

# ARTE MODERNA

NA COLEÇÃO DA **FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ**



## ARTE MODERNA

NA COLEÇÃO DA **FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ**

detalhe | detail  
José Pancetti (1902-1958)  
*Montserrat, Bahia*, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
19 x 27 cm  
foto | photo: Eduardo Eckenfels

Ministério da Cultura apresenta

## ARTE MODERNA NA COLEÇÃO DA FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, Museu Oscar Niemeyer e Fundação Edson Queiroz

[This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo, Museu Oscar Niemeyer and Fundação Edson Queiroz]

CURADORIA [CURATOR]  
REGINA TEIXEIRA DE BARROS

### Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

23 de junho a 16 de outubro de 2016

[June 23th to October 16th, 2016]

### Museu Oscar Niemeyer, Curitiba

27 de outubro de 2016 a 26 de fevereiro de 2017

[October 27th, 2016 to February 26th, 2017]



# ARTE MODERNA

NA COLEÇÃO DA **FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ**



patrocínio | sponsorship Fundação Iberê Camargo



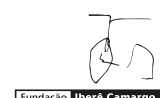
patrocínio | sponsorship Museu Oscar Niemeyer



patrocínio exposição | sponsorship exhibition



realização | organized by



## FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ

Colecionar arte é muito mais que ter uma coleção de objetos. Quando se contempla uma obra, mesmo que não se saiba, abrem-se dimensões silenciosas em que artista e espectador se encontram. É um encontro subjetivo, guiado pelos mistérios auspiciosos que seguem desde a escolha da paleta de cores ao tema apresentado. Colecionar é, portanto, estabelecer um encontro massivo, organizar uma grande festa em que artistas discutem entre si sobre suas produções. E, quando essa festa se abre ao público, as discussões são as mais ricas e variadas. São infinitas. A arte foi feita para ser vista, e as visões são muitas.

Nesse âmbito, esta exposição contempla o melhor do encontro modernista, expandindo olhares por entre os matizes de grandes nomes da arte moderna brasileira. Não há intenção de cercar o olhar, embora os núcleos da exposição apontem fases e expressões de naturezas afins. Lasar Segall, Anita Malfatti, Antonio Gomide, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Alfredo Volpi, José Pancetti, Antonio Bandeira, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto e Lygia Clark são alguns deles.

Essa reunião expressiva do modernismo na Coleção da Fundação Edson Queiroz vem se construindo ao longo de três décadas e oferece ao público a possibilidade de visitar e revisitar a história da arte brasileira sob a ótica moderna. É possível reviver as reivindicações estéticas da Semana de 22, perceber a ruptura visual para a abstração e se debruçar sobre o imagético figurativo, deixando o olhar e a imaginação percorrerem um Brasil de outrora, em seu processo de formação mais significativo.

Espero, portanto, oportunizar e compartilhar esta coleção com amantes e curiosos da arte. Reitero: obras de arte não são meros objetos. Elas falam, sentem, respiram, dialogam com seus apreciadores. Entregam histórias secretas, documentam o passado, vislumbram o futuro com ideias e representações. Permitam-se nessa relação com a arte. Deixem que elas se revelem à medida que seu olhar se deixa descobrir.

chanceler Airton Queiroz  
presidente da Fundação Edson Queiroz



## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

É um enorme prazer para a Fundação Iberê Camargo apresentar “Arte moderna na Coleção da Fundação Edson Queiroz”, em mais uma bem-sucedida parceria com o Museu Oscar Niemeyer. A exposição, que tem como foco artistas modernos que atuaram no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960, é uma oportunidade única para o público entrar em contato com a produção de período tão importante da arte nacional.

O tema – elaborado com maestria pela curadora Regina Teixeira de Barros, com base nas obras que compõem a coleção da Fundação Edson Queiroz – proporciona uma aproximação com as diversas vertentes, influências e movimentos da arte brasileira do início do século XX. O recorte escolhido pela curadora possibilita também fazer as mais diversas associações entre a trajetória de nossos artistas e o contexto histórico e artístico internacional. Essas foram décadas marcadas por profundas mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais em todo mundo.

Entre as pinturas e esculturas presentes na exposição, encontram-se obras que abrangem desde a primeira fase moderna no Brasil, ainda com formação europeia – como Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret – até o surgimento do manifesto neoconcreto carioca, já na segunda metade do século XX.

O percurso expositivo inclui também artistas interessados na busca de um imaginário próprio para o País, como Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Di Cavalcanti e Candido Portinari. Depois, aponta para as novas vertentes abstratas e formais do pós-guerra, cujos representantes são Alfredo Volpi, José Pancetti e Maria Leontina. Seguindo cronologicamente, a exposição apresenta obras de integrantes do Grupo Frente e do Grupo Ruptura, que acompanharam um novo momento da arte nacional, marcado pelo surgimento dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, e da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951.

A exposição encerra com a produção das décadas de 1950 e 1960, revelando uma diversidade de expressões artísticas, tão evidentes nas obras de Ivan Serpa, Tomie Ohtake e do próprio Iberê Camargo, quanto nas proposições radicais de artistas que haviam participado do movimento neoconcreto carioca. Trata-se do momento em que uma completa revisão de paradigmas se opera e a arte nacional toma novos rumos, aproximando-se da chamada arte conceitual.

A Fundação Iberê Camargo convida a todos para uma imersão na história da arte moderna brasileira. Agradece à curadora e à Fundação Edson Queiroz, responsáveis diretos por esta realização, assim como a todos os colaboradores, patrocinadores e equipe que tornaram este projeto possível.

## MUSEU OSCAR NIEMEYER

A Fundação Edson Queiroz, sediada em Fortaleza, vem construindo ao longo de 40 anos uma representativa coleção que percorre a história da arte entre os séculos XVII e XXI, reunida pelo chanceler Airton Queiroz.

A mostra “Arte moderna na Coleção da Fundação Edson Queiroz” faz um recorte desse acervo entre as décadas de 1920 e 1960 que pontua as importantes fases desse período histórico. São obras de artistas como Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Lygia Clark, entre outros nomes expressivos das artes visuais, que estabelecem um diálogo com o acervo do Museu Oscar Niemeyer, onde também estão em coleção e em exposição.

Receber esta seleção de obras de um dos mais importantes acervos do Brasil fortalece a parceria entre as instituições pelo seu conteúdo e valor cultural.

Juliana Vellozo Almeida Vosnika  
Diretora-Presidente

Estela Sandrini  
Diretora Cultural



# ARTE MODERNA

NA COLEÇÃO DA **FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ**

## A TÍTULO DE PREÂMBULO

A abrangência temporal da Coleção da Fundação Edson Queiroz é ampla o suficiente para estimular muitas narrativas sobre a arte produzida no Brasil. Das alegorias dos quatro continentes, pintadas no século XVII, à grande parede ocupada pelo trabalho de Henrique Oliveira, a coleção percorre cerca de quatrocentos anos de produção artística, com obras significativas de todos os períodos. Assim, o núcleo modernista da Coleção da Fundação Edson Queiroz – assunto da exposição que motiva esta publicação – consiste em um recorte modesto, em termos cronológicos, diante da extensão desse acervo sediado na Universidade de Fortaleza, no Ceará. A mostra “Arte moderna na Coleção da Fundação Edson Queiroz” tem como foco a produção de artistas modernos atuando no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960.

As narrativas construídas a partir de imagens, em uma exposição, e aquela concebida com palavras, em um texto, têm naturezas muito distintas. As histórias que se delineiam pela vizinhança física de trabalhos artísticos proporcionam diversas possibilidades, visto que muitas são as opções apresentadas a um só tempo. O olhar pode vagar de uma pintura a outra, pendurada ao lado, instalada na parede oposta ou entrevista na sala seguinte. Os hiatos entre uma imagem e outra são portadores em potencial de associações das mais diversificadas. Assim, de uma única obra, podem-se desdobrar múltiplas narrativas, que se entrecruzam, se espelham, se confundem ou se confrontam à medida que o olhar avança, retrocede, salta ou recomeça.

A narrativa escrita, por sua vez, solicita que o leitor siga palavra a palavra, linha pós linha, as proposições do historiador. As estratégias curatoriais, regidas pelas imagens, migram obrigatoriamente para o enunciado conduzido pela lógica da escrita. Ambas as linguagens têm suas particularidades e seus encantos, mas não se equivalem. Essa ressalva é importante, a meu ver, porque “Arte moderna na Coleção da Fundação Edson Queiroz” foi concebida como uma exposição e, por isso, as estratégias que aproximaram as obras comentadas a seguir são da ordem da visualidade. Cada um dos trabalhos apresentados assume sentidos específicos, de acordo com o espaço que ocupa. Não há, portanto, nenhuma intenção de perpetrar uma narrativa generalizadora que dê conta de toda a historiografia do período. Como bem dizia o pintor Henri Matisse: “Há duas maneiras de exprimir as coisas. Uma é mostrá-las brutalmente, a outra é evocá-las. Para chegar a isso, tento me aproximar delas, defini-las em seu caráter individual e pelas relações entre os elementos que as compõem e situam”.<sup>1</sup> Fiquemos com a segunda opção.

REGINA TEIXEIRA DE BARROS

<sup>1</sup> MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## REINVENTANDO A PINTURA

Os artistas da primeira geração modernista compartilham o fato de terem passado por uma formação no exterior, dedicarem-se a uma pesquisa de renovação formal (ainda que tímida) e por adotarem uma linguagem figurativa. Com exceção de Lasar Segall, que já é um artista maduro quando chega ao Brasil em 1924, os demais aprofundaram seus estudos na Europa, ou nos Estados Unidos, no caso específico de Anita Malfatti.

Realizada ainda no período alemão,<sup>2</sup> a pintura *Duas amigas*, de Lasar Segall, que abre a exposição, reúne características-chave formais para a compreensão de uma importante parcela da produção dos primeiros tempos do modernismo no Brasil. Por um lado, Segall emprega cores não realistas, imbuídas de valor simbólico; por outro, lança mão de princípios cubistas, simplificando as figuras por meio de planos geometrizados. As duas amigas em questão são a jovem Margarete, futura mulher do artista, e a atriz Zoe Caruso. As cores quentes utilizadas para retratar Margarete, assim como o olhar apreensivo e seu gesto encorajador, reforçam a solidariedade que presta à amiga, figurada com cores frias e aspecto desalentado.

O uso da cor carregada de significado psicológico é um recurso frequente também nos retratos produzidos por Flávio de Carvalho. Em *Retrato de Berta Singerman*,<sup>3</sup> a pintura é construída por meio de pinceladas vigorosas que borram os contornos da personagem, confundindo figura e fundo. Chamam a atenção as olheiras, a grande boca vermelha praticamente no meio da pintura, assim como os dedos verdes e finos em primeiro plano. Os trejeitos das mãos e a maquiagem carregada são típicos da declamadora argentina em cena, como se observa nas fotografias de época.

Se Flávio de Carvalho e Anita Malfatti (na década de 1910) são representantes de uma vertente expressionista do modernismo brasileiro, Antonio Gomide, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret respondem por uma afiliação ao cubismo. Ainda que tenham assimilado lições cubistas, quando essa geração de artistas tem contato com o movimento, na década de 1920, este já havia perdido o radicalismo dos primeiros anos. Assim, percebe-se em seus trabalhos uma estilização moderada das figuras, mais afinada com o *art déco*. No que diz respeito aos pintores, notam-se a clara preferência por tons pastéis e o empenho para planificar o espaço pictórico, características emprestadas ao cubismo. As linhas na pintura *O ceramista*, de Gomide, e nas esculturas *Virgem oriental* e *Ritmo*, de Brecheret, definem silhuetas sinuosas e elegantes. Em contrapartida, o traço inflexível de Rego Monteiro, em *Crucificação*, somado à frontalidade das figuras e à simetria da composição, acentuam a austeridade da cena religiosa.

Ao contrário de seus colegas, as pesquisas formais levadas a cabo por Ismael Nery não eram um fim em si mesmo. Nery afirmava que, depois de ver Tintoretto ao vivo, era inútil continuar a pintar.<sup>4</sup> Entretanto, continuou pintando... e escrevendo poesias. Nery via na arte uma maneira de dar corpo ao essencialismo, sistema místico-filosófico concebido por ele que consistia na busca de uma unidade ancestral perdida. Seu objetivo era unificar as polaridades masculino-feminino primordiais que haviam sido cindidas para que o ser humano restabelecesse a plenitude, independentemente de tempo e espaço. Nesse sentido, o cubismo lhe interessava menos pela renovação formal que simbolizava e mais por servir

à fusão de corpos particular ao essencialismo. Masculino e feminino se confundem em *Autorretrato*: Nery se representa de forma ambígua, com feições que poderiam identificar tanto uma senhora sombria quanto um homem de traços afeminados; em *Figuras sobrepostas*, os dois corpos se mesclam, engendrando uma nova unidade. Em ambas as pinturas o que está em jogo são tentativas de concretizar a essência, a unidade espiritual do ser humano que, para Nery, era fruto da vontade divina.

