elemento presente nos textos dos três grupos (ainda que ocupe menor espaço nos escritos de artistas da Asociación Arte Concreto-Invención e do Grupo Ruptura), que coloca ambos no debate político, mesmo que por fora da política partidária ou militância.

Ainda assim, o que procurei mostrar com este trabalho é que há uma ambiguidade no posicionamento de movimentos e atores sociais. A discussão sobre desenvolvimentismo e marxismo está presente e pontua os movimentos dos dois países. Os casos de Waldemar Cordeiro e Mario Pedrosa, chamam especial atenção para a dificuldade de atribuir aos movimentos classificações fechadas. O que procurei mostrar, portanto, foi um conjunto de embates e tensões que vistas a posteriori estão dissolvidos no processo de consagração de um movimento.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950- 1962*. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

ALORI, *et all.* *El Estado y los Actores Sociales en la Historia Argentina: desde sus orígenes al presente*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2005.

ARDEN QUIN, C. manifesto de Arturo: Revista *Arturo de Artes Abstractas*. Nº 1, Buenos Aires, 1944. Acessado no ICAA: RG: 729906. Data de acesso: 10/07/2013.

ARDEN QUIN. Introducción al Manifiesto. 1ª Exposición Madí. *Exh. cat.*, Buenos Aires: Instituto Francés de Estudios Superiores, August 1946. Acessado no ICAA: RG: 751035. Data de acesso: 10/07/2013.

ARANTES, Otilia B. Fiori. *Mario Pedrosa: Itinerário Crítico*. 2º Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Metr pole e Cultura: O novo modernismo paulista em meados do século. *Tempo Social*. USP, S. Paulo, 39-52, outubro de 1997.

ARRUDA, Maria Arminda. *Metr pole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. 484p.

Asociación Arte Concreto Invención. Nuestra militancia. Rev. *Arte Concreto*. Buenos Aires, 1946. Acessado no ICAA, RG: 731530. Data de acesso: 07/10/2014.

BASTOS, Elide Rugai. O Outro Brasil de Luís Amaral. In: *O Moderno em Questão: A década de 1950 no Brasil*. Orgs. BOTELHO, A. BASTOS, R. VILLAS BÔAS, G. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 411p.

BAYLEY, Edgar, Sobre Arte Concreto. Original publicado em Orientación Magazine, 1946. In: PERRAZZO, Nelly. *Arte Concreto en la Argentina*. [Parte do livro, pp 167-201]. Acessado no Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Localiza o (B 348).

BAYLEY, Edgar. et al. La Era Artística de la Ficc n Representativa Toca a su Fin. In: 1  Exposición de la Asociación Arte Concreto Invención. *Exh. cat.* Buenos Aires: Salón Peuser, 1946. Acessado no ICAA, RG: 731641. Data de acesso: 07/10/2013.

BARISONE, Ornela S. Contemporaneidades y Batallas: En torno al invencionismo argentino (1944-1950). *European Review of Artistic Studies*, vol.3, 2012. p. 33-53.

BRASIL JR. Antonio da Silveira. *Passagens Para a Teoria Sociológica: Florestan Fernandes e Gino Germani*. São Paulo: Hucitec, 2013. 304p.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

BORR S, Maria Lluisa. A Propósito de Carmelo Arden Quin. *Cat. Exposi o Arden Quin*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: G nese e estrutura do campo literário*. Companhia das Letras. 1996.

BREST, Romero: A Arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo – 1948. Romero Brest em São Paulo. Fragmento de reportagem sobre conferência de J. Romero Brest – Folha da Manhã, São Paulo, 1948, s. d. In: *Projeto Construtivo na Arte: 1950 – 1962*. Coordena o Aracy Amaral. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: V rtice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

BUENO, Maria Lúcia. O Mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950- 1960. *Sociedade e Estado*, Brasília, V. 20, n. 2, p. 377- 402, mai/ago, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 272 p.

CANCLINI, Nestor G. *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. Org. Ana Maria de Moraes Belluzzo. São Paulo: Unesp, 1990.

CONTRERAS, Simón. Sobre las Artes Aplicadas a la Necesidad Revolucionaria y el Arte de la Invención Concreta. Revista *Arte Concreto-Invención*, N° 1. 1946. Acessada no Arquivo da Biblioteca do MAMBA.

CORDEIRO, Waldemar. O Objeto. In: *Projeto Construtivo na Arte: 1950 – 1962*. Coordenação Aracy Amaral. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Originalmente publicado em 1956, na revista *Arquitetura & Decoração* (novembro–dezembro 1956).

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. In: *Projeto Construtivo na Arte: 1950 – 1962*. Coordenação Aracy Amaral. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

CORNE, Eric. A intuição e a Estrutura: De Torres-Garcia à Vieira da Silva, 1929-1949. *Cat. Museu Coleção Berardo*. 2009.

DEL PRETE, Juan. ¿Arte Abstracto o Arte no Figurativo?: *Sur*, N. 209-210. Buenos Aires, 1952. Acessada no ICAA.

