

1

Arte construtiva

1.1. Origens

Para melhor compreender o *projeto construtivo brasileiro*, é necessário percorrer o caminho de algumas vanguardas internacionais do início do século XX até o *concretismo* e o *neoconcretismo*, retomando os principais conceitos que marcaram as efervescentes discussões sobre arte e design no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. As correntes construtivas lançaram diversas propostas que tinham em comum o ataque ao sistema tradicional de representação. Defendiam, em linhas gerais, a criação de uma arte objetiva, universal e não-metafórica.

Desde o final do século XIX, muitos artistas já se posicionavam a favor de uma “arte sem tema”. Cézanne havia rompido com a perspectiva e buscou tratar a natureza por meio de formas geométricas, lançando as bases que fundamentaram as experiências do *cubismo* (Rickey, 2002, p.35). Suas obras surgem da experiência direta com a cor e com a estrutura, não seguindo nenhum princípio de construção definido *a priori*.

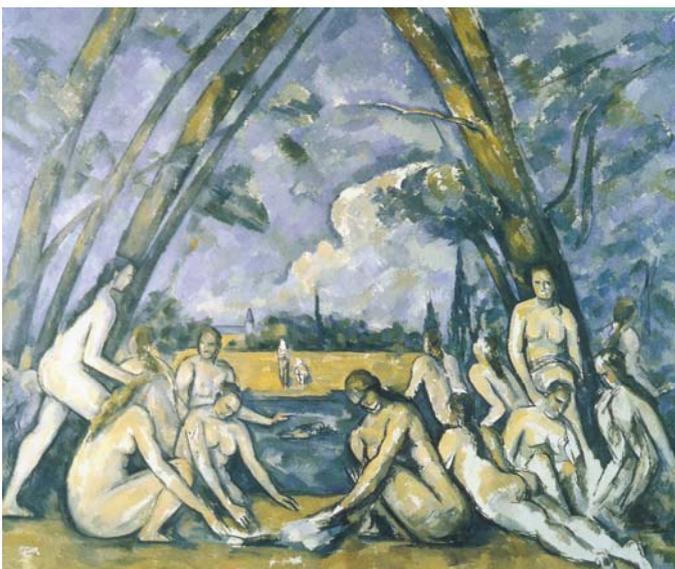


Figura 1 - Paul Cézanne: *As Grandes Banhistas* (1894-1905); óleo sobre tela; 172,2 x 196,1 cm; National Galery; Londres

A sobreposição de vários pontos de vista e a utilização da colagem nas obras de Pablo Picasso e Georges Braque reafirmava a tomada de consciência do caráter específico da arte. Os *cubistas* influenciaram artistas de toda parte ao romperem com o realismo, dissociando a obra de arte de sua referência natural. Mais tarde, o próprio *objeto* como tema foi eliminado e a abstração geométrica começou a ganhar força. A pintura cubista levou adiante as pesquisas livres de Cézanne com a cor e a estrutura, fazendo do ritmo uma de suas questões fundamentais.

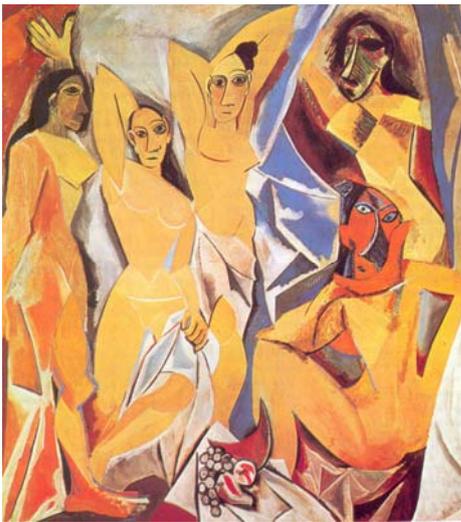


Figura 2 - Pablo Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon* (1907); tela: 2, 44 x 2, 33 m; Museum of Modern Art; Nova York

Figura 3 - Georges Braque: *Natureza-morta com Às de Paus* (1911); óleo e papier collé sobre tela; 0,81 x 0.60 m; Musée National d'Art Moderne; Paris

Assim como o *cubismo* , o *futurismo* também buscava a dinâmica. Interessados em pesquisar os movimentos mecânicos, os *futuristas* desviaram, muitas vezes, sua atenção das questões intrínsecas da pintura para buscar captar o movimento. No polêmico *Manifesto Futurista* , de 1909, Filippo Tommaso Marinetti revelou seu fascínio pelos aspectos da vida moderna, especialmente a velocidade, os aviões, os carros e a guerra.

No campo da literatura, o *futurismo* foi revolucionário. Libertou-se do academicismo, construindo uma nova linguagem. A exaltação do verso livre, o uso inovador da tipografia e a valorização do espaço em branco do papel foram características marcantes dos poemas de Stéphane Mallarmé desde o final do século XIX. Marinetti tentou criar equivalentes visuais para o som, usando diferentes tamanhos e formatos de letras e palavras.

Durante a *Primeira Guerra Mundial*, Malarmé, Marinetti e Bruno Munari foram atraídos pela ação política e defenderam a publicidade como a antítese da cultura de museu.



Figura 4 - F. T. Marinetti/ Cesare Cavanna: Capa do livro *Zang Tum Tumb* (1914)

Figura 5 - F.T.Marinetti: *Manifesto Técnico da Literatura Futurista - Palavras em Liberdade* (1919)

Figura 6 - Tristan Tzara: *Convite para Noite Dadaísta* (1923)

No período de guerra, houve uma reviravolta na arte e duas tendências dividiram os movimentos de vanguarda em toda a Europa. De um lado surgem propostas objetivas e rigorosas para a construção de uma nova linguagem, de outro aparece uma arte ativista com inclinação à anarquia. Ligados ao seio do futurismo surgem o *dadaísmo* e o *construtivismo*, como expressões máximas dessa diferença de perspectivas.

Do *futurismo*, o *dadaísmo* herdou o repúdio à tradição. Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck e Hans Arp fundaram o movimento, em 1916, acolhendo as manifestações artísticas “destruidoras” de Marcel Duchamp, François Picabia, Max Ernst e Man Ray, que haviam surgido em reação aos eventos da guerra (Benevolo, 1998, p.394).

As tendências construtivas, por outro lado, compartilhavam com o *futurismo* o interesse em operar politicamente nos meios de comunicação e o fascínio pelo movimento mecânico e pela luz.

Guardadas as devidas especificidades, *DeStijl*, *Cercle et Carré*, *Construtivismo Russo*, *Bauhaus* e *Arte Concreta* acreditavam que a arte poderia ser um agente de transformação social. O artista, que até então era considerado um ser inspirado, deveria tornar-se um profissional especializado – “um produtor estético com autoridade delegada pela coletividade” (Brito, 1985, p.16). Os

projetos racionalistas buscaram, de diferentes modos, atribuir à arte uma função objetiva na construção da sociedade moderna.

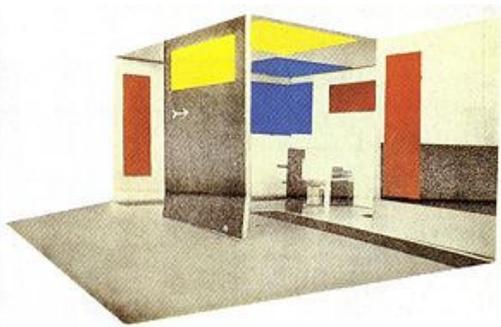
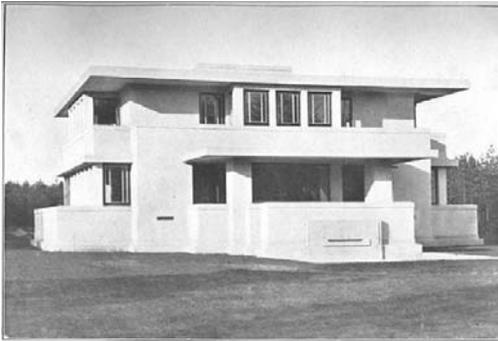


Figura 07 - Robert Van't Hoff: *Henry House* (1918); Huis ter Heide

Figura 08 - G. Rietveld e V. Huszar: *Space-Colour-Composition for the Grosse Berliner Kunstausstellung* (1923); Berlim



Figura 09 - J.J.P.Oud: *Terraced Houses* (1927); Weissenhof; Stuttgart

Figura 10 - Jan Wils: *Estádio Olímpico de Amsterdã* (1928); foto Bureau Gouda; NAI Colection; Wils Archive.

Fazia parte do programa dos criadores da revista holandesa *DeStijl* (1917-1927), por exemplo, extinguir da arte todo traço de individualismo, criando uma linguagem universal capaz de integrar arquitetura, pintura e escultura. Os fundamentos do *neoplasticismo* foram desenvolvidos por Piet Mondrian e Theo Van Doesbourg a partir de 1914. Em 1917, aderiram ao movimento os pintores Bart Van der Leck e Vilmos Huszar, os arquitetos Thomas G. Rietveld, Jacobus Johannes Pieter Oud, Jan Wils e Robert Van't Hoff, o escultor Georges Vantongerloo e o poeta Anthony Kok.

Embora houvesse diferenças nas teorias e procedimentos adotados por cada integrante, eliminar a subjetividade era uma das metas do grupo. Esse posicionamento foi levado ao extremo, alcançando um racionalismo formalista. Para Leonardo Benevolo,

“Eles percorrem, em curto espaço de tempo, o itinerário típico do *cubismo* à abstração completa, e se propõem encontrar um método com o qual tornar sistemática essa operação, para construir um novo mundo de formas coerentes e organizadas” (Benevolo, 1998, p.398).