Quando Nery viaja pela segunda vez a Paris, em 1927, o emprego da linguagem derivada do cubismo é substituída por uma aproximação à figuração surrealista. Provavelmente foi por meio dele que Cícero Dias entrou em contato pela primeira vez com imagens surrealistas.<sup>5</sup> Entretanto, se para Nery a representação do homem vinha de encontro a um pensamento místico, para Dias está ligada à memória de sua infância no interior de Pernambuco. As recordações da época em que viveu no engenho de açúcar são associadas a uma visualidade típica da arte popular, como se verifica em *Moças na janela*. Nessa pintura, os elementos em primeiro plano tomam praticamente toda a extensão da tela: a vegetação na parte superior sufoca as casas, e as cabeças comprimidas mal cabem nas janelas. O único respiro oferecido é a brecha entre as construções, pela qual se avista o horizonte. O “desajuste” de proporções e profundidades confere um caráter *naïf* à pintura e sugere que as moças em questão se assemelham tanto a prostitutas esperando clientes quanto a ex-votos empilhados nas paredes das igrejas católicas no nordeste brasileiro.

## REINVENTANDO O BRASIL

Paralelamente às renovações formais, alguns artistas da primeira geração modernista também se interessaram pela busca de imagens que refletissem uma identidade do e para o Brasil. Embora a historiografia da arte calcada no discurso modernista reitere que essa procura tenha sido particular àquele período, encontramos preocupações semelhantes desde a primeira metade do século XIX.<sup>6</sup> A urgência de criar um imaginário próprio para o país se intensifica após a Independência, quando se instaura a necessidade de forjar uma identidade para a jovem nação. Porém, se em um primeiro momento o referencial artístico era a academia europeia, no século XX o debate nacionalista é retomado sob outro prisma. Não eram mais as idealizações românticas que pautavam a produção simbólica do imaginário genuinamente brasileiro. Havia, por um lado, uma determinação em recuperar elementos nativos, anteriores à colonização europeia;<sup>7</sup> por outro, havia um esforço, por parte de intelectuais, para compreender as contradições do sistema colonial e incluir a mestiçagem como fator decisivo na formação do povo brasileiro.<sup>8</sup>

Entre os modernistas que aderiram à busca de temas e imagens que correspondessem a uma identidade nacional, destacam-se Tarsila do Amaral (com suas paisagens pau-brasil e antropofágicas), Cícero Dias – cujas reminiscências da infância, permeadas de saudades, trazem à tona o universo nordestino –, Di Cavalcanti e Candido Portinari, entre outros.

2 Ainda que a inscrição “1913” seja visível no canto superior esquerdo, a pesquisadora Cláudia Valladão de Mattos comprovou que essa pintura foi realizada entre 1917 e 1918 e foi datada posteriormente pelo artista, de forma equivocada. Cf. capítulo 1 de *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo*, o período alemão de Lasar Segall. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2000.

3 Para título original ver ARTUNDO, Patrícia. Berta Singerman e o Brasil: crônica de uma amizade ininterrupta. In *A aventura modernista de Berta Singerman, uma voz argentina no Brasil*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2003, p. 12-13.

4 MENDES, Murilo. Recordações de Ismael Nery, 1º jul. 1948. Reproduzido em *Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro-São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil-Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p. 79.

5 Para uma visão crítica sobre o surrealismo no Brasil ver GIL, Thiago. *Uma brecha para o surrealismo*. São Paulo: Alameda, 2014.

6 A Academia Imperial de Belas-Artes, inaugurada no Rio de Janeiro em 1826, estava comprometida, desde sua criação, com a implantação de um processo civilizatório, que incluía a concepção de um imaginário que representasse a jovem nação brasileira. Cf. SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007; e CHIARELLI, Tadeu. De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 88, dez. 2010, p. 113-134.

7 Ver ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*, 1928.

8 Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior publicam respectivamente *Casa-grande e senzala* (1933), *Raízes do Brasil* (1936) e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942).



Conhecido como “o pintor das mulatas”, ao longo de sua vida Di Cavalcanti se empenhou na formulação de uma visualidade nacional. Boêmio convicto, elegeu as mulheres, a música e as festas populares como representantes por excelência da identidade brasileira. Afirmava: “A cultura não apaga os meus sentidos, sou sempre o vagabundo, o homem da madrugada, o amoroso de muitos amores”.<sup>9</sup> Seu estilo de vida alimentava sua arte e vice-versa. Dividia com Matisse, pintor que muito admirava, a predileção pela figura humana (sobretudo a feminina), o emprego de um cromatismo intenso e a concepção hedonista da arte.<sup>10</sup> As pinturas *Mulata com flores*, *Figuras* e mais tardiamente *Batuque* exemplificam bem sua poética.

Di Cavalcanti divide com Portinari a predileção pela figura humana como representante da nação. Mas se para o primeiro a mestiça é motivo de celebração, para Portinari – artista da chamada segunda geração modernista – o homem brasileiro é virtuoso e íntegro, mas em geral digno de compaixão pela condição de extrema pobreza em que vive. Das lavradoras em *Colhendo batatas* apreendemos que estão descalças, têm as mãos embrutecidas pela lida com a terra, provavelmente os joelhos macerados e as costas moídas. São trabalhadoras obstinadas que aproveitam os primeiros ou os últimos raios de luz para catar batatas que mais parecem pedras. Aparentam não se darem conta de que dividem a plantação com um boi desgarrado da manada, camuflado na paisagem. A proximidade entre os dois corpos volumosos e o predomínio de cores quentes constroem uma atmosfera de intimidade entre as duas mulheres, ainda que o espectador, certamente pertencente a outra classe social, sinta-se excluído. Já as figuras em *Mulher e crianças*, embora representadas de frente, têm traços indefinidos, configurando uma representação de tipos humanos e não de retratos individuais. O drama comum a muitas famílias está inscrito no olhar assustado de algumas figuras e perdido de outras. Mesmo assim, sobra um traço de força e esperança que se traduz aqui pelo laço de fita vermelha que ornamenta a cabeça da mãe.

## RETORNO À ORDEM

As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por uma acomodação das linguagens modernistas. Até mesmo Lasar Segall e Anita Malfatti, dois expoentes das renovações formais entre nós, voltam-se para uma arte menos experimental. Anita pinta *Interior*, um canto de sala estudadamente desordenado, em que as estampas e as artes se sobressaem como motivos. Segall, por sua vez, realiza os retratos *Figura sentada entre flores* e *Mulher com blusa rosa*. O primeiro, pintado ainda na década de 1920, conserva as cores vivas que caracterizam o que Mário de Andrade chamou de “fase brasileira”. No segundo, mais representativo do retorno à ordem, Segall lança mão de breves pinceladas de rosas pálidos, verdes acinzentados e tons terrosos para criar texturas e volumes na figura e no *setting* no qual está inserida. Embora de faturas bastante diversas entre si, nos dois retratos as modelos posam sentadas de frente, com as mãos unidas no colo. A mesma postura é replicada em *Menina com laço*, de Portinari, que também se assemelha a *Mulher com blusa rosa* em termos de fatura.

A retomada de tendências mais tradicionais da arte não ficou restrita à pintura. Quando Ernesto de Fiori chega ao Brasil, em 1936, trazia consigo a convicção de que a arte deveria ser informada pela produção do passado. Na escultura *Mulher em pé*, ele elege o tema clássico do nu feminino e funde o trabalho em bronze, material igualmente tradicional. Entretanto, a superfície rugosa do bronze é indicativa do processo de trabalho de seus dedos sobre a matéria original (argila ou gesso), sinalizando sua adesão ao modernismo. Mas foi como pintor que De Fiori deixou mais herdeiros entre nós. Sua pesquisa em torno da construção da pintura por meio da cor e de suas possibilidades plásticas – do cromatismo intenso à síntese formal, das pinceladas enérgicas ao jogo de transparências – foi reveladora para artistas residentes em São Paulo, como os santelenistas Mário Zanini e Alfredo Volpi.

Se De Fiori foi um artista referencial em São Paulo tanto para seus contemporâneos como para gerações vindouras de pintores, em Belo Horizonte esse papel foi ocupado por Alberto da Veiga Guignard.<sup>11</sup> E assim como De Fiori, Guignard era um exímio colorista. Nas paisagens que registrou das cidades históricas de Minas Gerais, das quais *Balões* é um ótimo exemplo, as igrejas e o casario estão representados na metade inferior da tela, enquanto as montanhas e o céu ocupam a metade superior. É justamente nas nuvens e nas montanhas ao longe que se nota com maior clareza a habilidade do artista de lidar com a tinta diluída para construir espaços por meio de transparências e sobreposições de cores, inclusive das mais improváveis.

Com o passar dos anos, o lirismo que Guignard dispensava aos céus foi invadindo o restante da pintura, a ponto de resultarem paisagens quiméricas, salpicadas aqui e ali com diminutas figuras de casas, coqueiros, igrejas e, vez por outra, um trem. A tela se torna um campo bidimensional, no qual o prazer do ato de pintar se sobressai em relação ao argumento.

## FIGURA, NÃO FIGURA

A segunda metade da década de 1940 começou com fatos marcantes: no mundo, o fim da II Grande Guerra; no Brasil, o término da Ditadura Vargas. Os novos ventos que sopravam no País deram impulso a importantes mudanças no meio artístico. Foram criados o Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1947, e os museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e de São Paulo (MAM-SP), em 1948. Com eles, foram apresentadas exposições de arte moderna e conferencistas foram convidados, arejando o circuito cultural com novas imagens e novos debates. Além disso, as recém-inauguradas instituições ofereciam cursos pioneiros com propostas pedagógicas atualizadas como alternativa ao aprendizado artístico tradicional oferecido pelo Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo e pela Academia Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Soma-se a esse cenário a atuação do artista de origem romena, Samson Flexor, que imigrou para São Paulo em 1948 e começou a lecionar em seu ateliê.<sup>12</sup> Seu método consistia em “interpretar as formas dos assuntos escolhidos, fragmentando-as em planos geométricos à maneira cubista, promovendo uma elaboração mais independente dos contrastes fundamentais da pintura: os valores (claro-escuro) e as cores”.<sup>13</sup> Ou seja, sua proposta fundava-se em um exercício de tradução da forma para uma

<sup>9</sup> Di Cavalcanti. *Viagem da minha vida I: o testamento da alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 145.

<sup>10</sup> Hoje o epíteto “pintor das mulatas” não soa uma exaltação. Na era do politicamente correto, é necessário contextualizar Di Cavalcanti no tempo e no espaço em que viveu a fim de evitar que seja sumariamente condenado por sua postura em relação às mulheres e, sobretudo, às mestiças.

<sup>11</sup> Vale notar que ambos estudaram em Munique, na Alemanha: De Fiori na primeira década do século XX; Guignard, na segunda.

<sup>12</sup> Três anos mais tarde inaugurou oficialmente o Atelier Abstração. Contemporâneo das escolas implantadas pelos recém-inaugurados museus, o Atelier Abstração foi um importante espaço alternativo de ensino de pintura na cidade de São Paulo. Foram seus alunos: Alberto Teixeira, Anatol Wladyslaw, Jacques Douchez, Leopoldo Raimo, Leyla Perrone-Moisés, Norberto Nicola e Wega Nery, entre outros.

<sup>13</sup> Depoimento de Alberto Teixeira a Maria Alice Milliet, em março de 1997. MILLIET, Maria Alice. *Atelier Abstração*. In AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leimer. São Paulo: Companhia Melhoramentos-DBA, 1998, p. 75.

representação perpassada pela geometria, que convidava os alunos a explorar a ambígua seara entre figuração e abstração.<sup>14</sup>

Assim, uma das discussões mais mobilizadoras daqueles anos foi a “chegada” da abstração, linguagem que passara ao largo do modernismo brasileiro até então. Alguns artistas, como Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho, mantiveram-se simpatizantes convictos da figuração; mas boa parte deles se aventurou, se não à abstração completa, ao menos a operações de redução da forma. Resultados desse enfrentamento são visíveis em trabalhos de artistas presentes na exposição, tais como Alfredo Volpi, Antonio Bandeira, Bruno Giorgi, Ione Saldanha, José Pancetti, Lasar Segall, Maria Helena Vieira da Silva e Maria Leontina. Nesta, o convívio profícuo entre figuração e abstração ganha corpo em *Os episódios III*, em que elementos geométricos preenchidos com variações de azuis organizam o espaço, criando uma sugestão de profundidade. No caso de Antonio Bandeira, as ortogonais inspiradas nas ruas e cruzamentos das cidades tecem tramas cerradas, a ponto do referencial só ser conhecido por meio da indicação dos títulos. Já as redes traçadas na pintura *Intérieur* de Vieira da Silva remetem a um ambiente fechado, mas também permanecem no limiar entre figura e não figura, entre a sugestão de um espaço representado e o reconhecimento da tela como superfície plana. Para Segall, o embate se desenrola nas florestas de Campos do Jordão, que registra com grande lirismo nos últimos anos da vida.