DI MAGGIO, Carmelo Arden Quin: La vanguardia rioplatense. *Cat.* publicado em ocasião da exposição: Carmelo Arden Quin: La vanguardia rio-platense. Novembro de 2010, Centro cultural da Espanha, Montevideo, 2010.

DRUMOND DE ANDRADE, Carlos. Invencionismo. *Correio da Manhã*, 2ª Seção. 01 de dezembro de 1946.

ESCARTIN, Biblina. Entrevista com Gyula Kosice. *Clarín X*, Buenos Aires. 8 de janeiro de 1997.

ELIAS, Norbert. *Mozart: A sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERNANDES, Florestan. *Sociedade de Classes e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

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

GERMANI, G. Una Década de Discusiones Metodológicas. *Ciencias Sociales*. 1951

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Arte argentino en los años sessenta. Buenos Aires: Paidós, 2001 e 2003.

GIUNTA, Andrea. El Arte Moderno Desde las “Sombras” del Peronismo. In: *Annual Session of the International Seminar Art Studies from Latin America*. UNAM and The Rockefeller Foundation. Querétaro, November 1-5, 1997.

GRAMSCI, Antonio: Critérios de Crítica Literária. In: *O Leitor de Gramsci: Escritos escolhidos: 1916 - 1935*. Org. Carlos N. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GRUPO ARTE CONCRETO-INVECIÓN. Nuestra Militancia. Revista *Arte Concreto*. Nº 1, agosto de 1946, Buenos Aires. Acessada na Biblioteca do MAMBA.

GRUPO MADÍ. Concepto de Creación é Invención Madí. *Arte Madí Universal*. Buenos Aires. Nº.2. October 1948.

GUIMARÃES, Julio C. *Distribuição de Papéis*: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Fundação Casa de Rui Barbosa. Ac.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1978.

GULLAR, Ferreira. Da Arte Concreta à Arte Neoconcreta. In: *Projeto Construtivo na Arte: 1950 – 1962*. Coordenação Aracy Amaral. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

GULLAR, Ferreira: Concretos de São Paulo no MAM do Rio [1960]. In: *Projeto Construtivo na Arte: 1950 – 1962*. Coordenação Aracy Amaral. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

HLITO, Alfredo. Notas Para una Estética Materialista. Revista *Arte Concreto-Invención*, 1946. Acessado na Biblioteca do MAMBA.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do Passado-Presente*: Modernismos, artes visuais, políticas de memória. Rio de Janeiro: Contraponto. 2014.

ISHI-KAWA. Arden Quin. *Cat. Fundación Arte y Tecnología*, Madrid, 1997. Acessado na Fundación Espigas.

KEINERT, Fabio Cardoso; BLANCO, Alejandro. Razón y Modernidad: Gino Germani y la Sociología en la Argentina. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006, 280 p. Resenha. In: *Tempo Social*. vol.20, Nº.2 São Paulo Nov. 2008.

KOSICE, Gyula; ARDEN QUIN, Carmelo; ROTHFUSS, Rodh, et al. Manifestó do Marco Recortado. Group manifesto and exhibition announcement, Bohemien Club, Galerías Pacífico, November 1946. Personal Archive of Gyula Kósice, Buenos Aires. Acessado no ICAA.

LAHUERTA, Milton. Marxismo e Vida Acadêmica: os pressupostos intelectuais da crítica uspiana ao nacional-desenvolvimentismo. pp. 311-356. IN. *O Moderno em Questão: A década de 1950 no Brasil*. Orgs. BOTELHO, A. BASTOS, R. VILLAS BÔAS, G. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 411p.

LAURIA, Adriana. Arte Abstracto en la Argentina. Intermitencia e istauración. *Ext. Cat. Arte Abstracto en la Argentina*. Fundación Proa, 2003. Acessado no Arquivo da Biblioteca do MAMBA.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del di Tella a Tucumán Arde*: Vanguardia Artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Ed. Eudeba, 2008.

LONGONI, Ana. *En Ocasión de Entregar el Primeiro Premio de FIAAR a Silvia Dolinko*. Buenos Aires, 2002. Acessado na Fundación Espigas.

LONGONI, Ana. *Vanguardia Artística y Vanguardia Política en la Argentina de los Sesenta: Una primera aproximación*. 1992. Acessado na Fundación Espigas.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

LEDEZMA, Juan. Los Sitios de la Abstracción: Notas sobre y para una exposición de Arte Concreto Latinoamericano. In: *Los Sitios de La Abstracción Latinoamericana*. Miami: Cisneros Fontanals Art Foundation, 2007.

LOPEZ, José G. Nota do Editor. In: *Arte Madi International*. Fin de Milenio. Paris: Editorial Godoy, 2000.

LUCIE-SMITH, Eduard. *Latin American Art of the 20th Century*. 2 ed. Londres: Thames e Hudson, 2004. 224p.

MALDONADO, Tomás. Manifestó Invencionista, 1946. Acessado no ICAA. RG ICAA :731641.

MALDONADO, Tomás. Actualidad e Porvenir del Arte Abstracto. Publicado originalmente em: Nueva Visión Magazine Nº 1. dezembro de 1951. In: PERRAZZO, Nelly. *Arte Concreto en la Argentina*. [Parte do livro, pp 167-201. Acessado no Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Localização (B 348).