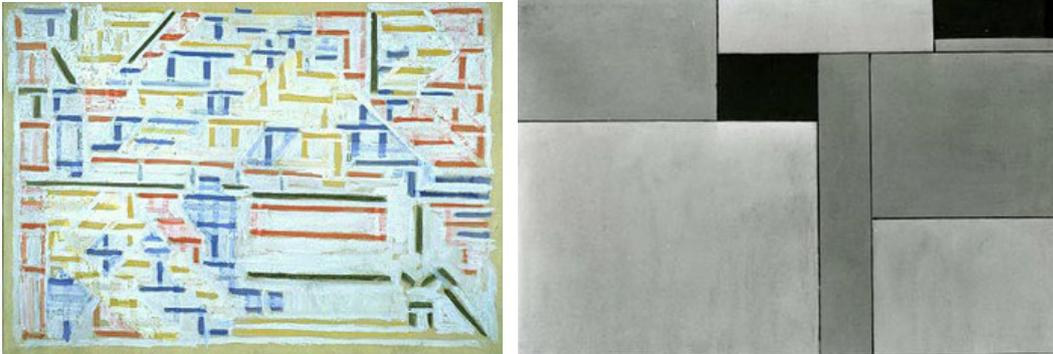


Figura 11 - B. Van der Leek: *Estudo para Composição n°7 e n°8* (1917); 100 x 154 cm; Museu Tyssen-Bornemisza; Madri

Figura 12 - Georges Vantongerloo: *XY=K Green and Red* (1929); guache no papel; 17,5 x 21,9 cm; Museum of Modern Art; Nova York

No campo do design, Van Doesbourg realizou estudos, produzindo impressos de tal clareza e objetividade que foram utilizados, mais tarde, como exemplo de projeto bem sucedido pelo movimento da *Nova Tipografia*, fundado em 1923.

Rietveld também aboliu todos os elementos ornamentais ao desenhar a “*Red and Blue Chair*” (1917). Aplicando apenas os procedimentos essenciais da construção – juntas e encaixes - ele definiu a estrutura da cadeira com o uso de ângulos retos. Apenas o encosto e o acento foram dispostos em ângulo, adaptando-se ao movimento do corpo. A cor, importante elemento plástico, também foi cuidadosamente aplicada, para que houvesse um equilíbrio de forças. O encosto vermelho e o acento azul se apóiam na estrutura preta, com as extremidades em amarelo. Esse projeto demonstra que, a partir do *DeStijl*, o mobiliário se tornou indissociável do espaço para o qual era projetado. Como afirmou Giulio Carlo Argan, “a casa em si já não era concebida como arquitetura”, mas como “espacialidade pura” (Argan, 1992, p. 406 e p.407).

Theo Van Doesbourg, do mesmo modo, acreditava que a integração entre arquitetura, pintura e escultura deveria ocorrer na origem do projeto e se opunha a qualquer tipo de decoração ou ornamentação realizada a *posteriori* no espaço arquitetônico já determinado. Van Doesbourg não se deteve apenas nas ortogonais, pois acreditava que as formas da arquitetura não deveriam estar submetidas às leis da gravidade. A inserção de oblíquas impediu que o projeto

se regulasse apenas pelos eixos verticais e horizontais definidos pelas paredes, pavimento e teto, criando relações entre diversas superfícies que conferiam ritmo ao ambiente (Argan, 1992, p.406).



Figura 13 - Theo Van Doesbourg: *University Hall* (1923); colagem; bico de pena e nanquim; 0,63 x 1,45 m; Coleção E. Van Eesteren; Amsterdã

Para Mondrian, a pesquisa acerca das linhas verticais e horizontais se tornou tão rigorosa que a incorporação da diagonal nas obras de Van Doesbourg foi motivo para a cisão entre os artistas.

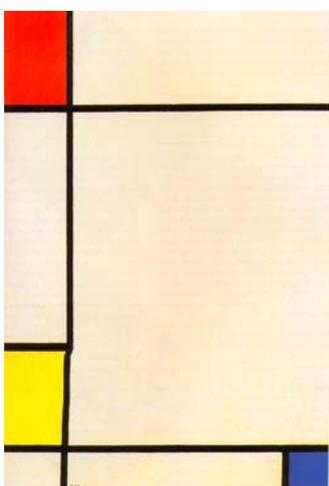


Figura 14 - Piet Mondrian: *Composição em Vermelho, Amarelo e Azul* (1927); tela; 0,61 x 0,41m; Stedelijk Museum; Amsterdã

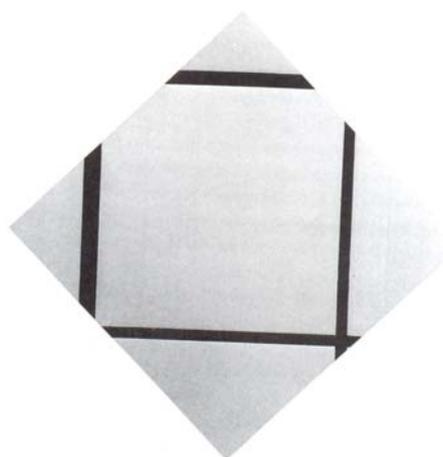


Figura 15 - Piet Mondrian: *Pintura 1-Composição em Preto e Branco* (1926); The Museum of Modern Art; Nova York; doação testamentária de Katherine S. Dreier

Mondrian concentrou suas pesquisas nas linhas ortogonais, no plano e nas cores puras, buscando o máximo de síntese na articulação de elementos. Em suas obras, a ponderada variação das espessuras das linhas negras (não-luz)

em contraste com o campo branco (luz) produz uma intensa vibração. O artista utiliza alguns quadros de cor, que não se tocam e se distribuem de modo a criar uma ordem harmoniosa, onde as forças de dilatação e contração se equilibram. O olhar do espectador não se detém particularmente em um ponto específico das estruturas criadas, mas percebe sua pulsação e continuidade para além dos limites definidos pela tela.

Apesar de todo o radicalismo de sua proposta de trabalho, o embate com a obra de Mondrian nos impede de analisar suas pesquisas de um ponto de vista estritamente dogmático. Como já havia observado Meyer Schapiro,

“(…) é possível descobrir, nas amplas e abrangentes exposições de sua obra uma admirável multiplicidade de características, somada a um contínuo desenvolvimento, que se estende desde seus vinte anos até sua última fase. (...) Mesmo na época em que se atinha rigorosamente à horizontalidade e à verticalidade das linhas desenhadas, Mondrian trouxe novamente à baila a abominada diagonal, na frequente estrutura em losango de uma tela de lados iguais” (Schapiro, 2001, p. 27 e p.28).



Figura 16 - J. Torres Garcia: *Nature Morte Avec Soupiere Blanche* (1929); 54x 65 cm; óleo sobre tela; Museu Torres Garcia; Montevidéo; Uruguai



Figura 17 - Michel Seuphor: Capa e introdução da revista *Cercle et Carré* (1930)

Simultaneamente ao *neoplasticismo*, surgiram várias outras propostas artísticas racionalistas. A criação de métodos e sistemas formais refletia o desejo de conferir à arte uma ação objetiva nos processos sociais. O termo “*vontade de construção*” – usado, anos mais tarde, pelo pintor uruguaio Joaquin Torres García, que fundou, ao lado de Michel Seuphor, a revista *Cercle et Carré* (1930), confirma a disseminação dessa tendência positivista. Os projetos racionalistas, em conjunto, acreditavam que somente uma arte rigorosamente controlada poderia estar integrada à vida na era do desenvolvimento tecnológico. A reivindicação de uma participação ativa do artista nos meios de produção fez

com que muitas tendências construtivas buscassem atuar em conjunto com os Estados e as instituições (Brito, 1985, p.17).

Um dos mais significativos movimentos artísticos vinculados ao estado foi o *construtivismo russo*, representado principalmente pelo grupo de Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko e os *produtivistas*. Aliado ao socialismo, este movimento surgiu num ambiente diferente das ideologias construtivas ocidentais e teve uma função política bastante definida. Fazia parte de seu projeto produzir uma arte materialista, como diz Alexei Gan em *O Construtivismo*, o que significava que a arte não deveria diferenciar-se de outros produtos produzidos pela mão do homem sendo, portanto, adaptável às mudanças técnicas e às necessidades econômicas do país (Brito, 1985, p. 22).



Figura 18 - Vladimir Tatlin: *Monumento para III Internacional* (1920)

Figura 19 - Alexei Gan: Capa do livro *Konstruktivism* (1922); primeira edição

Os marxistas buscavam explicar cientificamente a morte da arte, criando o que conhecemos como *Materialismo Histórico*. Essa teoria serviu de base para que os *construtivistas russos* estudassem as leis que fundamentam a sociedade capitalista, a história geral e a história da arte.

Contudo, ainda que as vanguardas construtivas russas tenham se mostrado revolucionárias nos anos de guerra, entre 1914 e 1918, havia diferentes perspectivas artísticas. Enquanto Tatlin e Rodchenko acreditavam que a arte devia servir objetivamente às massas, Kassimir Malevich, ao lado de Maiakóvski e Larionov, publicou o *Manifesto Suprematista* (1915), defendendo uma arte desvinculada de ideologias políticas. Se Tatlin e El Lissitzki eram contra a “atividade especulativa da arte”, o *suprematismo* de Malevich era “não-figurativo, não social e não utilitário” (Rickey, 2002, p.43). Malevich reafirmou sua

busca por uma arte desvinculada da realidade objetiva ao dizer que, quando expôs *Elemento Básico Suprematista: O Quadrado* (quadrado preto sobre fundo branco), em 1918, não mostrou um quadrado vazio, mas a “sensação de não-objetividade” (Rickey, 2002, p.45). El Lissitzki, que havia se interessado pelas ideias de Malevich, juntou-se a Tatlin e Rodchenko, após 1920, aderindo à teoria do objeto.