A sombria *Floresta*, realizada quando José Pancetti integrava o Núcleo Bernardelli, estruturada por meio de breves pinceladas verticais, em tudo difere das marinhas que realizou na Bahia, no fim da vida. Cores fortes e luminosas substituem os tons escuros, e a matéria espessa é trocada por finas camadas de tinta colorida. Paisagem e figuras humanas passam por uma grande simplificação formal, chegando mesmo às portas da abstração. Terra, areia e mar são representadas com grande lirismo com pouco mais do que três faixas de cor ligeiramente desniveladas, conforme se vê em *Monteserrat, Bahia*.

Mas é no conjunto da obra de Alfredo Volpi que se assiste com maior clareza à passagem da figuração convencional (se é que esse termo se aplica a um autodidata) para a abstração. A pintura de paisagens dos anos 1910 e 1920 sofre as primeiras transformações em meados da década seguinte, quando Volpi começou a frequentar o que viria a ser conhecido como Grupo Santa Helena. Nas telas *Paisagem de Itanhaém* e *Casario de Cambuci*, ambas da década de 1940, é visível a influência da pintura de De Fiori (embora Volpi relutasse em admiti-la): o espaço parcialmente planejado é estruturado por meio de manchas translúcidas de cor, distribuídas por pinceladas em várias direções. Com o passar dos anos, Volpi foi se distanciando do referencial arquitetônico e muitas de suas fachadas, mastros e bandeirinhas se convertem em pinturas abstratas ímpares, regidas por uma geometria flexível e grande sensibilidade colorística.

## ABSTRAÇÕES

O País principiou a década de 1950 com otimismo: os parques industriais se ampliavam, as cidades se expandiam e o desejo de incluir o Brasil em mercados internacionais foi se tornando uma realidade. Foi no embalo da expectativa de modernização que Juscelino Kubitschek mandou construir no descampado Planalto Central a nova capital do Brasil, símbolo máximo da euforia desenvolvimentista.

Nesse contexto, o MAM-SP organizou a primeira edição da Bienal Internacional (1951), impulsionando de maneira extremamente eficaz o intercâmbio entre artistas brasileiros e estrangeiros. Os prêmios concedidos pelo júri na categoria Escultura consagraram Víctor Brecheret como o grande escultor do modernismo brasileiro e Max Bill como o representante máximo de uma linguagem abstrata calcada em princípios matemáticos, novidade que vinha despontando havia pouco tempo entre nós. O prêmio de Jovem Pintor Nacional foi conferido ao carioca Ivan Serpa também por uma tela abstrata.

No ano seguinte, 1952, o MAM-SP apresentou a exposição do Grupo Ruptura, que se tornaria um marco na história da arte abstrata no Brasil. O grupo, liderado por Waldemar Cordeiro, lançou um manifesto em que se posicionava contra qualquer tipo de arte figurativa e contra a arte abstrata gestual que julgava “produto do gosto gratuito”.<sup>15</sup> Clamavam por uma arte nova, baseada em “princípios claros e inteligentes”<sup>16</sup> da geometria. Pregavam o uso de linhas e figuras geométricas de cores primárias chapadas, sem nenhuma referência ao mundo extra-artístico. Para eles, a arte era a concretização de uma ideia (concebida matematicamente) e não deveria, em hipótese alguma, deixar rastros de subjetividade. Ou seja, o objeto artístico era entendido como um produto, preferencialmente reproduzível pela tecnologia industrial. Entre os participantes do Grupo Ruptura presentes nesta exposição estão Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Maurício Nogueira Lima.

No guache *Concreto 144*, Judith Lauand, única integrante feminina do grupo, cria jogos óticos: se olharmos de longe, aparentemente estamos diante de fileiras horizontais de duas cores; porém, ao nos aproximarmos, verificamos que curtos segmentos de linhas retas com ligeiras diferenças de inclinação produzem efeitos de ondulação e movimento. Um efeito semelhante, mas agora de rotação, está estampado na serigrafia de Luiz Sacilotto, em que formas crescentes de losangos levemente arredondados partem como hélices de um mesmo ponto central. O vértice alongado, somado à alternância de cores, nos induz a identificar um movimento giratório. Princípios análogos, descritos pela *gestalt*, foram aplicados por Hermelindo Fiaminghi e Maurício Nogueira Lima em *11 GHF* e *Reticulas transcendentais*, respectivamente.

No Rio de Janeiro, os artistas interessados pela abstração geométrica se reuniram em torno de Ivan Serpa, professor de pintura de crianças e adultos no MAM, formando o Grupo Frente, cuja primeira mostra ocorreu em 1954. Embora também adotassem a geometria como ponto de partida, os cariocas tinham uma concepção bastante distinta de suas aplicações. Para eles o pensamento lógico era, sobretudo, um meio para exercer a liberdade de experimentação e não um fim em si mesmo. Ainda que à primeira vista não pareça haver grandes diferenças entre a produção de uns e de outros, ao examinarmos

<sup>14</sup> As obras de Samson Flexor apresentadas nesta exposição são de um momento posterior, já inteiramente abstratas.

<sup>15</sup> Manifesto do Grupo Ruptura, São Paulo, 1952.

<sup>16</sup> Idem.



com um pouco mais de atenção percebemos que Lygia Clark, por exemplo, não se atém às cores primárias para fixar as formas geométricas em *Superfície modulada I*. Ivan Serpa também desconsidera esse cânone ao priorizar o jogo óptico causado pela justaposição de cores quentes na pintura *Sem título* (1953). Nos *Metaesquemas* de Hélio Oiticica, os retângulos parecem prestes a perder o equilíbrio e desabar para fora do suporte (o que de fato ocorre com os *Relevos espaciais*, criados pouco depois).

Entre os escultores que participaram do Grupo Frente estão Amilcar de Castro, Franz Weissmann e Abraham Palatnik, se tomarmos a liberdade de classificá-lo como escultor. Embora as peças dos três artistas apresentadas nesta exposição sejam de período posterior, todas conservam algumas características do período concreto. Para Amilcar e Weissmann a modelação e o entalhe típicos da escultura tradicional dão lugar a experimentações tridimensionais com a linha no espaço: na peça de Amilcar, ela é ausência de matéria; na *Coluna em fio*, de Weissmann, a linha estrutura os retângulos e o vazio é apresentado como matéria em potencial.

Quando Abraham Palatnik apresentou seu objeto cinemático na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o júri de seleção não soube em que categoria classificá-lo. Entretanto, o júri de premiação entendeu que a obra – uma caixa com lâmpadas coloridas movimentadas por engenhocas que projetam cores e formas numa lâmina de vidro fosco – merecia menção honrosa. Em *Cinético P-4 PA*, círculos coloridos anexados a hastes de metal giram em diferentes compassos, criando uma nova possibilidade visual a cada instante. A instabilidade e o aspecto lúdico da obra de Palatnik são compartilhados pelo trabalho *E7521 (Vermelho)* de Sérvulo Esmeraldo. Nesse *excitável* os bastonetes de madeira permanecem em repouso até que uma fonte de energia estática (como a mão do visitante) toca a superfície de acrílico. As pequenas estruturas seriadas se desorganizam e formam infinitas possibilidades de composições efêmeras, estimulando nossa capacidade perceptiva. Tanto os *aparelhos cinemáticos* de Palatnik quanto os *excitáveis* de Esmeraldo são contribuições singulares para a arte cinética brasileira e internacional.

As diferenças programáticas entre os membros do Grupo Ruptura e do Grupo Frente ficaram evidentes na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro de 1956, no MAM-SP, e janeiro do ano seguinte, no Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Ao avaliar as divergências, o crítico Mário Pedrosa resumiu: “Em face deles [paulistas], os pintores de Rio são quase românticos”.<sup>17</sup> De fato, o próprio Pedrosa escreveu no texto de apresentação do catálogo da segunda exposição do Grupo Frente: “Atividade autônoma e vital, ela [a arte] visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções”.<sup>18</sup> Ou seja, o grupo carioca se singularizou mais por uma atitude em relação à arte do que por um estilo propriamente dito.

O rompimento definitivo entre os dois grupos ocorreu em 1959, quando o *Jornal do Brasil* publicou o Manifesto Neoconcreto, assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Contestando a “perigosa exacerbação racionalista” dos paulistas, o manifesto pregava que a geometria

era apenas um instrumento que possibilitava a instauração de um significado novo, que transcendia a materialidade da obra para despertar a criação intuitiva e a imaginação. Essa experiência só poderia ser assegurada pela vivência corpo a corpo do espectador com a obra. A aplicação dessas formulações pode ser verificada em *Bicho linear*, de Lygia Clark. Aqui as múltiplas articulações nas chapas triangulares convidam o espectador a manipular o objeto, de modo a transformá-lo em novos bichos. O artista atua como um proponente de experiências sensíveis e o espectador assume o papel de cocriador.

Ao longo da década de 1950 outros artistas se interessaram pela pesquisa em torno da geometria, mas sem se filiarem a nenhum grupo. Alguns tangenciaram a não figuração por um período breve, como Mira Schendel, que tinha em vista uma pesquisa acerca da materialidade das cores. Outros, como Willys de Castro e Hércules Barsotti adotaram uma linguagem abstrato-geométrica ao longo da vida, mas sempre de forma independente. Já Rubem Valentim valeu-se de círculos, triângulos e retângulos para criar estruturas inspiradas em religiões afro-brasileiras. Seja de uma forma mais ortodoxa ou de maneira mais lírica, é fato que a tendência construtiva que se consolida nesse período deixou um importante legado para a história da arte brasileira.

No mesmo ano em que o Manifesto Neoconcreto foi lançado, a V Bienal de São Paulo concedia o prêmio de Melhor Pintor Nacional a Manabu Mabe por suas telas abstratas, marcadas por gestos largos e manchas de cor. Assim, a abstração informal foi ganhando espaço no início da década de 1960, renovando o debate artístico no País. Nos anos que se seguiram, as pinturas de grandes dimensões de Tomie Ohtake, organizadas por campos contrastantes de cor, conviveram com telas de Iberê Camargo, estruturadas por densas massas de tinta, e com o gesto agora expressivo de Ivan Serpa. Ao mesmo tempo, as experiências com materiais não convencionais progrediam – conforme se observa em *Relevo*, realizado por Frans Krajcberg em Ibiza –, assim como as proposições mais radicais de artistas que haviam participado do neoconcretismo carioca, que embaralharam inteiramente as fronteiras entre arte e vida, dando início a um novo momento na arte brasileira.

<sup>17</sup> PEDROSA, Mário. Paulistas e cariocas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 fev. 1957.

<sup>18</sup> PEDROSA, Mário. Grupo Frente. Apresentação do catálogo da 2ª Mostra do Grupo Frente, jul. 1955. In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 248.