MALDONADO, Tomás. Los Artistas Concretos, el “Realismo” y la Realidad. Revista *Arte Concreto-Invención*, 1946. Acessado no Arquivo da Biblioteca do MAMBA.

MALDONADO, Tomás: O Problema da Educação Artística Depois da Bauhaus. In: *Projeto Construtivo na Arte: 1950 – 1962*. Coordenação Aracy Amaral. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

MARINI, Ruy Mauro. Origem e Trajetória da Sociologia Latino-Americana. In: *Dialética da Dependência*, pp.255-267. Petrópolis: Vozes, 2000.

MEDEIROS, Givaldo: Dialética concretista: O percurso artístico de Waldemar Cordeiro. *Revista do IEB*, nº 45, set 2007.

MOURA, Flavio Rosa de. *Obra em Construção: O Neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2011.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Diálogos Intermitentes: Relações entre Brasil e América Latina. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 7, nº 14, jul/dez 2005, p. 110-129.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

OSORNIO, César López. Madi Hacia el Devenir Histórico. IN: *Arte Madi: Fin de milênio*. Org. BURRUEZO, Martín. Paris: Editorial Godoy, 2000. pp. 14-16.

PACHECO, M. Travesías del arte no figurativo en el Río de la Plata. In: *Cat. Arte Abstracto Argentino*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2002.

PACHECO, Marcelo. *Cat. Arte Abstracto Argentino: Arte Concreto-Invenção, Madi, Perceptismo*. Fundación Proa, Buenos Aires; Galleria de Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo. Maio a julho de 2003. Buenos Aires: Fundación Proa, 2003.

PEDROSA, Mario. As Tendências Sociais da Arte em Kate Kollwitz. [1933] In: *Política das Artes I: Mario Pedrosa*. Org. ARANTES, Otilia B. Fiori. São Paulo: Edusp, 1995.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. A invenção da Ordem: Intelectuais católicos no Brasil, pp. 33-49. *Tempo Social, USP*, v. 19. São Paulo, junho de 2007.

RIBEIRO, Marcelo Ribeiro Vasconcelos. *Arte, Socialismo e Exílio*. Formação e atuação de Mario Pedrosa e 1930 a 1950. Rio de Janeiro: PPGSA-IFCS/UFRJ, 2012.

RIDENTI, Marcelo. Brasilidade Vermelha: Artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950. In: *O Moderno em Questão: A década de 1950 no Brasil*. Orgs. BOTELHO, A. BASTOS, R. VILLAS BÓAS, G. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 411p.

REINHEIMER, Patrícia. *A Singularidade Como Regime de Grandeza: Nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. Rio de Janeiro, PPGAS/MN. 2008.

RIVERA, Jorge B. A Cuatro Décadas de Madi, un Movimiento Renovador en el Arte Argentino: Inventar en la periferia. *Clarín X*. Ano XLII – Nº 14693 – 08 de janeiro de 1987. Acessado na Biblioteca do MAMBA, envelope 10.

ROITMAN, Volf. Memorial Madi. Orígenes. IN: *Arte Madi International: Fin de milenio*. Paris: Editorial Godoy, 2000.

RODRIGUES, Marly. *O Brasil na Década de 1950*. São Paulo: Editora Autora Marly Rodrigues, 2010.

ROTHFUSS, Rhod. El Marco: Un problema de plástica actual. *Arturo*, nº. 1, Buenos Aires, 1944. Acessada no ICAA. Rg: 729833. Data de acesso: 13/02/2015.

ROSA, Flávio Rosa de Moura. *Obra em Construção: A recepção do Neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2011.

SANTANA, Raul. *Cat. Abstracción en el Siglo XX*. Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e Fundação Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat. 10 de outubro a 10 de novembro de 1985.

SANT'ANNA, Sabrina M. P. "*Pecados de Heresia*": Trajetória do concretismo carioca. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2003.

SANT'ANNA, S. M. P. *Wiederaufbau* no Brasil: Relações entre a Escola de Ulm e o projeto pedagógico do MAM carioca. In: *Sociologia e Antropologia*. V. 02. 03, p. 183- 201. 2012.

SANTOS, José V. T.; BAUMGARTEN, Maíra. Contribuições da Sociologia na América Latina à Imaginação Sociológica: Análise, crítica e compromisso social. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 7, nº 14, jul/dez 2005, p. 178-243.

Segundo Salón Argentino de Arte No-figurativo: Abstracto, Concreto, Madi – Madinensor. *Cat.* Buenos Aires, 1949. Galería Van Riel, de 23 al 31 de octubre.

SILVA, Paula Carolina Neubauer. *A Vocação Construtiva na Arte Sul - Americana: os cinéticos venezuelanos e os concretos paulistas*. Tese de Mestrado. UNESP. São Paulo: 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011. p. 312.

VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança Provocada: Passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

VILLAS BÔAS, Gláucia. O Ateliê do Engenho de Dentro Como Espaço de Conversão. Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro. In: *O Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*. Orgs. BOTELHO, A. BASTOS, R. VILLAS BÔAS, G. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 411p.