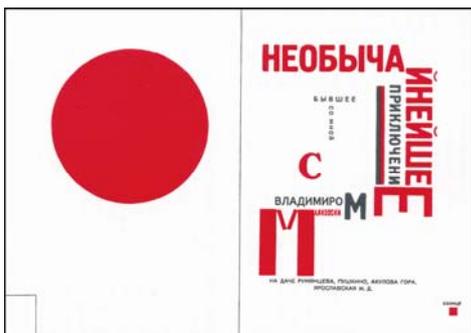


Figura 20 - El Lissitzki: Duas páginas para *Mayakovsky*; Dyla golossa (1922-1923)

Figura 21 - A. M. Rodchenko: Lilya Brik em cartaz de Alexander Rodchenko para a editora Soviética Gosizdat (1924); DACS/Rodchenko archives

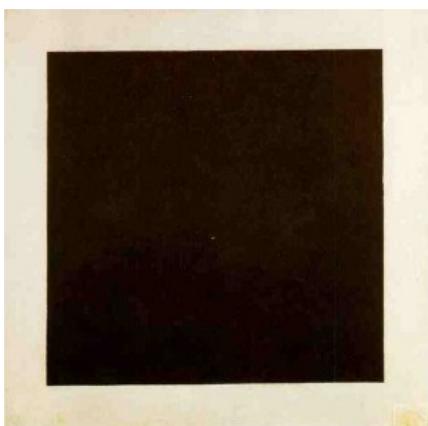


Figura 22 - Kasimir Malevich: *Elemento Básico Suprematista: O Quadrado* (1913); State Russian Museum; São Petesburgo

Figura 23 - Naum Gabo: *Cabeça Construtivista nº1* (1915); Frankfurt Stadische Museum

As questões colocadas por essas tendências artísticas criaram condições para que após a revolução (1920) fosse publicado, pela editora estatal de Moscou, o *Manifesto Realista*, assinado por Naum Gabo e Antoine Pevsner. O termo *realista* foi usado estrategicamente no lugar de *construtivista*, para evitar conflito com as autoridades. A palavra *realista*, originária do francês *realiser*, significava *realizar*. Opunha-se à metafísica de Malevich, ao propor uma arte física e tátil, que deveria ser, antes de tudo, realizável, pois uma das maiores

críticas de Gabo ao *construtivismo* de Tatlin era a impossibilidade de realização de algumas de suas obras, apesar de todas as suas teorias utilitárias. O termo *real* também era utilizado em contraposição à *mimese*, ressaltando o caráter expressivo das próprias linhas, formas e cores (Rickey, 2002, p.43 e p.45).

Os ideais difundidos na Rússia logo chegaram à Alemanha e influenciaram a *Bauhaus* - outro projeto construtivo, bastante representativo, vinculado ao poder estatal. A *Bauhaus* também foi marcada pelas vanguardas artísticas da Suíça e dos Países Baixos. Esteve à frente das vertentes construtivas discutidas até agora, no sentido de ter se preocupado em formular métodos didáticos de transmissão da arte voltados para a integração do artista na sociedade através da participação objetiva na indústria (Brito, 1985, p.20 e p.21).

Fundada em 1919, em Weimar, a instituição funcionou até 1933, ano de ascensão do nazismo. Durante seu período de funcionamento, contou com importantes contribuições de vários profissionais, com destaque para o arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969), seu fundador.

Devido à participação na *Deutscher Werkbund* no período de 1907 a 1914, Gropius teve contato com Mies Van der Rohe e Max Taut, proeminentes arquitetos de sua geração. A *Werkbund* propunha reunir arte, indústria e artesanato como um meio de garantir um “trabalho de qualidade” (*Qualitätsarbeit*). A escola foi palco de discussões entre duas vertentes vanguardistas opostas: os defensores da padronização e os adeptos da liberdade de projeto. Essas correntes eram representadas principalmente por Hermann Muthesius e Henry Van Der Veld (Benevolo 1998, p.376).



Figura 24 - Mies Van Der Rohe: *Projeto para um Arranha-céu em Vidro* (1919)



Figura 25 - Max Taut: *Túmulo Expressionista; Stahnsdorf Graveyard* (1920)

Antes mesmo da *Bauhaus*, Gropius já havia se revelado um arquiteto progressista. Em seu *Memorial*, publicado em 1910, posicionou-se a favor da inserção do artista no sistema de produção industrial, um modo de garantir a *qualidade* da produção mecânica (Wick, 1989, p.34).

Após a *Primeira Guerra Mundial*, ele esperava tornar-se diretor da *Escola de Artes e Ofícios*, mas a instituição foi fechada em 1915. Apenas a *Academia de Belas-Artes* ainda existia e ali deveria ser fundada a *Faculdade de Arquitetura*. O arquiteto propôs que as escolas de artes e arquitetura atuassem em conjunto, fundando a *Bauhaus Estatal de Weimar*.



Figura 26 - Walter Gropius: Fábrica *Fagus* (1910)



Figura 27 - Henry Van Der Veld: Prédio onde foi fundada a *Bauhaus* em Weimar (1919)

Neste período, os transtornos do pós-guerra levaram Gropius a repensar o progresso trazido pelo processo de industrialização vigente, fazendo com que sua proposta acadêmica, nos próximos anos, se baseasse na volta “à *noção de obra de arte total*” (Wick, 1989, p.34). Retomando, de certo modo, o programa da *Werkbund*, o arquiteto formulou uma proposta acadêmica que unia arte, artesanato e indústria, tentando solucionar duas principais preocupações.

Em primeiro lugar, pretendia operar objetivamente no processo de transformação de uma sociedade de economia artesanal para uma sociedade industrializada pelo “desenvolvimento gradual da ferramenta à máquina” (Argan, 2005, p.18). Gropius não se opôs à produção seriada do artesanato, mas reconheceu seu valor como modo de produção ainda operante e buscou integrar os conhecimentos técnicos dos artesãos em seu método de ensino.

Além disso, tinha como objetivo retirar a obra de arte do terreno puramente contemplativo. A Alemanha passava por uma depressão econômica e os reflexos no campo cultural eram inevitáveis. Nesse momento, Gropius percebeu a necessidade de propor um método de ensino capaz de integrar o

artista no processo de reconstrução do país. Até então, a *Academia de Belas-Artes* oferecia uma formação artística desvinculada do artesanato e da indústria, afastando-se dos processos de produção.

Para Gropius, o artista deveria dominar as técnicas industriais e sua produção corresponderia às necessidades reais da sociedade moderna. Se até então a classe dirigente e os modos de produção determinavam as características dos produtos, cabia ao artista intervir, buscando produzir do “*melhor modo*” pois, como afirmou Giulio Carlo Argan, a “*arte é o modo perfeito*” e, quando associada ao artesanato e à indústria, se tornaria acessível e utilizável pela coletividade (Argan, 2005, p.16).

A *Bauhaus* foi formada por colaboradores de diversos países. Faziam parte do quadro de professores da escola o pintor suíço Johannes Itten, o pintor norte-americano Lyonel Feininger e o escultor e gravador alemão Gerhard Marcks. Entre 1920 e 1923, juntam-se à instituição Adolf Meyer, antigo colaborador de Gropius, o pintor George Muche, o designer húngaro Laszlo Moholy-Nagy e o pintor e cenógrafo Oskar Schlemmer (Benevolo, 1998, p.404).



Figura 28 - Lyonel Feininger: Capa do *Manifesto da Bauhaus* (1919); xilogravura

Figura 29 - Joost Schmidt: Convite para a exposição da *Bauhaus* (1923).

Nesta época, a escola também recebeu importantes contribuições expressionistas dos mestres Lyonel Feininger, Wassily Kandinski e Paul Klee, que haviam integrado o grupo *Blaue Reiter* (1913). Enquanto faziam parte do *Blaue Reiter*, esses artistas tinham afirmado não viver em um período em que a arte deveria estar a serviço da sociedade. Anos mais tarde, mudaram seu posicionamento, aderindo à *Bauhaus* com a finalidade de restaurar a integração

entre arte e vida. É provável que a mudança de opinião tenha ocorrido em função da guerra. Para Leonardo Benevolo, o fato desses artistas não terem se envolvido mais cedo nas “batalhas da vanguarda” permitiu que desenvolvessem uma arte rigorosa antes de sua adesão à *Bauhaus* (Benevolo, 1998, p.390).

Além dos citados artistas, a *Bauhaus* incorporou artesãos em seu quadro acadêmico sem que houvesse distinção hierárquica entre esses dois tipos de profissionais. Todas essas colaborações geraram ortodoxias e diferenças, além de criar muitos grupos dissidentes que tornavam as discussões em torno da arte construtiva ainda mais vigorosas.

Logo nos primeiros anos de funcionamento da *Bauhaus*, os ideais progressistas de Gropius ocasionaram uma série de desentendimentos com o pintor e escritor Johannes Itten, também professor da instituição. Em linhas gerais, Itten acreditava que a escola deveria investir em produções individuais que se opusessem radicalmente às condições impostas pelo “mundo econômico exterior”. Gropius defendia a integração da arte na indústria, opondo-se ao desenvolvimento de trabalhos autorais (Wick, 1989, p.42).

A contratação de Kandinsky e a participação de El Lissitzki no congresso *Construtivista-Dadaísta* (1922), em Weimar, colocaram a escola em contato com o *construtivismo russo*. Theo van Doesbourg, pertencente ao grupo construtivista holandês *De Stijl*, também esteve várias vezes em Weimar, realizando seminários frequentados principalmente por aqueles que se opunham a Itten.

Em 1923, Moholy-Nagy assumiu o cargo de Itten. A partir de então, a *Bauhaus* passou a ser não apenas um centro de ensino, mas também um espaço de produção de protótipos para a indústria, com o objetivo de se tornar menos dependente do dinheiro público. Nesse ano, ocorreu a primeira mostra pública da instituição. Esquemáticamente, pode-se afirmar que a escolha dos trabalhos de Le Corbusier, Gropius e Jacobus Johannes Pieter Oud para a *Exposição da Bauhaus* marcou a passagem da fase expressionista da instituição para a funcionalista (Wick, 1989, p.37).