**ABRAHAM PALATNIK** (1928)

**ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD** (1896-1962)

**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)

**AMILCAR DE CASTRO** (1920-2002)

**ANITA Malfatti** (1889-1964)

**ANTONIO BANDEIRA** (1922-1967)

**ANTONIO GOMIDE** (1895-1967)

**BRUNO GIORGI** (1905-1993)

**CANDIDO PORTINARI** (1902-1962)

**CÍCERO DIAS** (1907-2003)

**DANILO DI PRETE** (1911-1985)

**EMILIANO DI CAVALCANTI** (1897-1976)

**ERNESTO DE FIORI** (1884-1945)

**FLÁVIO DE CARVALHO** (1899-1973)

**FRANS KRAJCBERG** (1921)

**FRANZ WEISSMANN** (1911-2005)

**HÉLIO OITICICA** (1937-1980)

**HÉRCULES BARSOTTI** (1914-2010)

**HERMELINDO FIAMINGHI** (1920-2004)

**IBERÊ CAMARGO** (1914 - 1994)

**IONE SALDANHA** (1919-2001)

**ISMAEL NERY** (1900-1934)

**IVAN SERPA** (1923-1973)

**JOSÉ PANCETTI** (1902-1958)

**JUDITH LAUAND** (1922)

**LASAR SEGALL** (1889-1957)

**LOTHAR CHAROUX** (1912-1978)

**LUIZ SACILOTTO** (1924-2003)

**LYGIA CLARK** (1920-1988)

**MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA** (1908-1992)

**MARIA LEONTINA** (1917-1984)

**MARIA MARTINS** (1894-1973)

**MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA** (1930-1999)

**MILTON DACOSTA** (1915-1988)

**MIRA SCHENDEL** (1919-1988)

**RUBEM VALENTIM** (1922-1991)

**SAMSON FLEXOR** (1907-1971)

**SÉRVULO ESMERALDO** (1929)

**TOMIE OHTAKE** (1913-2015)

**VICENTE DO REGO MONTEIRO** (1899-1970)

**VICTOR BRECHERET (1894-1955)**

**WILLYS DE CASTRO (1926-1988)**

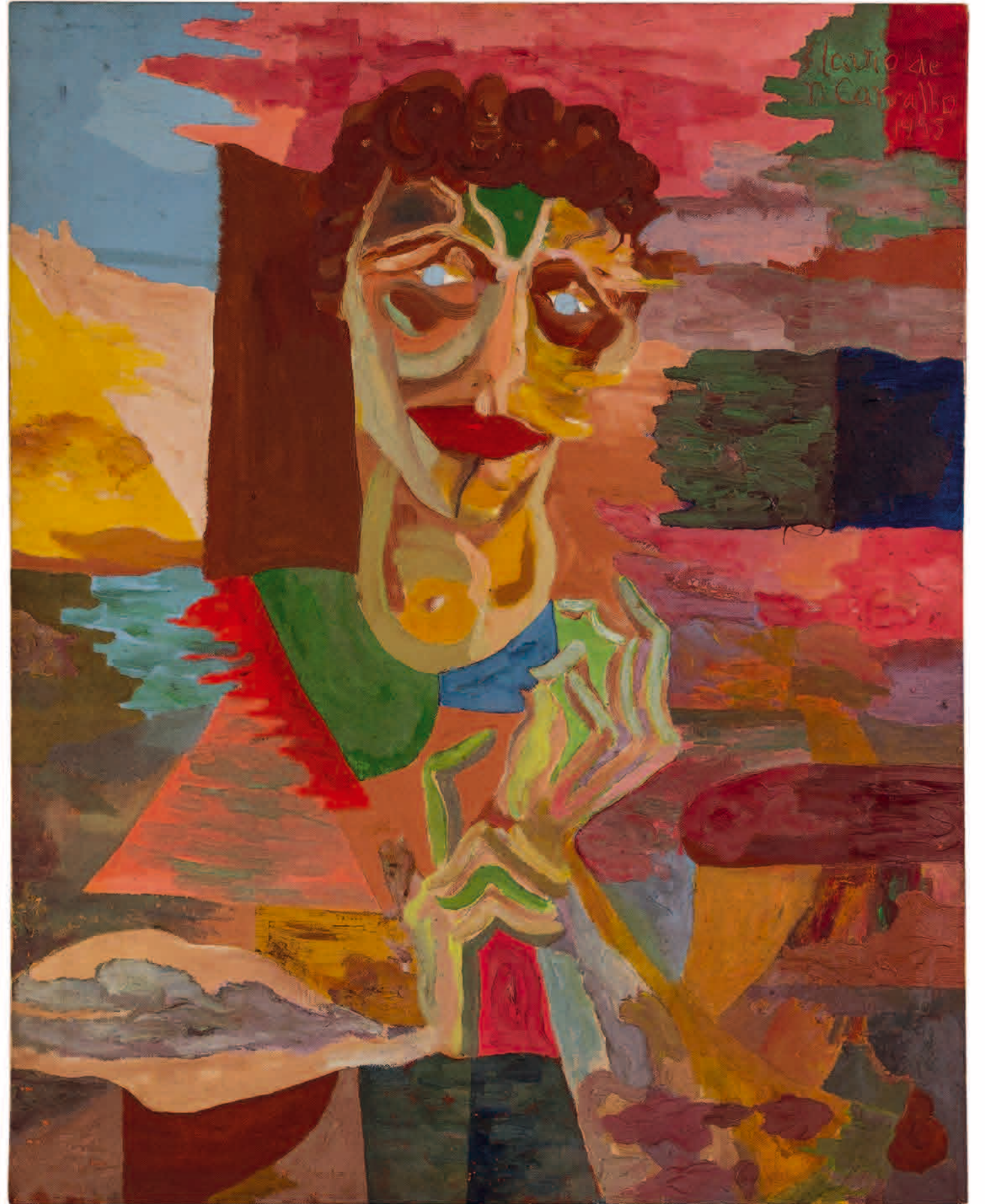


**LASAR SEGALL** (1889-1957)  
*Duas amigas*, 1917-18  
óleo sobre tela | oil on canvas  
84 x 78 cm





**FLÁVIO DE CARVALHO** (1899-1973)  
*Retrato de Berta Singerman*, 1955  
óleo sobre tela | oil on canvas  
92 x 73 cm





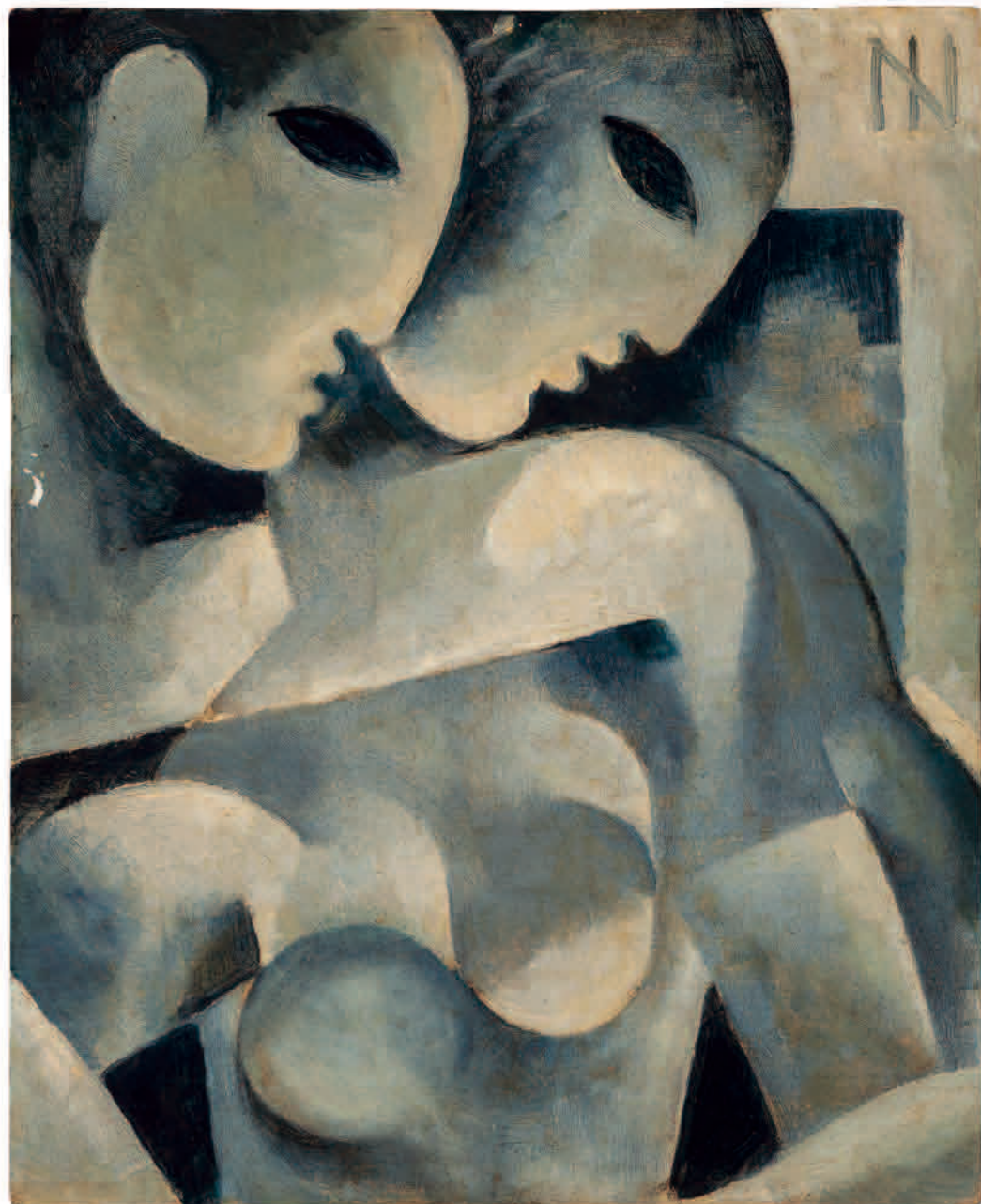


**MARIA MARTINS** (1894-1973)  
*Anna Maria*, 1942  
mármore | marble  
47 x 42 x 25,5 cm



**CÍCERO DIAS** (1907-2003)  
*Moças na janela*, déc. 1930 | 1930s  
óleo sobre tela | oil on canvas  
59,5 x 72,5 cm  
© Dias, Cícero /AUTVIS, Brasil [Brazil], 2016





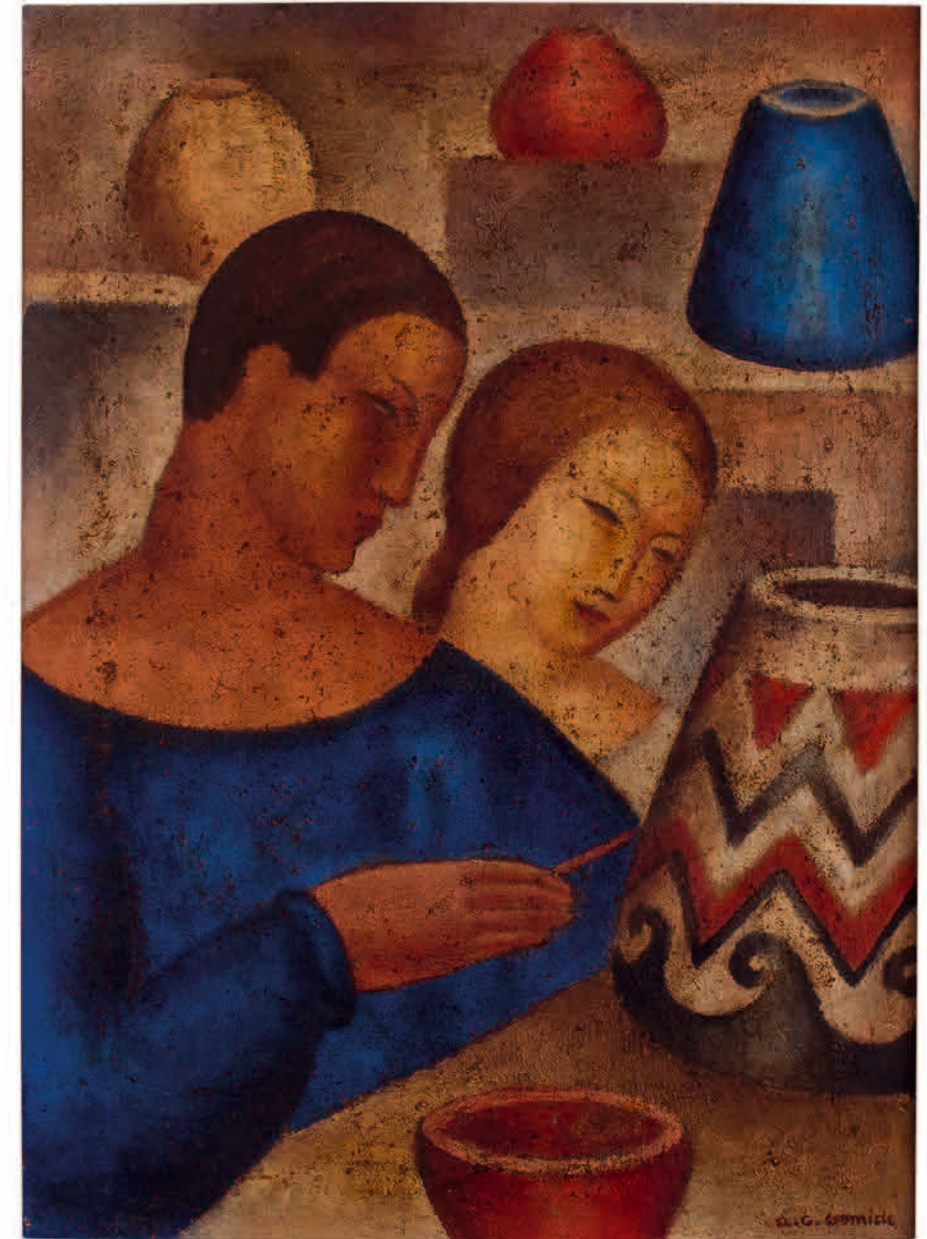
**ISMAEL NERY** (1900-1934)  
*Figuras sobrepostas*, c. 1922  
óleo sobre cartão | oil on cardboard  
40,5 x 32,5 cm



**ISMAEL NERY** (1900-1934)  
*Autorretrato*, c. 1924  
óleo sobre tela colada sobre madeira |  
oil on canvas glued on wood  
29,5 x 25 cm



**VICTOR BRECHERET** (1894-1955)  
*Ritmo*, 1924  
mármore | marble  
40 x 36 x 36 cm



**ANTONIO GOMIDE** (1895-1967)  
*O ceramista*, 1929  
óleo sobre tela | oil on canvas  
57 x 41,5 cm





**VICTOR BRECHERET** (1894-1955)  
*Virgem oriental ou Madonina*, déc. 1930 | 1930s  
terracota | terracotta  
24 x 36 x 18 cm