No catálogo da *Primeira Exposição da Bauhaus*, Lászlo Moholy-Nagy cunhou o termo “*Nova Tipografia*”, anunciando um movimento de reforma tipográfica que teve como principais representantes Ivan Tschichold, Natan Altman, Otto Baumberger, Herbert Bayer, Max Burchartz, El Lissitski, Molnár F. Farkas, Johannes Molzahan, Kurt Schwitters, Mat Stam e o próprio Moholy-Nagy. O grupo defendia a limpeza racional dos impressos, a economia de elementos e a comunicação direta e objetiva. A utilização de tipos sem serifa, o design assimétrico, o contraste de cores e de formas eram os principais

fundamentos adotados. Esses princípios foram discutidos na revista *Tipografia Elementar*, publicada em um único número, em outubro de 1925.



Figura 30 - Ivan Tschichold: Cartaz com reprodução da capa da revista *Tipografia Elementar* (1965); incluído na versão brasileira da revista; reprodução Alex Mazinni

Joseph Albers e Moholy-Nagy deram um curso juntos na escola, após a saída de Itten. Ambos pretendiam sair do campo da expressão pessoal com um “uso mais racional, econômico e estrutural do material em si” (Rickey, 2002, p. 66 e p.67). Tal pensamento fica mais claro em um poema de Albers, onde o artista define a prática do design do seguinte modo:

“Fazer design é
Planejar e organizar, ordenar, relacionar e controlar.
Em resumo, abarca
Todos os meios que se opõem à desordem e ao acidente (...).”
(Albers in Concretismo, 2002, p.66)

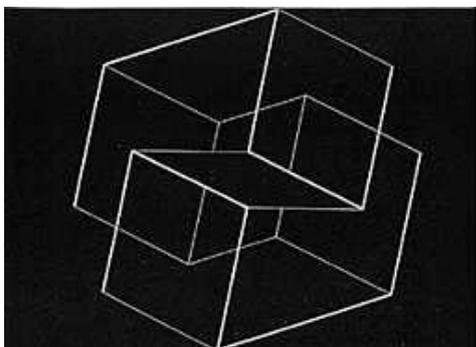


Figura 31 - Joseph Albers: *Constellations* (1953)



Figura 32 - L.Moholy-Nagy: Página interna de um prospecto de editora (1924)

A partir de 1923, a *Bauhaus* tornou-se cada vez mais funcionalista, assumindo sua posição junto à indústria. Apesar dos esforços de Gropius no sentido de manter o caráter apolítico da escola, depois que os partidos de extrema direita ganharam as eleições para o parlamento regional, em fevereiro de 1924, os recursos fornecidos à *Bauhaus* foram reduzidos drasticamente até que, em dezembro de 1925, a sede da instituição em Weimar foi fechada, reabrindo no mesmo ano na cidade industrial de Dessau, por iniciativa do prefeito social-democrata Fitz Hesse.



Figura 33 - Walter Gropius: Prédio da *Bauhaus* em Dessau (1925)

Esta foi a fase de consolidação da *Bauhaus*. Sob proteção do prefeito, a nova escola projetada por Gropius contava com casas para os mestres, oficinas de metais e de móveis. A produção de mobiliário foi marcante neste período.

Em 1928, Gropius foi sucedido por Hannes Meyer, que fez com que a *Bauhaus* abandonasse definitivamente seu vínculo com a arte para se tornar um centro de produção voltado à satisfação das necessidades sociais. Muitos profissionais se desligaram da escola nesse período, entre eles Oskar Schlemmer, em 1929; e Paul Klee, em 1931. Kandinsky também teve uma série de desentendimentos com Meyer.

Entre 1928 e 1930, a instituição tornou-se ainda mais eficiente do ponto de vista da produção em design e arquitetura. Em 1930, Meyer foi substituído por um dos mais importantes arquitetos daquele momento – Ludwig Mies Van der Rohe. Sob nova direção, a escola reduziu a ênfase na produção para se concentrar mais no programa de ensino.

No ano seguinte, a *Bauhaus* passou a ser atacada pelo partido nacional-socialista – a escola era vista como centro difusor de idéias comunistas - e acabou sendo dissolvida pela SS e pela Gestapo em 1933. O trabalho que vinha

sendo realizado pela instituição só foi retomado em 1951, com a fundação da *Escola Superior da Forma de Ulm - HfG (Hochschule für Gestaltung)*.

Fazia parte do projeto de transformação social da *Escola de Ulm* formar novos profissionais atuantes nas artes, na ciência e na política, que pudessem suprir as exigências de um mundo industrializado e cada vez mais complexo. Não é de se estranhar, portanto, que muitos artistas que integravam a instituição tenham se envolvido com movimentos sociais e políticos revolucionários.



Figura 34 - Kem Weber: *Lounge Chair* (1934); coleção de Liliane and David M. Stewart

Max Bill (1908-1994) foi responsável pelo projeto arquitetônico da escola que, liderada por ele, seria inicialmente uma reedição da *Bauhaus* (1919-1933) no contexto do pós-guerra. Ele mesmo já havia frequentado a *Bauhaus* em 1927 e 1928, ao lado de Kandinsky e Paul Klee, produzindo obras nos campos das artes plásticas, da tipografia, da arquitetura, da engenharia e do design.

Segundo Ana Luiza Nobre, Max Bill atribuía sentido negativo ao termo *industrial designer*, pois o associava a produtos “modernos somente de maneira superficial”, referindo-se ao *streamline* norte-americano. Preferia chamar de “formador de produtos industriais” o profissional que se dedicava a imprimir à produção em massa “uma beleza tornada, ela própria, função” (Nobre, 2008, p. 52). Para a autora, no termo *Productform*, formulado por Bill para exprimir sua concepção de design, estava expressa a busca de integração entre forma e função.

De outro lado, professores como Tomás Maldonado (antigo discípulo de Max Bill) e Hans Gugelot acreditavam que a prática do design devia liberar-se do vínculo com a arte. Em *Ulm*, a defesa de uma atuação objetiva na indústria foi

levada ao limite, chegando ao ponto em que a própria validade das artes plásticas como campo autônomo foi questionada e o papel do artista, negado. Com a substituição de Max Bill por Maldonado na diretoria da escola, em 1956, esse posicionamento tornou-se ainda mais radical. Segundo André Stolarski,

“Essa orientação transcendia o mero recurso didático e revelava uma animosidade aberta em relação às artes plásticas, tidas como objeto de luxo dispensável no dramático rescaldo da segunda guerra mundial.” (Stolarski, 2006, p.197).



Figura 35 - Max Bill: *HfG - Escola de Ulm* (1955); foto de Otl Aicher

As mudanças na estrutura original da escola de *Ulm* refletiram a alteração de rumos que a escola vinha sofrendo. No projeto de Bill, a configuração original da *HfG* incluía um curso fundamental de um ano. Após a conclusão desse curso, o aluno escolhia um dos departamentos existentes para prosseguir seus estudos por mais três anos. Os departamentos eram: *Information*, *Visuelle Gestaltung*, *Productform*, *Architektur* e *Stadtbau*. O Departamento *Stadtbau* (Construção da Cidade) não foi implementado e, dois anos depois, alterações começaram a ser feitas no curso. Após o afastamento de Bill (1956), o departamento *Architektur* foi nomeado *Bauen* (Construção) e, depois, *Industrial Bauen* (Construção Industrial). O termo *Arquitetura* foi banido, pois afirmava uma ligação com o campo da arte que não correspondia ao novo perfil da escola. Em torno de 1960 e 1961, o departamento de *Produktform* passou a ser chamado de *Produktgestaltung* e o de *Visuelle Gestaltung* de *Visuelle Kommunikation* (Nobre, 2008, p.65).

Na *Conferência de Bruxelas* (1958), Tomás Maldonado fez clara oposição à Max Bill ao utilizar o termo *Produktgestaltung* em lugar de *Produktform*, para reafirmar a separação entre a atividade artística e a industrial. Queria acentuar sua busca por uma maior cientificidade; em contraposição às pesquisas formalistas (Nobre, 2008, p.50).

Ao negar a arte, a *Escola de Ulm* acabou se afastando gradativamente da proposta inicial de Max Bill de reeditar a *Bauhaus*, na medida em que abandonou o pressuposto modernista de criação da *obra de arte total*, tão defendido por Gropius, para reivindicar a autonomia do desenho industrial (Stolarski, 2006; Brito, 1985).

1.2.

Arte construtiva no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960

O período do desenvolvimentismo na América Latina (principalmente no Brasil, no Uruguai, na Argentina e na Venezuela), na década de 1950, criou um campo fértil para a implantação de alguns princípios da *Escola de Ulm - HfG*. Buscava-se, nesse momento, uma política de modernização baseada na capacitação técnica e no estudo de novas soluções que pudessem diminuir a dívida externa, crescente nos países latino-americanos desde o pós-guerra. Ao artista cabia contribuir para o fortalecimento da indústria nacional através do desenho industrial. Se, nos anos 1930, “vanguarda e Estado se construíram mutuamente” pela necessidade de unir forças para a construção da cultura, da sociedade e da economia nacionais, nos anos 1950 o Estado munuiu-se de “toda a tradição construtiva, incorporando em seu seio a pulsão vanguardista” (Gorelik in *Narrativas da Modernidade*, 1999, p.68).

No Brasil, havia particularmente um clima de otimismo. O projeto desenvolvimentista brasileiro identificava-se com a objetividade do construtivismo (Mattar, 2003, p.27). Os programas modernizantes das vanguardas construtivas europeias do século XX propunham o restabelecimento da relação entre arte e sociedade, o que pressupunha necessariamente “um protagonismo (...) das novas técnicas de produção industrial” (Leonídio, 2005, p. 24). No campo cultural, acreditava-se que a união ente arte e tecnologia poderia ajudar o país a alcançar uma posição de igualdade, ou quem sabe, de destaque, no ambiente artístico internacional (Couto, 2004, p.16).