**VICENTE DO REGO MONTEIRO** (1899-1970)  
*Crucificação*, 1924  
óleo sobre tela | oil on canvas  
140 x 100 cm



V. Monteiro

1924





**ANITA MALFATTI** (1889-1964)  
*Interior*, c. 1925  
óleo sobre tela colada sobre madeira |  
oil on canvas glued on wood  
57,5 x 49,5 cm



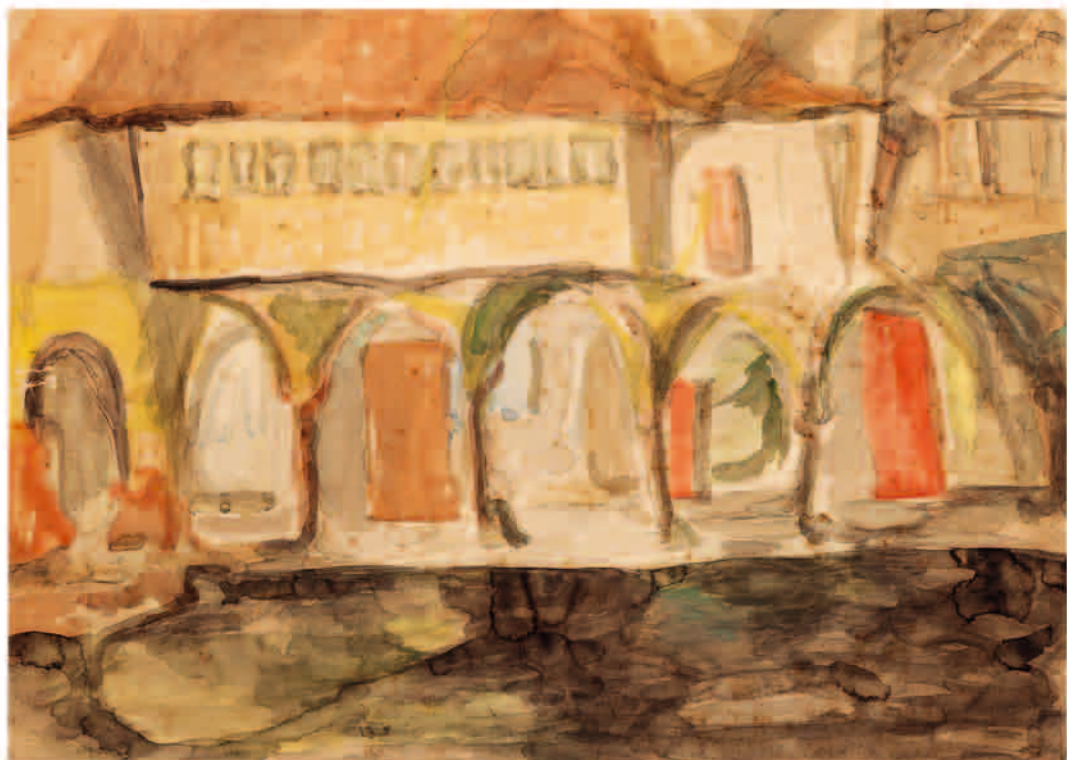
**LASAR SEGALL** (1889-1957)  
*Figura sentada entre flores*, 1924-26  
óleo sobre cartão | oil on cardboard  
73 x 48 cm





**VICENTE DO REGO MONTEIRO** (1899-1970)  
*Construção*, 1923  
óleo sobre tela | oil on canvas  
81 x 100 cm



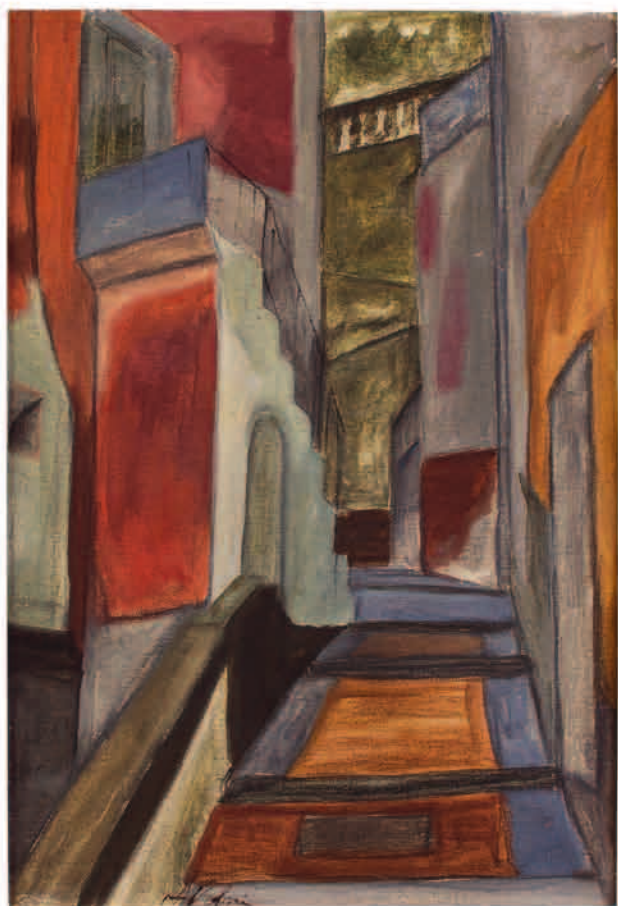


**FLÁVIO DE CARVALHO** (1899-1973)  
*Arcos*, 1947  
aquarela sobre papel | watercolor on paper  
48 x 66 cm



**FLÁVIO DE CARVALHO** (1899-1973)  
*Catedral de Cuzco ao amanhecer*, 1947  
aquarela sobre papel | watercolor on paper  
50 x 70 cm





**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Casario de Cambuci*, déc. 1940 | 1940s  
óleo sobre tela | oil on canvas  
56 x 38 cm



**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Paisagem de Itanhaém*, déc. 1940 | 1940s  
óleo sobre tela | oil on canvas  
60 x 80 cm

**ERNESTO DE FIORI** (1884-1945)  
*Mulher em pé*, 1937  
bronze  
116 x 33 x 31,5 cm







**EMILIANO DI CAVALCANTI** (1897-1976)  
*Mulata com flores*, 1936  
óleo sobre tela | oil on canvas  
65 x 54 cm  
© Di Cavalcanti, Emiliano /AUTVIS, Brasil [Brazil], 2016





**CANDIDO PORTINARI** (1902-1962)  
*Menina com laço*, 1939  
óleo sobre tela | oil on canvas  
73 x 60 cm

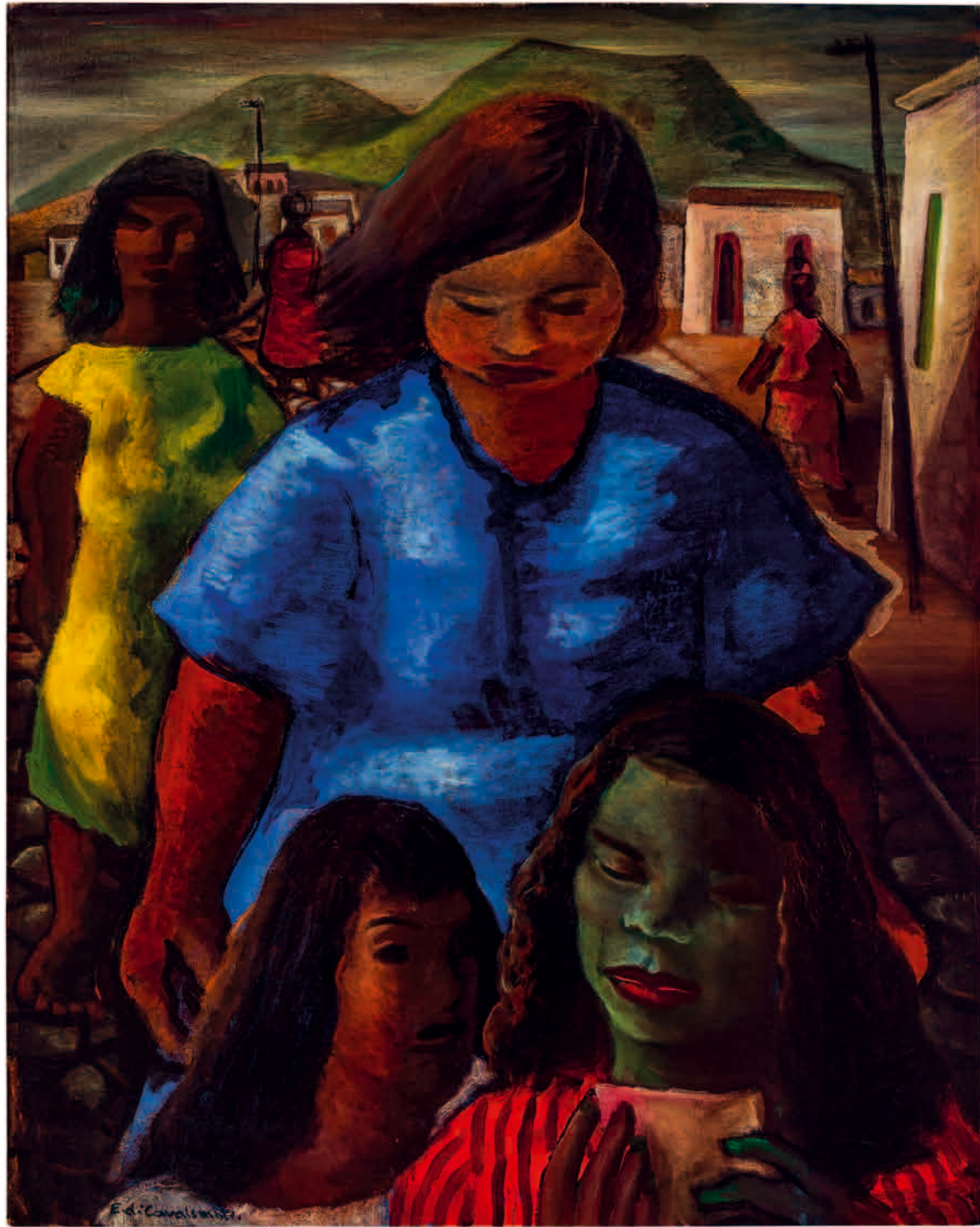


**LASAR SEGALL** (1899-1957)  
*Mulher com blusa rosa*, c. 1936  
óleo sobre tela | oil on canvas  
81 x 65 cm

**CANDIDO PORTINARI** (1902-1962)  
*Colhendo batatas*, déc. 1940 | 1940s  
óleo sobre tela | oil on canvas  
80 x 100 cm







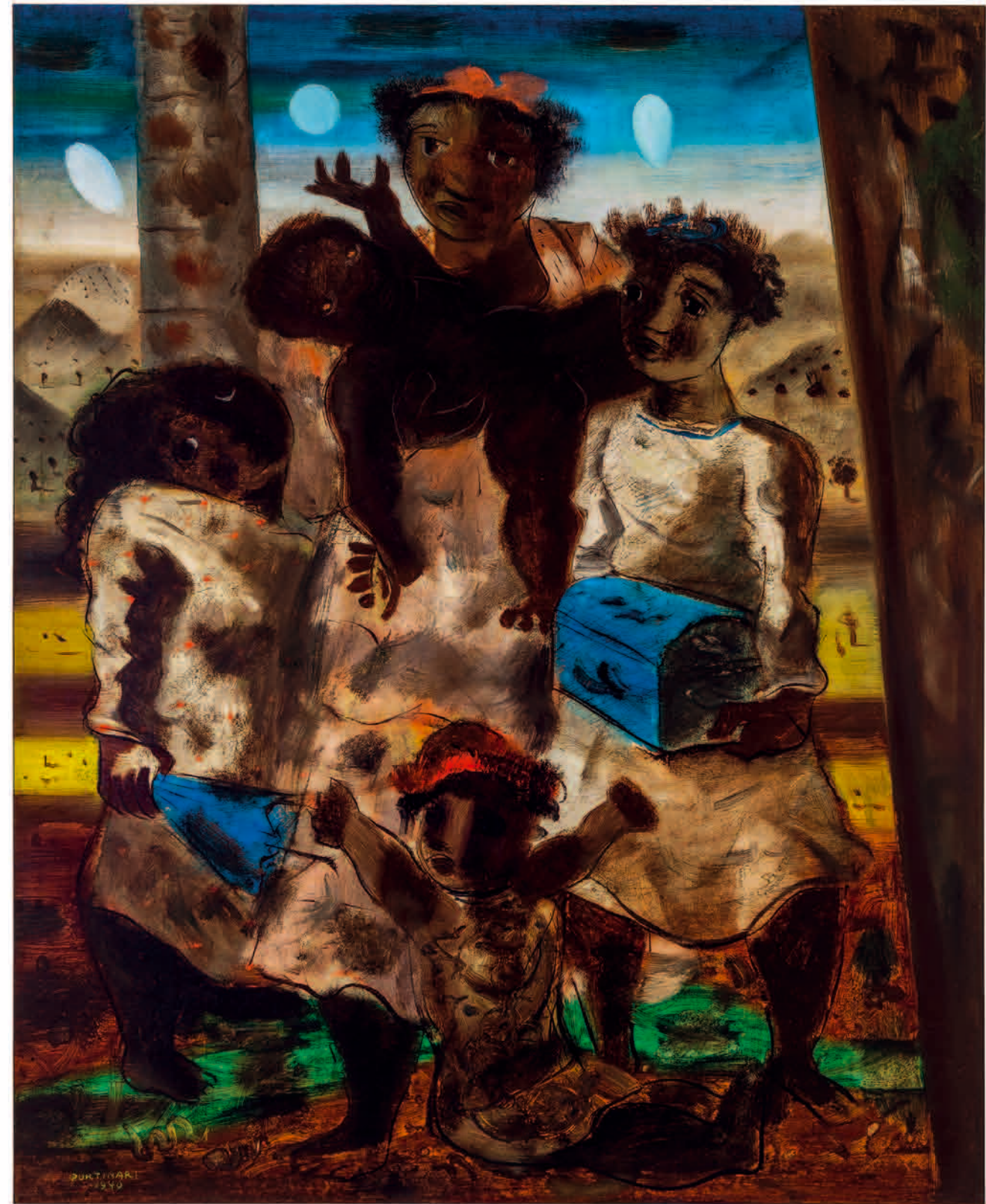
**EMILIANO DI CAVALCANTI (1897-1976)**  
*Figuras*, 1938  
óleo sobre tela | oil on canvas  
92 x 73,5 cm  
© Di Cavalcanti, Emiliano /AUTVIS, Brasil [Brazil], 2016