Como observou Ana Luiza Nobre, a ânsia por sair da condição de subdesenvolvimento fez com que a América Latina fosse mais receptiva às idéias de Max Bill, já que seu projeto não poderia mais se adaptar à Europa destruída pela guerra, nem à América “mergulhada no não-projetar” (Nobre, 2008, p.40).

Em 1950, quando as obras de Max Bill foram expostas no *Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP)*, os debates entre figuração e abstração eram

intensos. De um lado havia o realismo regionalista de Tarsila do Amaral, de Cândido Portinari e de Di Cavalcanti. De outro, a arte concreta, que vinha se fortalecendo desde a fundação do *MASP* em 1947, e do *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)*, em 1948.



Figura 36 - Max Bill: *Unidade Tripartida* (1951); obra que confere ao artista o prêmio da Primeira Bienal de São Paulo

Figura 37 - Tarsila do Amaral: *A Negra* (1923); óleo sobre tela; 100 x 81,3 cm; acervo MAC- USP; São Paulo

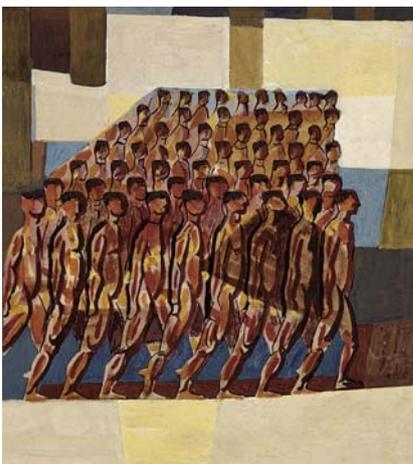


Figura 38 - Cândido Portinari: *Homens* (1951); pintura a guache/papelão; 36 x 30,5cm; Rio de Janeiro

Figura 39 - Di Cavalcanti: *Sem título* (1942); nanquim sobre papel; 30,9 x 22,1 cm

Artistas como Cândido Portinari e Di Cavalcanti acreditavam que apenas a arte figurativa poderia desempenhar um papel social, enquanto as vertentes

construtivas defendiam a importância de redefinir o papel do artista pelo domínio da estética industrial e pela atuação objetiva nos meios de produção (Couto, 2004, p.80 e p.81).

Na época, reuniam-se no Rio de Janeiro, em torno de Mário Pedrosa (1900-1981), Ivan Serpa (1923-1973), Almir Mavignier e Abraham Palatnik. Já em São Paulo, Anatol Wladyslaw, Luís Saciolotto e Waldemar Cordeiro também buscavam uma arte geométrica e abstrata como alternativa à arte acadêmica.

Em 1951, ocorreu a *Primeira Bienal de São Paulo*, que contou com 20 delegações e apresentou mais de 1.500 obras, colocando a arte nacional em contato com a internacional. Max Bill ganhou o primeiro prêmio de escultura da bienal pela obra *Unidade Tripartida*. Alguns artistas abstratos brasileiros da nova geração também foram premiados. A obra *Formas*, de Ivan Serpa, ganhou o prêmio de melhor pintura e Antônio Maluf venceu o concurso de cartazes.

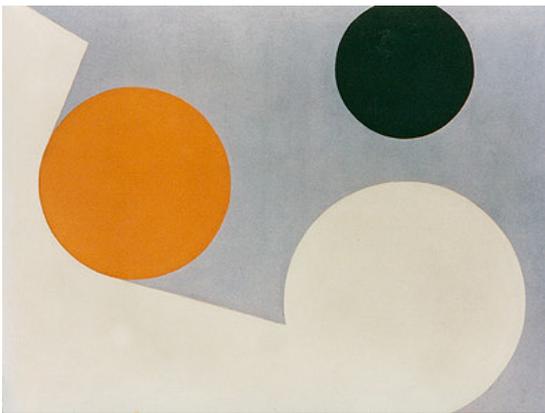


Figura 40 - Ivan Serpa: *Formas* (1951); óleo sobre tela

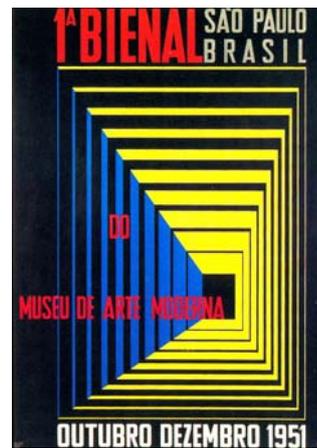


Figura 41 - Antônio Maluf: Cartaz da *Primeira Bienal de São Paulo* (1951)

Naquele momento, Max Bill era a figura central no desenvolvimento e difusão dos ideais construtivos. Alinhamento, ritmo, progressão, polaridade, regularidade e lógica interna de desenvolvimento e construção eram as *leis da estrutura* enunciadas por Bill, que foram amplamente exploradas aqui no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960 (Stolarski, 2006, p.195).

Quando veio a São Paulo e ao Rio de Janeiro, no ano de 1953, Max Bill convidou alunos brasileiros para a *Escola de Ulm*. Ficaram entre os escolhidos Alexandre Wollner, Almir Mavignier e Mary Vieira, ex-alunos do *Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo (IAC)*. Criado em 1951, no *MASP*, o Instituto existiu por apenas dois anos, mas tornou-se, mesmo assim, um importante laboratório para alguns profissionais das *vertentes construtivas* que mais tarde

atuariam no campo do design. Lá, existiam oficinas de artes plásticas, de desenho e de escultura, assim como cursos de desenho industrial, de tecnologia de materiais e de programação visual.



Figura 42 - Alexandre Wollner: Cartaz da *Quarta Bienal de São Paulo* (1957)

Figura 43 - Almir Mavignier: Cartaz *Brasília - Burle Marx* (1962)

Figura 44 - Mary Vieira: Cartaz *Panair do Brasil* (1957)

Mas, apesar de toda a repercussão causada pelas visitas de Bill ao Brasil (em maio e dezembro de 1953), não se pode afirmar que seus ideais foram bem recebidos por todos os artistas construtivos. Décio Vieira (1922-1988) o considerou inteligente e franco, enquanto Amílcar de Castro (1920- 2002) sentiu-se mais motivado a unir-se a Ferreira Gullar (1930) “por terem ambos desconfiado da formulação estritamente matemática e descarnada pela qual Bill definiu sua *Unidade Tripartida*” (Nobre, 2008, p.45).

Oscar Niemeyer descreveu Max Bill no primeiro volume da revista *Módulo* (fundada em 1955 e dirigida por ele) como “essencialmente engenheiro e matemático”, de quem “nada se conhece no Brasil, a não ser pequenos e inexpressivos projetos” (Niemeyer in Fios Cortantes, 2008, p. 78 e p.79).

Curiosamente, apesar da dura crítica feita a Bill por Oscar Niemeyer, o novo projeto da revista *Módulo* apresentava claras marcas dos conceitos ulmianos. Segundo Ana Luiza Nobre, a reforma gráfica da revista já havia sido tema de estudo para Alexandre Wollner na *HfG* e para Goebel Weyne no curso de *Comunicação Visual*¹ ministrado por Otl Aicher e Tomás Maldonado no *MAM*

¹ Segundo o depoimento de Goebel Weyne à Ana Luiza Nobre, o curso de Maldonado e Aicher foi dividido em duas partes: a parte teórica, com turma de 100 alunos e a parte prática com turmas de 30 alunos. Entre os alunos que freqüentavam as aulas estavam Lygia Pape, Fernando Campos, Rubem Martins, Maurício Vinhas de Queiroz e os arquitetos Yedda Pitanguy, Maria Elisa Costa e Lauro Paraíso (Nobre, 2008, p.79).

do Rio de Janeiro em 1959. A partir de 15 de outubro de 1959, a *Módulo* adotou um novo formato (26 x 32 cm), onde se aplicava uma grade modular de três colunas e quatro linhas para estruturar os elementos gráficos. Nos títulos foi utilizada a família tipográfica *futura* desenvolvida por Paul Renner (entre 1924 e 1926) e cultuada pelos teóricos ulmianos. A diagramação da revista estava em consonância com os conceitos defendidos em seus textos, já que a publicação foi um importante veículo para a propagação dos pressupostos ulmianos no campo da arquitetura. Goebel Weyne foi o autor dos dois primeiros exemplares que caracterizavam a reforma da revista *Módulo* (Nobre, 2008, p.78 e p.79).

Alguns designers brasileiros tinham mais identificação com os ideais ulmianos, como Goebel Weyne e os profissionais que trabalharam para a *Forminform*, escritório fundado por Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e Walter Macedo, em 1958, e integrado por Karl-Heinz Bergmiller, Maurício Nogueira Lima, Rubem Martins, Emilie Chamie e Décio Pignatari (Stolarski, 2006; Nobre, 2008). A economia de elementos foi marcante nos projetos gráficos e de produtos do grupo. Em seus impressos e marcas predominavam as cores puras e o uso da tipografia sem *serifa*.