**EMILIANO DI CAVALCANTI (1897-1976)**  
*Batuque*, déc. 1960 | 1960s  
óleo sobre tela | oil on canvas  
81 x 65 cm  
© Di Cavalcanti, Emiliano /AUTVIS, Brasil [Brazil], 2016



**CANDIDO PORTINARI** (1903-1962)  
*Mulher e crianças*, 1940  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100 x 81 cm

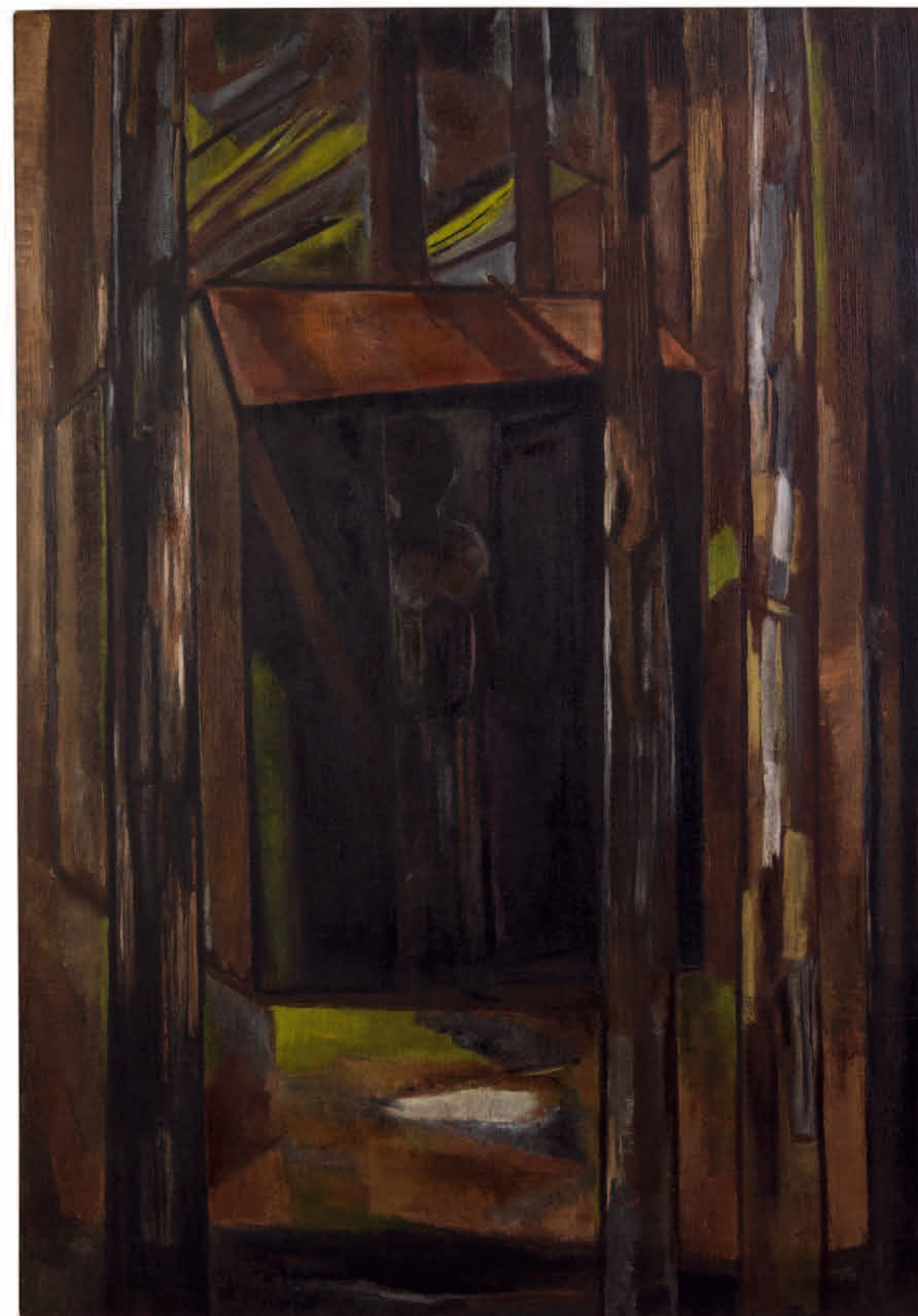






**JOSÉ PANCETTI** (1902-1958)  
*Floresta*, c. 1939  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50 x 40,5 cm

**LASAR SEGALL** (1889-1957)  
*Figura e choupana*, 1954  
areia e óleo sobre tela | sand and oil on canvas  
116,7 x 81,5 cm







**JOSÉ PANCETTI** (1902-1958)  
*Abaeté, 1957*  
óleo sobre tela | oil on canvas  
19,5 x 27 cm

**JOSÉ PANCETTI** (1902-1958)  
*Abaeté, Bahia, 1957*  
óleo sobre tela | oil on canvas  
19 x 24 cm

**JOSÉ PANCETTI** (1902-1958)  
*Abaeté, Bahia, 1957*  
óleo sobre tela | oil on canvas  
16 x 23,5 cm



**JOSÉ PANCETTI** (1903-1958)  
*Lavadeiras do Abaeté*, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
48 x 56 cm







**JOSÉ PANCETTI** (1902-1958)  
*Barcos na praia*, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
19 x 24 cm



**JOSÉ PANCETTI** (1902-1958)  
*Montserrat, Bahia*, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
19 x 27 cm



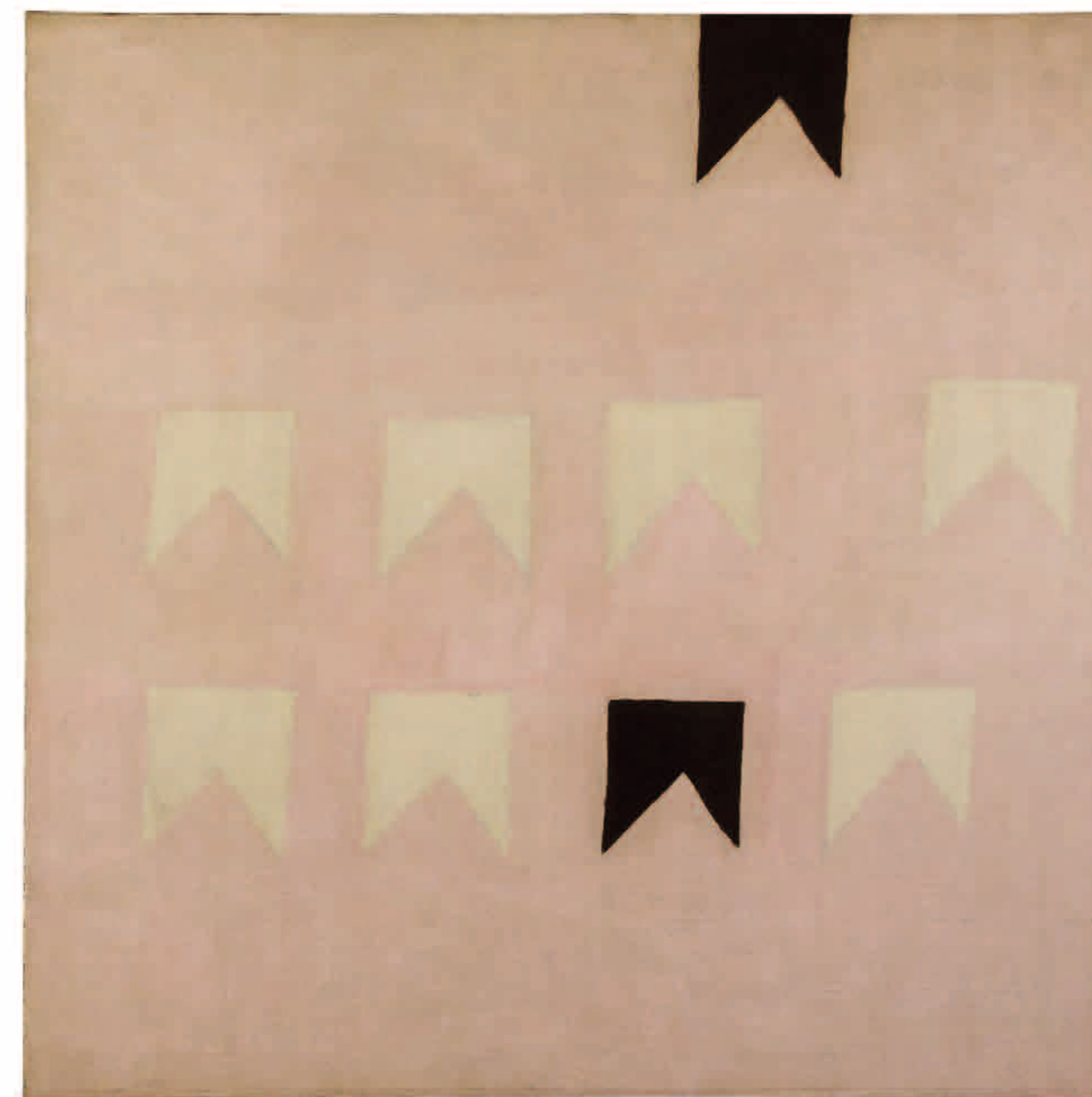


**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Náutica*, déc. 1960 | 1960s  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
72 x 142 cm





**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Elementos de fachada*, déc. 1960 | 1960s  
têmpera sobre cartão | tempera on cardboard  
32 x 23,7 cm



**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Bandeiras pretas e brancas*, 1959  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
70 x 70 cm