Figura 45 - Geraldo de Barros: *Estante Modular MF 710* (1957); Unilabor; ferro e madeira; *Ferros Velhos Arte e Design*

Figura 46 - Karl-Heinz Bergmiller: *Mesa Elástica* (1960); Unilabor; madeira e metal; acervo Darci Mori Pedroso



Figura 47 - Alexandre Wollner: Versão final da identidade visual do *MAM-RJ* (1963)

Figura 48 - Alexandre Wollner: Identidade visual da *Filмотeca do MAM-RJ* (1954)

Figura 49 - Maurício Nogueira Lima: Logotipo *UD* (1959)

Contudo, por maior que tenha sido o impacto dos ideais ulmianos no Brasil, o contato com as outras vertentes construtivas, principalmente através da

Primeira Bienal de São Paulo, estimulou as discussões acerca da arte construtiva, evidenciando diferentes posicionamentos ideológicos. As discordâncias entre o *Grupo Ruptura*, de São Paulo, e o *Grupo Frente*, do Rio de Janeiro, são indicadoras da falta de homogeneidade no pensamento construtivo brasileiro na década de 1950.

alimba
alim
ba
alim
ba



Figura 50 - Goebel Weyne: Identidade *Alimba* (1960)

Figura 51 - Ruben Martins: Anúncios (1964)

Figura 52 - Emilie Chamie: Capa do livro *Diário Cotidiano* (1950)

A exposição intitulada *Ruptura*, que aconteceu no dia 9 de dezembro de 1952, no *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, foi o marco do início oficial da arte concreta no Brasil. A mostra foi concebida e organizada por um grupo de sete artistas, a maioria composta de estrangeiros, residentes em São Paulo. Fizeram parte da exposição os poloneses Anatol Wladyslau (1913 a 2004) e Leopoldo Haar (1910-1954), o austríaco Lothar Charoux (1912-1987), o húngaro Lipót Féjer (1923-1989) e os brasileiros Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Waldemar Cordeiro (1925-1973), o catalisador e porta-voz oficial do grupo. (Amaral, 1998, p.95)

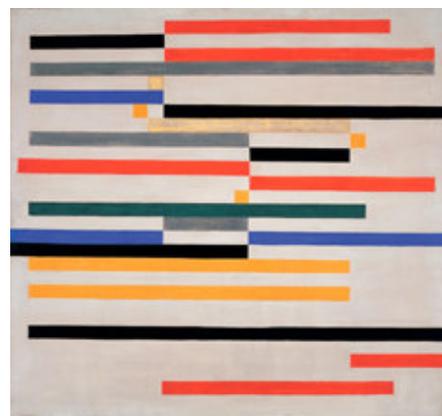
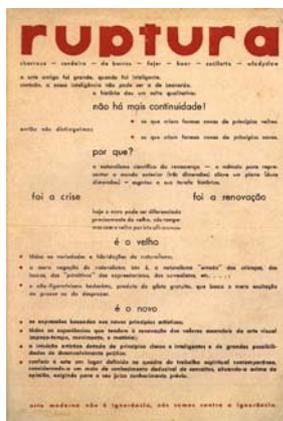


Figura 53 - Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Lipót Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslau e Waldemar Cordeiro: *Manifesto Ruptura* (1952)

Figura 54 - Waldemar Cordeiro: *Movimento* (1951)



Figura 55 - Leopoldo Haar: *Composição* (1950); maquete (desaparecida); foto de época; Coleção Mira Haar; São Paulo

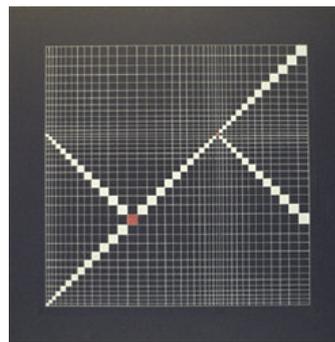


Figura 56 - Geraldo de Barros: *Concreto* (1958); esmalte sobre Eucatex; 49 x 71 cm

Retomando as questões colocadas por artistas europeus desde o final do século XIX, a mostra do *Grupo Ruptura* representou o momento em que a arte brasileira reivindicava sua autonomia em relação aos elementos do mundo exterior. Uma das propostas fundamentais do grupo era eliminar da arte toda manifestação do gesto humano, para criar uma linguagem de comunicação universal.

Na busca por uma arte radicalmente objetiva, o *Grupo Ruptura* adotou a expressão *Arte Concreta*. Este termo foi utilizado pela primeira vez por Theo Van Doesbourg para intitular publicação de única edição, onde o artista conjugava idéias construtivas e neoplásticas. Seu texto esclarecia as diferenças entre as “formas da natureza” e “as formas da arte” e defendia a utilização do termo “arte concreta” em oposição à “arte abstrata”,

“(...) porque nada é mais concreto nem mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície... uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos em seu estado natural, mas no contexto da pintura, são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos – enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais nem menos” (Rickey, 2002, p.60).

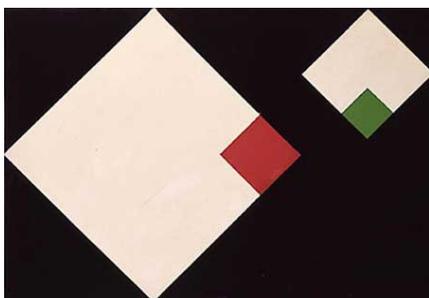


Figura 57 - Luiz Sacilotto: *Sem Título* (1956); esmalte sobre madeira; 29,7 x 50,1 cm

Waldemar Cordeiro, porta voz do grupo paulista, acreditava que o artista moderno deveria participar dos processos sociais de seu tempo, defendendo o

“conceito de arte produtiva”. Para Cordeiro, a arte deveria se transformar num campo de conhecimento similar às ciências positivas e a integração do artista no projeto social incluía sua atuação nos campos do desenho industrial e da comunicação visual (Cordeiro in Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, 1956, p.74 e p.75).

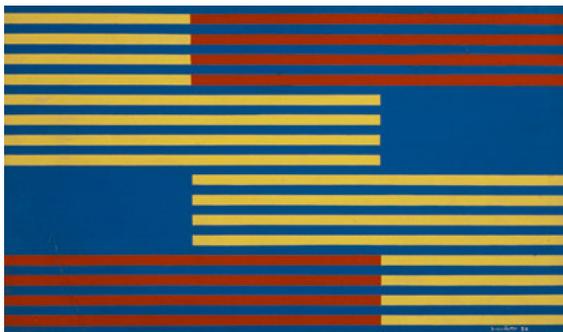


Figura 58 - Lothar Charoux : *Desenho (Design)* (1956) ; tinta sobre papel; 49.3 x 49.2 cm; *Museu de Arte Contemporânea – USP*; São Paulo



Figura 59 - Anatol Wladyslau: *Composição Linear* (1953) ; óleo sobre tela ; 70x 70 cm



Figura 60 - Geraldo de Barros: Capa para a revista *Noigandres 3* (1956)



Figura 61 - Hermelindo Fiaminghi: Capa para a revista *Noigandres 4* (1956)

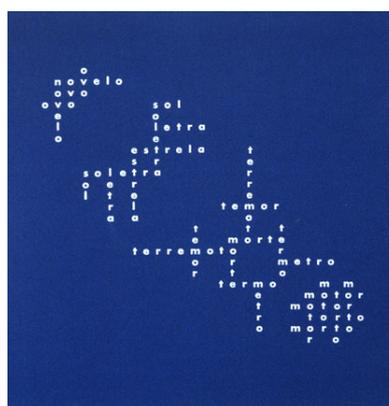


Figura 62 - Augusto de Campos: *Terremoto* (1956)

No campo da poesia, o grupo unido em torno de Cordeiro desenvolveu pesquisas buscando uma linguagem mais racional e objetiva. Com uma proposta semelhante, os poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos se reuniram, fundando a revista *Noigandres* (1952). O segundo volume da publicação apresentava um artigo de Augusto de Campos, onde era utilizado pela primeira vez o termo “Poesia Concreta”. Em 1956, Ronaldo Azeredo uniu-se ao grupo e o movimento da *Poesia Concreta* foi lançado oficialmente. As pesquisas desses poetas exploravam o espaço gráfico e as possibilidades

tipográficas, retomando, de certo modo, as experiências futuristas. Além disso, o predomínio dos tipos em *caixa baixa* e *sem serifa* nas capas das revistas apontam o interesse do grupo pelas pesquisas desenvolvidas pelo movimento da *Nova Tipografia*.

No Rio de Janeiro, vários artistas concretos formaram o *Grupo Frente* (1953-1954), que foi inicialmente marcado por algumas das propostas de Max Bill e do *Grupo Ruptura*. Liderado por Ivan Serpa, o grupo fez sua primeira exposição na Galeria do *Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU)*, no Rio de Janeiro, em 1954. Participaram da mostra, apresentada pelo crítico Ferreira Gullar, os artistas Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937), Décio Vieira (1922-1988), Ivan Serpa, João José da Silva Costa (1931), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Vicent Ibberson (19--). Muitos dos expositores eram alunos ou ex-alunos de Ivan Serpa nos cursos do *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Na segunda mostra do *Grupo Frente*, realizada no *MAM-RJ*, com apresentação de Mário Pedrosa, participaram mais sete artistas: Abraham Palatnik (1928), César Oiticica (1939), Elisa Silveira Martins (1912-2001), Emil Baruch (1920), Hélio Oiticica (1939-1980), Rubem Ludolf (1932) e Franz Weissmann (1911-2005) (Gullar in *Arte Construtiva no Brasil*, 1998, p.143).

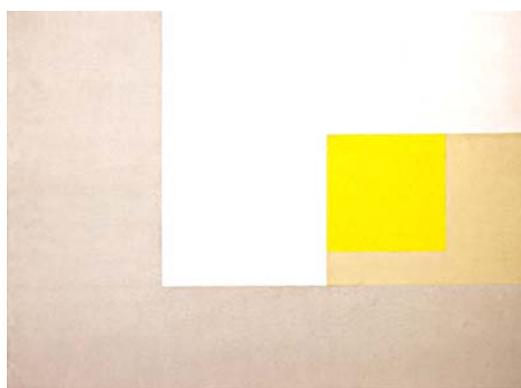


Figura 63 - Aluísio Carvão: *Composição em Vermelho e Preto* (década de 1950); óleo sobre tela; 60 x 60 cm; coleção Ana Maria e José Paulo Gandra Martins

Figura 64 - Décio Vieira: *Espaço Construído* (1954); têmpera sobre tela; 65 x 81 cm; coleção Galeria Estúdio Guanabara

O *Grupo Frente* se identificava com o *Grupo Ruptura* por buscar uma arte geométrica, livre do esquema tradicional de representação e do projeto de brasilidade, que predominara na arte moderna até aquele momento. No entanto, já nesta época, o grupo do Rio de Janeiro tinha uma visão um pouco diferente do grupo de São Paulo.

“(...) Os artistas do Rio, estimulados por Mário Pedrosa e agrupados em torno de Ivan Serpa desde 1953, eram mais intuitivos e empíricos, sendo os paulistas mais teóricos (...)” (Belluzzo in Amaral, 1998, p.121).

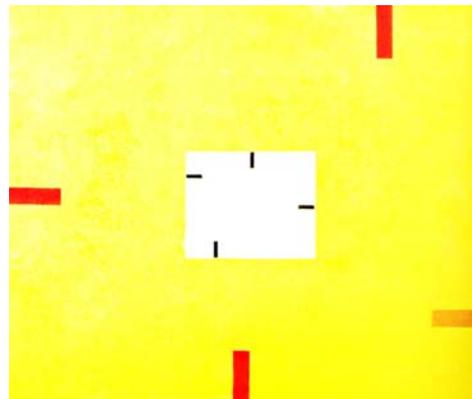


Figura 65 - Ivan Serpa: *Faixas Ritmadas* (1953); tinta sobre eucatex; 122 x 81,5cm

Figura 66: João José da Silva Costa: *Idéia quádrupla 1* (1956); óleo sobre tela; 52x62 cm; coleção Hecilda e Sérgio Fadel

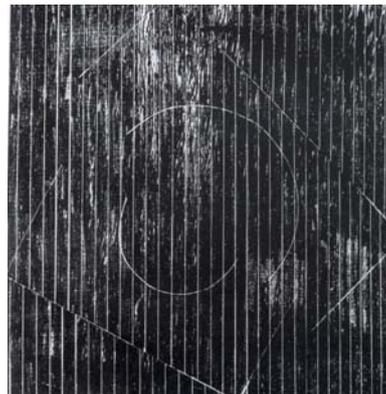
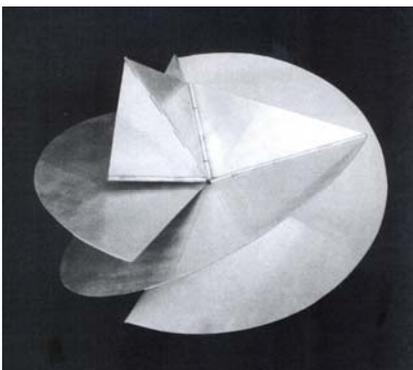


Figura 67 - Lygia Clark: *Relógio do Sol* (1960); alumínio anodizado; 60 cm de diâmetro; coleção João Satamini; Rio de Janeiro

Figura 68 - Lygia Pape: *Tecelar* (1957); xilogravura; 31,5 x 48 cm; coleção da Artista; Rio de Janeiro

Na *Primeira Exposição Concreta*, em 1956, em São Paulo, e em 1957, no Rio de Janeiro, ficou clara a diversidade da produção de todos esses artistas. Nessa ocasião, aconteceram as primeiras divergências entre os grupos do Rio de Janeiro e de São Paulo (ver Gullar in Folha de São Paulo, Ilustrada, E9, 12 de agosto de 2007). Desde a sua formação, o *Grupo Frente* tinha como principal diretriz defender a liberdade de criação e se afastava do racionalismo programático do *Grupo Ruptura* (Brito, 1985, p.14). Segundo Ferreira Gullar,

“O *Grupo Frente* não possuía pelo menos duas das características comuns aos movimentos de vanguarda: a defesa de uma única linha estilística e um embasamento teórico” (Gullar in Amaral, 1998, p.121).

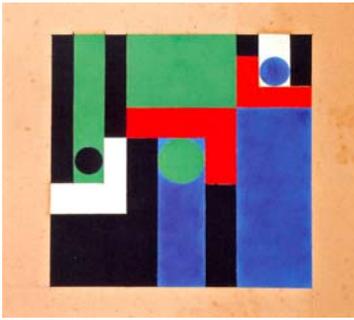


Figura 69 - César Oiticica: *sem título* (1956); guache sobre cartão; 29,7 x 30 cm; coleção do artista

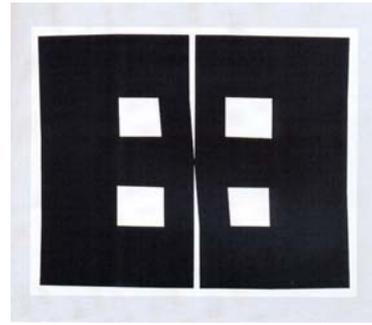


Figura 70 - Hélio Oiticica: *Metaesquema* (1957); guache sobre cartão; 54,5 x 63,5 cm; coleção Projeto HO; Rio de Janeiro

Como ressalta Lygia Pape, o plano piloto para a poesia, proposto por poetas paulistas, foi o motivo principal do afastamento de grande parte dos artistas cariocas, pois estes discordavam em seguir um plano de trabalho que se estenderia pelos próximos dez anos. Segundo a artista, Willys de Castro e Hércules Barsotti se uniram ao grupo carioca alguns anos mais tarde, pois também não concordavam com o plano-piloto (Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1987, p.155).

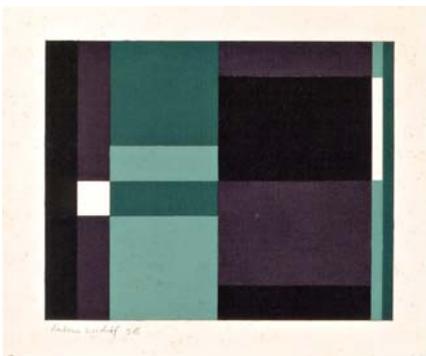


Figura 71 - Rubem Ludolf: *nº 14* (1956); guache; 18x 22 cm; coleção Ricardo Rego

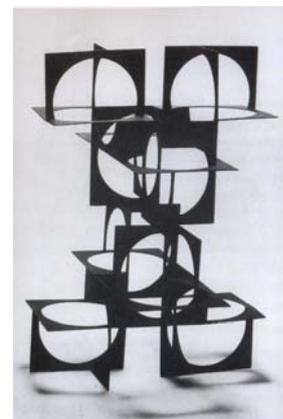


Figura 72 - Franz Weissmann: *Ponte* (1958); ferro pintado; 70x47x47 cm; coleção Adolpho Leiner; São Paulo

No campo da pintura, as perspectivas também eram diferentes. Para os cariocas, o projeto de trabalho dos paulistas, baseado na utilização de formas seriadas, não permitia a extinção da hierarquia entre figura e fundo. Em contrapartida, o grupo de São Paulo acreditava que o grupo do Rio fazia uma “escolha aleatória das cores”. Segundo Décio Pignatari, as cores do *Grupo Concreto* eram determinadas, não abrindo nenhum espaço para subjetividade. Waldemar Cordeiro criticou a falta de “rigor estrutural e cromático” nas obras dos

artistas cariocas, desaprovando especialmente o uso do marrom nos trabalhos de Ivan Serpa (Pignatari in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1987; Cordeiro in *Abstracionismo Geométrico e Informal*, 1987).

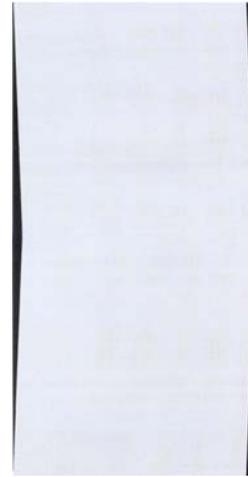
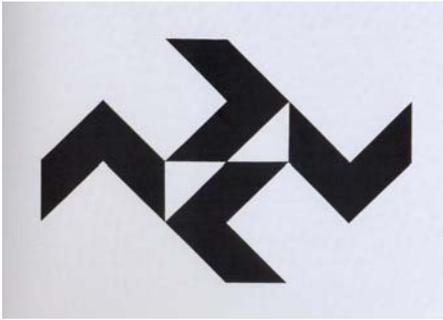


Figura 73 - Willys de Casto: *Pintura* (1957); óleo sobre tela; 58 x 70 cm; coleção Adolpho Leiner; São Paulo

Figura 74 - Hércules Barsotti: *Branco e Preto* (1960); óleo sobre tela, 100 x 50 cm; coleção Adolpho Leiner; São Paulo

Ao final da década de 1950, o *Grupo Frente* se desintegrou, pois dentro do próprio grupo existiam diferentes perspectivas que geravam choques. Alguns artistas deram continuidade às suas pesquisas autônomas, enquanto outros se reagruparam na medida em que percebiam problemas comuns.

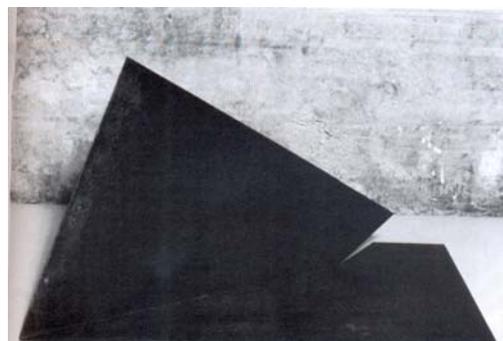


Figura 75 - Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis: *Manifesto Neoconcreto*; (março de 1959); projeto gráfico de Amílcar de Castro

Figura 76 - Amílcar de Castro: *Sem Título* (1960); escultura em ferro; 43 x 8 x 54 cm; coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Em 1959, foi publicado o *Manifesto Neoconcreto*² no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, escrito por Ferreira Gullar e assinado por um grupo de oito artistas, entre eles alguns integrantes do *Grupo Frente* (Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão e Franz Weissmann). Estes artistas se opunham à “perigosa exacerbação racionalista” que permeava a arte geométrica. Ferreira Gullar, apoiado em M. Merleau-Ponty, E. Cassirer e S. Langer, propunha a reposição da questão da expressão, pois, para ele, o puro racionalismo ameaçava a autonomia da arte. O crítico e poeta afirmava que, no “corpo-a-corpo” com a obra, Mondrian e Prevsner não se submeteram aos limites da teoria e que Malevich havia se oposto não apenas ao figurativismo, mas também à abstração mecanicista, o que possibilitou a “transcendência do racional e do sensorial” (Gullar in *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, 1977, p.80 e p.81).