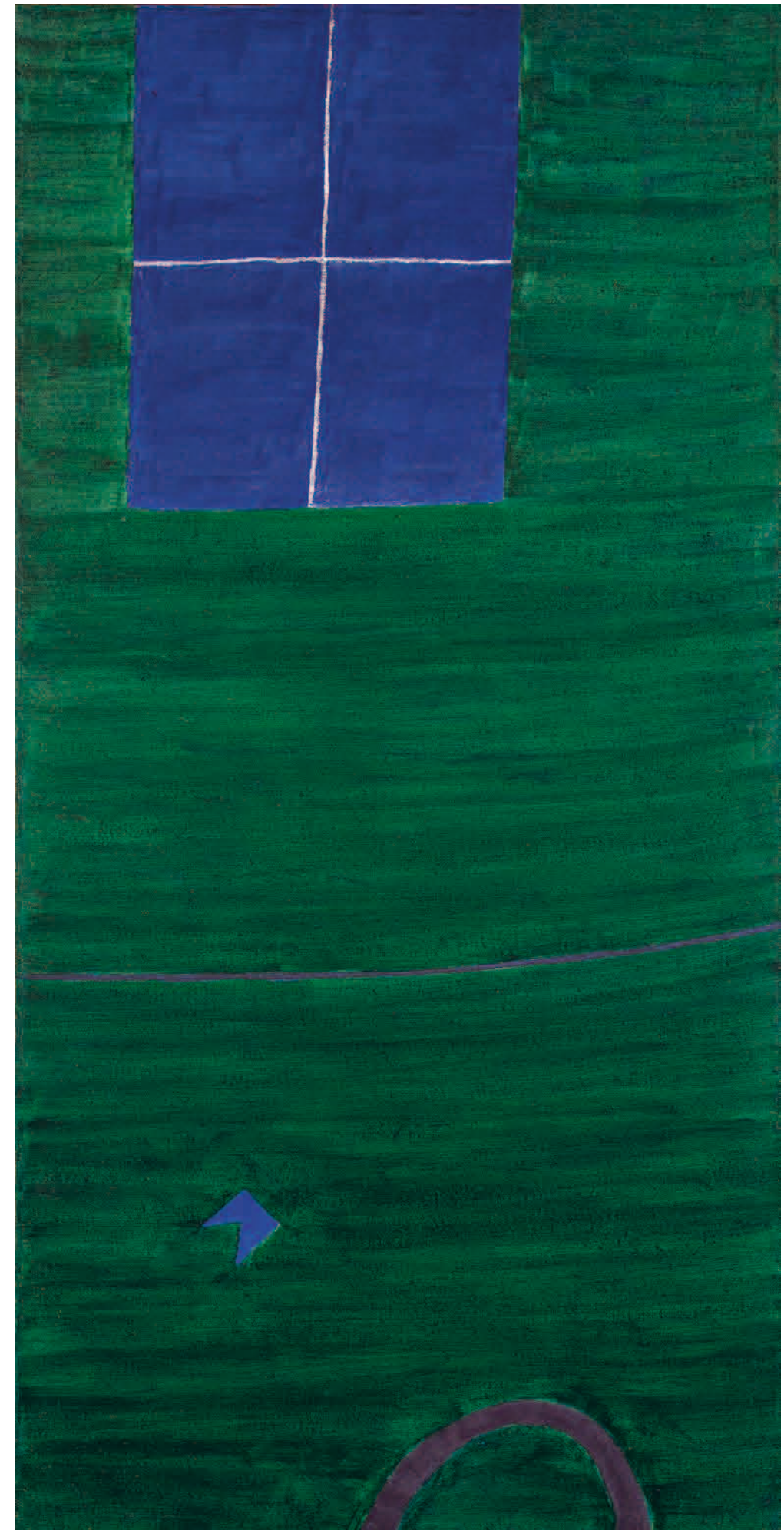
**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Fachada*, déc. 1960 | 1960s  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
23,7 x 33 cm



**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Elementos de fachada*, déc. 1960 | 1960s  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
65 x 50 cm

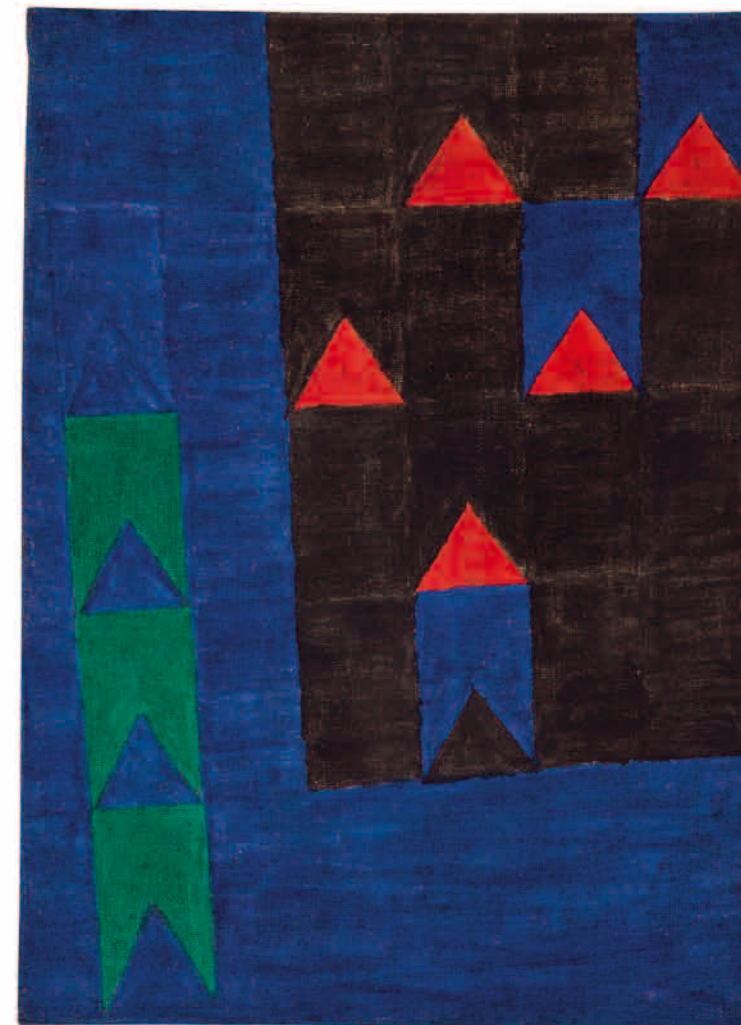


**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Fachada*, déc. 1960 | 1960s  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
140 x 71 cm





**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Fachada*, déc. 1970 | 1970s  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
33 x 24 cm



**ALFREDO VOLPI** (1896-1988)  
*Bandeiras*, déc. 1960/70 | 1960s/1970s  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
34 x 23 cm



ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD (1896-1962)  
*Balões*, 1947  
óleo sobre madeira | oil on wood  
50 x 40,5 cm







**ANTONIO BANDEIRA** (1922-1967)  
*Noturno*, 1958  
óleo sobre tela | oil on canvas  
89 x 146 cm





**ANTONIO BANDEIRA (1922-1967)**  
Estudo para o painel do Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas |  
Study for the Brazil Pavilion panel at the Brussels World Exhibition, c. 1958  
aquarela, guache e nanquim sobre papel | watercolor, gouache and China ink on paper  
25 x 60 cm

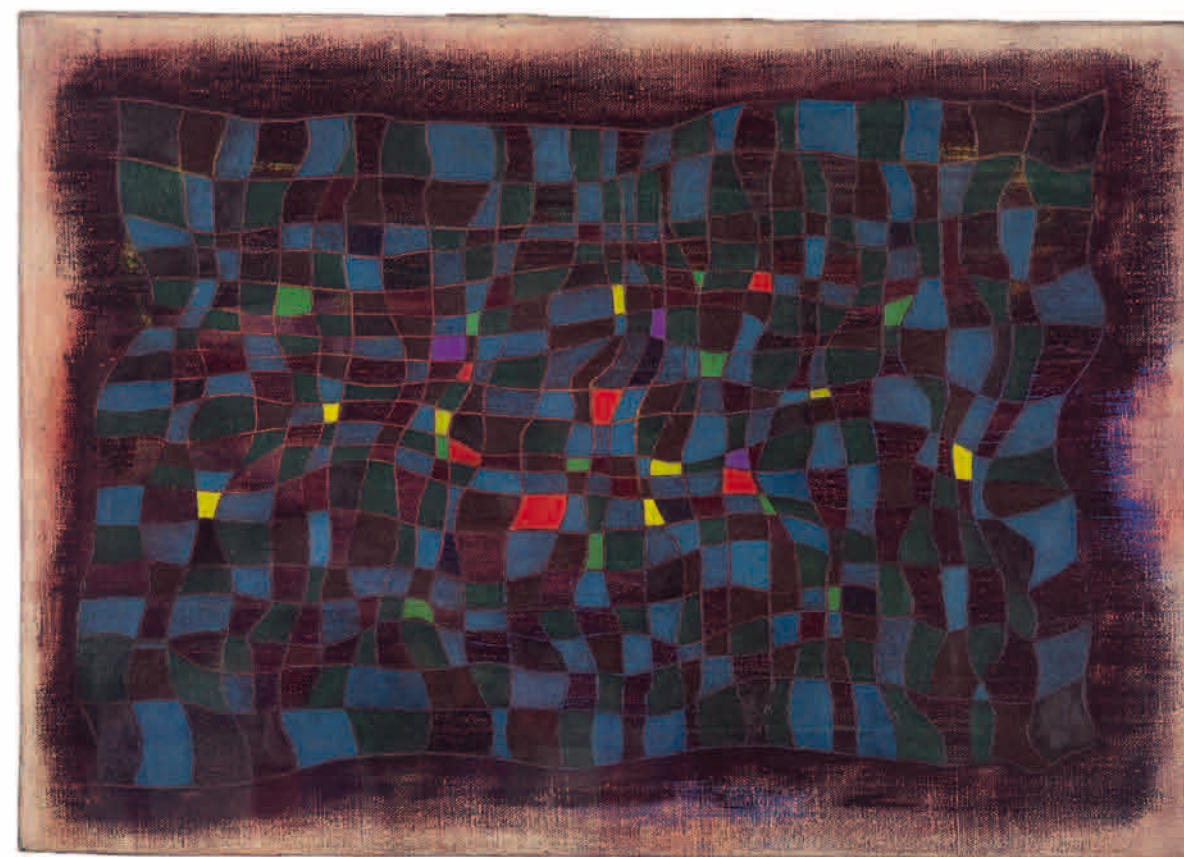


**ANTONIO BANDEIRA (1922-1967)**  
*Abstração*, 1965  
nanquim e têmpera sobre tela |  
China ink and tempera on canvas  
72 x 59 cm

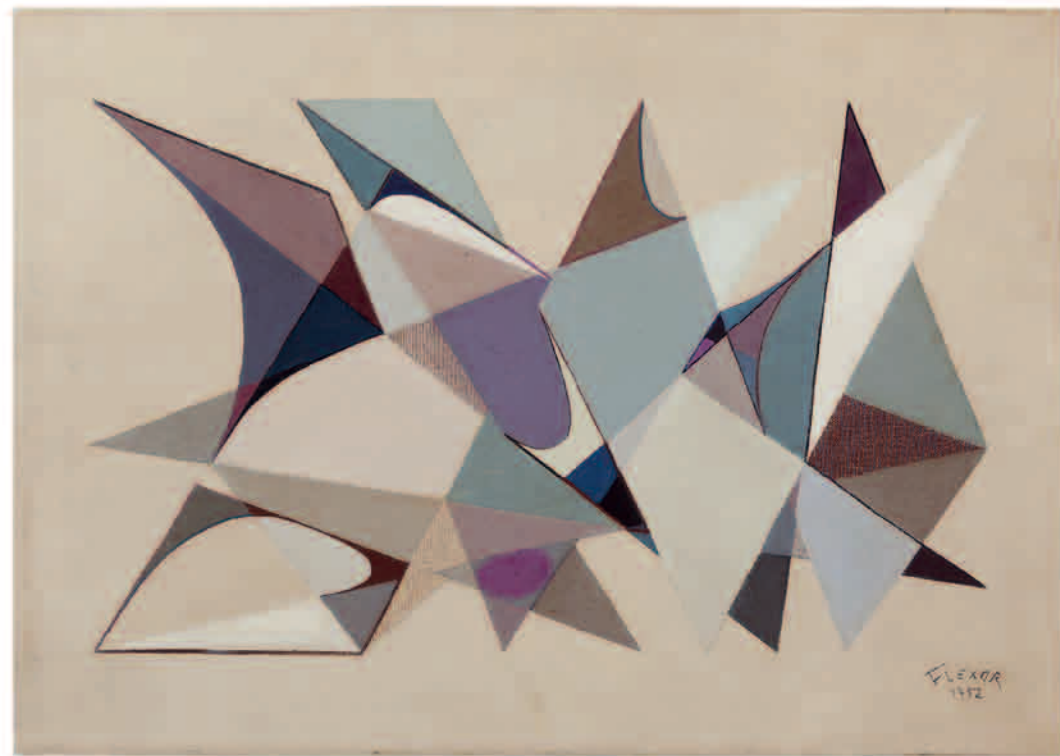


**JUDITH LAUAND** (1922)  
*Concreto 144*, 1959  
guache sobre papel | gouache on paper  
30 x 30 cm  
© Lauand, Judith /AUTVIS, Brasil [Brazil], 2016

**WILLYS DE CASTRO** (1926-1988)  
*Abstração n° 8*, 1949  
óleo sobre tela | oil on canvas  
27 x 38 cm







**SAMSON FLEXOR** (1907-1971)  
*Composição geométrica*, 1952  
óleo sobre tela | oil on canvas  
33 x 45,5 cm



**BRUNO GIORGI** (1905-1993)  
*Flautista*, déc. 1940 | 1940s  
bronze  
79 x 30 x 12 cm

**MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA** (1908-1992)  
*Intérieur*, 1951  
óleo sobre tela | oil on canvas  
72 x 91,5 cm  
© SILVA, Maria Vieira da /AUTVIS, Brasil [Brazil], 2016