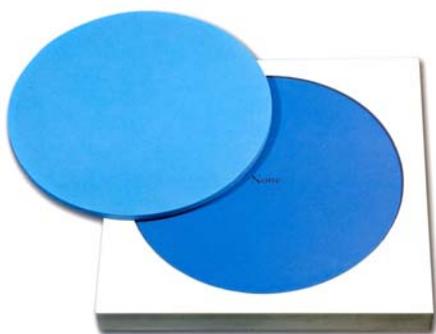


Figura 77 - Ferreira Gullar: *Noite* (1959); acrílica sobre madeira e vinil; 30 x 30 cm; coleção Paço Imperial do Rio de Janeiro

Sabe-se que muitos artistas construtivos brasileiros atuaram simultaneamente nos campos da pintura, da escultura, da poesia, da arquitetura, do cinema e do design gráfico. No entanto, alguns integrantes do *Grupo Neoconcreto* não se contentaram em produzir para estas diversas áreas. Procuraram, principalmente, dissolver os limites que separavam as atividades. Não negavam suas experiências passadas, mas propunham a abertura para novas pesquisas. A obra *Noite*, de Ferreira Gullar, *Os Bichos*, de Lygia Clark, ou os *Ballets Neoconcretos*, de Lygia Pape e Reynaldo Jardim, são exemplos de

² Assinaram o *Manifesto Neoconcreto*: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim (1926-), Theon Spanudis (1915-1986).

Aderiram ao Grupo: Aluísio Carvão, Carlos Fernando Fortes de Almeida, Cláudio Melo e Souza, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti (1914), Osmar Dillon (1930), Roberto Pontual e Willys de Castro (1926-1988) (Amaral, 1998, p.270)

obras que ultrapassavam as fronteiras entre categorias (Gullar in Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, 1977; Pape in Abstracionismo Geométrico e Informal, 1987).

Em 1963, o *Grupo Neoconcreto* se dissolveu, mas as questões levantadas por seus componentes ainda provocavam discussões no campo da arte. Apesar dos clamores neoconcretos, em 1963 foi fundada, no Rio de Janeiro, a *Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI)*, que pretendia seguir a disciplina ulmiana.

Já no início da década de 1960, discutia-se a possibilidade de criar uma escola de design no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)*, presidido por Niomar Muniz Sodré. Em 1962, os designers Alexandre Wollner, Goebel Weyne e Aluísio Magalhães fundaram um núcleo de tipografia no museu. No entanto, este curso logo foi interrompido, pois a instituição passava por uma crise financeira. O processo de implantação da escola foi então assumido pelo Ministério de Educação, liderado por Simão Leal, em associação com o Governo do Estado do Rio de Janeiro através do secretário de cultura Carlos Flexa Ribeiro.



Figura 78 - Lygia Clark: Bicho (1962); metal dourado; 55 x 66 cm



Figura 79 - Lygia Pape e Reynaldo Jardim: *Ballet Neoconcreto* (1958); Teatro Gaucio Gil; Rio de Janeiro; acervo do *Projeto Lygia Pape*

Segundo Alexandre Wollner, o programa curricular da *HFG*, desenvolvido por Tomás Maldonado e Otl Aicher, teve que ser adaptado à realidade brasileira na época de fundação da *ESDI* (Wollner in *Arte Construtiva no Brasil*, 1998, p.258). Assim como a *Escola de Ulm*, a instituição possuía um curso fundamental de um ano, ao final do qual o aluno deveria escolher se continuaria seus estudos no departamento de *Comunicação Visual* ou no de *Desenho Industrial*. As duas seções ficaram sob a responsabilidade de Alexandre Wollner e Karl-Heinz Bergmiller, respectivamente. Logo fica claro que a adoção desse

modelo não ocorreu sem perdas, já que havia apenas dois departamentos em contraposição aos quatro que chegaram a existir na *HfG: Information, Visuelle Gestaltung, Productform e Architektur* ou *Industrial Bauen*, como foi chamado mais tarde (Nobre, 2008, p.66 e p.67).

Para Ana Luiza Nobre, o fato de não haver um departamento de arquitetura poderia indicar a intenção de estabelecer uma fronteira “entre práticas consideradas independentes” (Nobre, 2008, p. 65 e p.66). Também é possível que a estrutura da escola tenha sido reduzida para evitar maiores investimentos. Não havia interesse na implantação de um projeto mais amplo, pois a *Escola de Arquitetura da Universidade Nacional* já existia e cobria as demandas deste campo.

A criação da *ESDI* foi justificada pela necessidade de desenvolver “um design nacional”, evitando o pagamento de *royalties* pelo uso da forma de produtos estrangeiros na indústria brasileira (Nobre, 2008, p.93). Na época de instauração da escola, o país enfrentava os problemas deixados pelo governo desenvolvimentista.

A política de Juscelino Kubitschek, havia se baseado principalmente nos investimentos estrangeiros e teve colaboradores provenientes da estrutura feudal. JK concentrou seus esforços no desenvolvimento da indústria no centro-sul do país, evitando entrar em choque com os interesses dos latifundiários que procuravam conter o desenvolvimento do setor agrícola. As tentativas de criar empregos com a construção de Brasília, a abertura de novas estradas e a criação da *Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste Brasileiro (SUDENE)* mostraram-se propostas insuficientes perante os novos problemas que começavam a se apresentar. Nos final dos anos 1950, o endividamento do país, as desigualdades sociais dos grandes centros e a condição de subdesenvolvimento do nordeste desencadearam uma crise.

Quando Jânio Quadros assume o poder, busca uma política externa independente. Aceita investimentos europeus e estabelece relações diplomáticas com Cuba, contrapondo-se ao poderio americano. Sete meses depois, sem conseguir manter “uma ordem interna estável”, Jânio renuncia e o Brasil passa a receber “os auxílios desinteressados” da *Aliança para o Progresso* e do *Peace Corps* (Valentinetti, 2002, p.18).

A *ESDI* foi fundada com recursos financeiros provenientes do fundo *Aliança para o Progresso*. Tornou-se um emblema da oposição do governador Carlos Lacerda ao nacional-desenvolvimentismo e uma iniciativa a favor da livre concorrência (Nobre, 2008, p.104 e p.105).

Não é surpreendente que o tumultuado contexto político da década de 1960 tenha se refletido no campo cultural. Enquanto as batalhas entre os partidários de direita e de esquerda tornavam-se cada vez mais acirradas, as discussões sobre o papel da arte, do cinema e do design na superação do subdesenvolvimento brasileiro ficavam ainda mais intensas, embora as iniciativas para alcançar tal fim tenham sido variadas e muitas vezes opostas.

Lina Bo Bardi (1914-1992) esforçou-se em trazer a arte popular do Nordeste para o museu, montando as *exposições-manifestos Bahia*, em 1959, e *Nordeste*, em 1963, tendo a última inaugurado o *Museu de Arte Moderna da Bahia*. Celso Furtado, por sua vez, trabalhava na *SUDENE*, visando atrair investimentos para a região e tirá-la da “condição periférica em que se encontrava” (Nobre, 2008, p.94).



Figura 80: Lina Bo Bardi: Cadeira *Bowl* (1951); ferro, espuma e couro; acervo do Instituto Lina Bo Bardi



Figura 81 - Fachada do *Teatro Castro Alves*, onde Lina Bo Bardi instalou o Museu de Arte Moderna da Bahia (1959)

A progressiva dissolução do projeto de Pietro Maria Bardi para o *MASP* e o possível desencanto com o desordenado processo de urbanização do país podem ter sido as principais razões para que Lina Bo Bardi tenha desviado sua atenção de São Paulo e fundado o *Museu de Arte Moderna da Bahia*. Fazia parte do projeto do museu criar uma escola de desenho industrial em parceria com a *SUDENE*. Lina Bo Bardi propunha integrar ao currículo acadêmico da instituição as manifestações espontâneas da arte popular, o que faz lembrar o programa inicial da *Bauhaus*. Nos anos 1960, a artista passa a acreditar que o

modelo ulmiano não poderia ser aplicado no Brasil, onde a indústria estava apenas no estágio experimental. Mas, apesar de seu empenho, a escola de desenho industrial nunca chegou a ser implantada (ver Nobre, 2008, p.96 a p.98).

Paralelamente, o *CPC - Centro Popular de Cultura (1962)*, fundado em associação com a *UNE-União Nacional dos Estudantes*, defendia a criação de uma “arte popular revolucionária” e atraiu artistas como Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim. Em torno do *CPC* também se reuniram os cineastas cariocas Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias e Leon Hirszman, que dirigiram os cinco episódios do filme *Cinco Vezes Favela (1963)*. (Nobre, 2008; Pape in *Abstracionismo Geométrico e Informal, 1987*).



Figura 82 - Imagem do filme *Cinco Vezes Favela (1963)*; episódio *Couro de Gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade

Para Claudio Valentinetti, o *Cinema Novo* foi uma consequência da descoberta crítica da realidade brasileira, por isso as temáticas do subúrbio e do Nordeste eram predominantes nos filmes do movimento. Começando a operar efetivamente durante o governo populista de João Goulart, o primeiro núcleo do *Cinema Novo* (composto por Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Ruy Guerra) procurava afrontar a estrutura agrária e atuar sobre os assuntos mais significativos do subdesenvolvimento brasileiro (Valentinetti: 2002, p.33, p.35 e p.38).

Ao longo dos anos 1960, alguns professores da *ESDI*, alguns professores, como Aluísio Magalhães e Rogério Duarte, adotaram uma postura mais flexível perante os rígidos postulados ulmianos que serviram de fundamento para a criação da escola. Também iam de encontro aos ideais de *Ulm* os projetos de Carlos Sciliar para a Revista *Senhor (1959/60)* e a versão francesa do cartaz do