**MARIA LEONTINA** (1917-1984)  
*Os episódios III*, 1959  
óleo sobre tela | oil on canvas  
89 x 119 cm



**LOTHAR CHAROUX** (1912-1978)  
*Composição*, 1949  
óleo sobre cartão | oil on cardboard  
50 x 40 cm



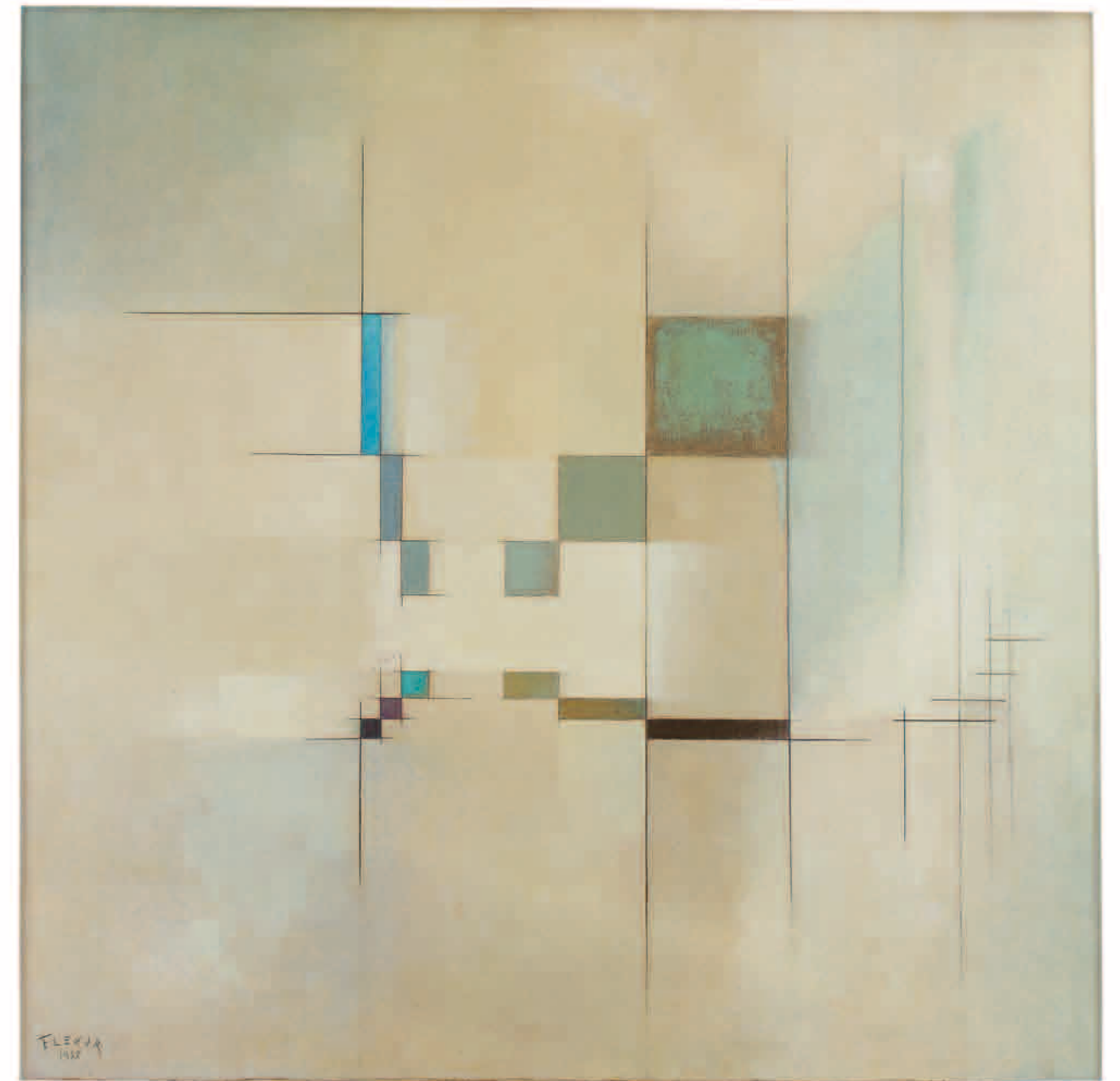
**LOTHAR CHAROUX** (1912-1978)  
*Composição*, déc. 1950 | 1950s  
óleo sobre cartão | oil on cardboard  
49,8 x 40,2 cm

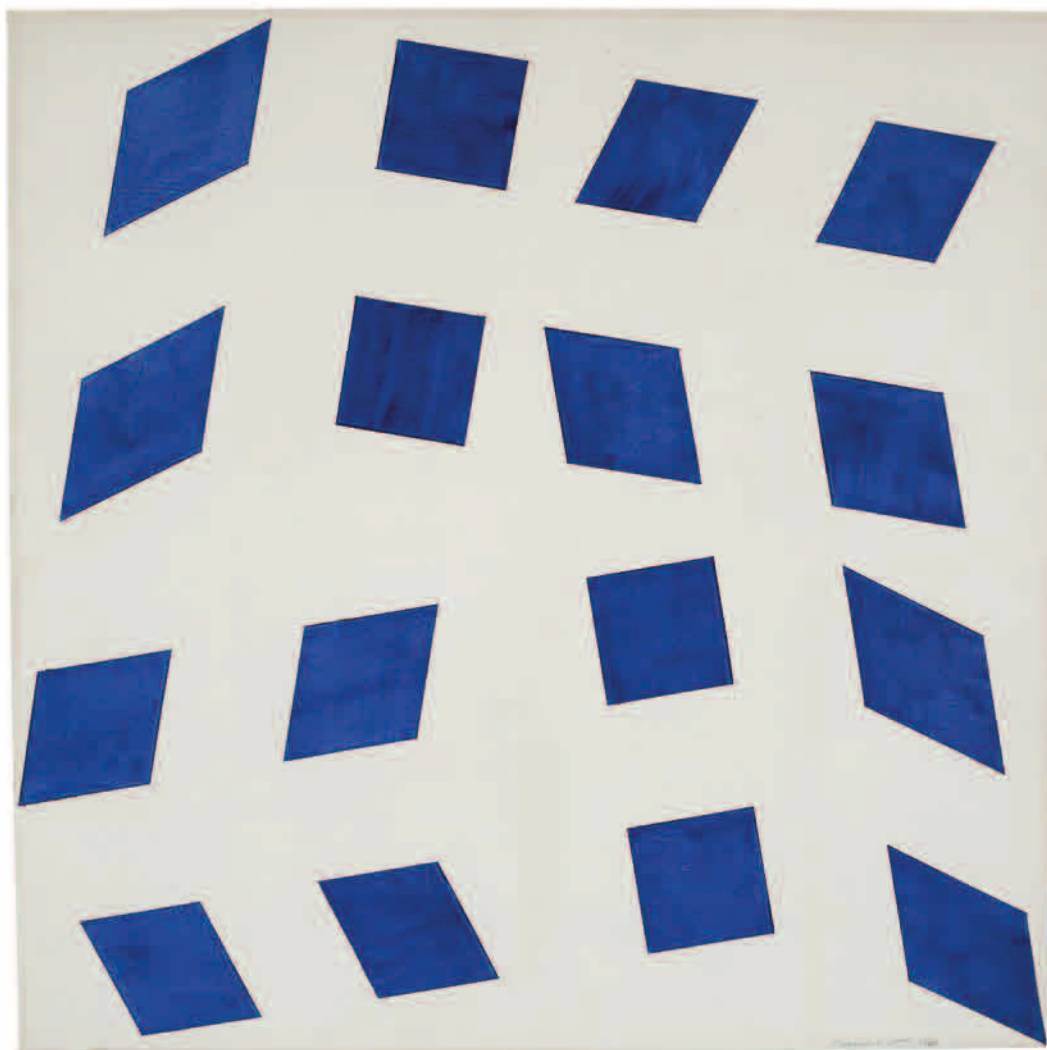


**IONE SALDANHA** (1919-2001)  
*Cidade gente*, c. 1967  
óleo sobre tela | oil on canvas  
48,5 x 60 cm

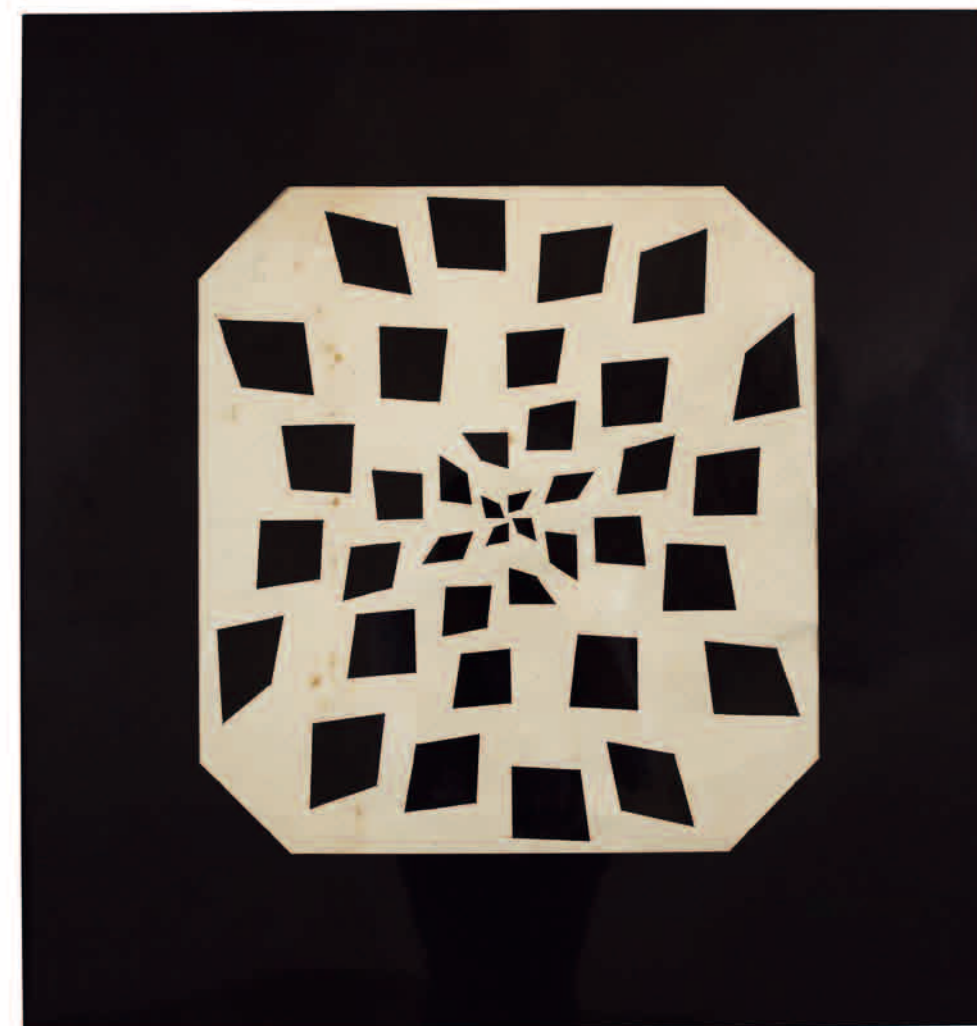


**SAMSON FLEXOR** (1907-1971)  
sem título | untitled, 1957  
óleo sobre tela | oil on canvas  
78 x 78 cm



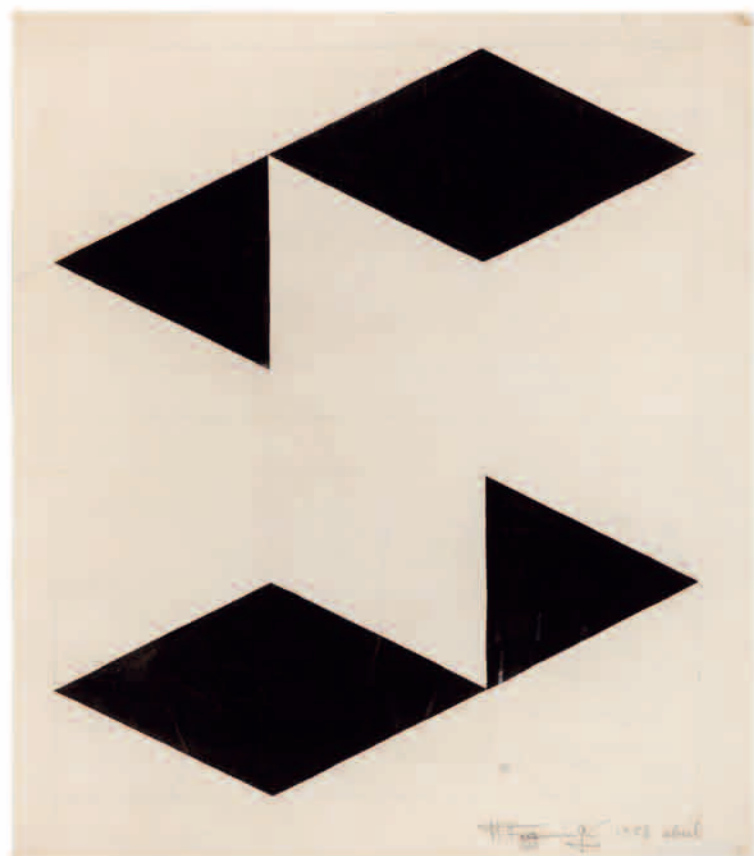


**MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA** (1930-1999)  
*Reticulas transcendentais*, 1958  
acrílica sobre madeira | acrylic on wood  
61 x 61 cm



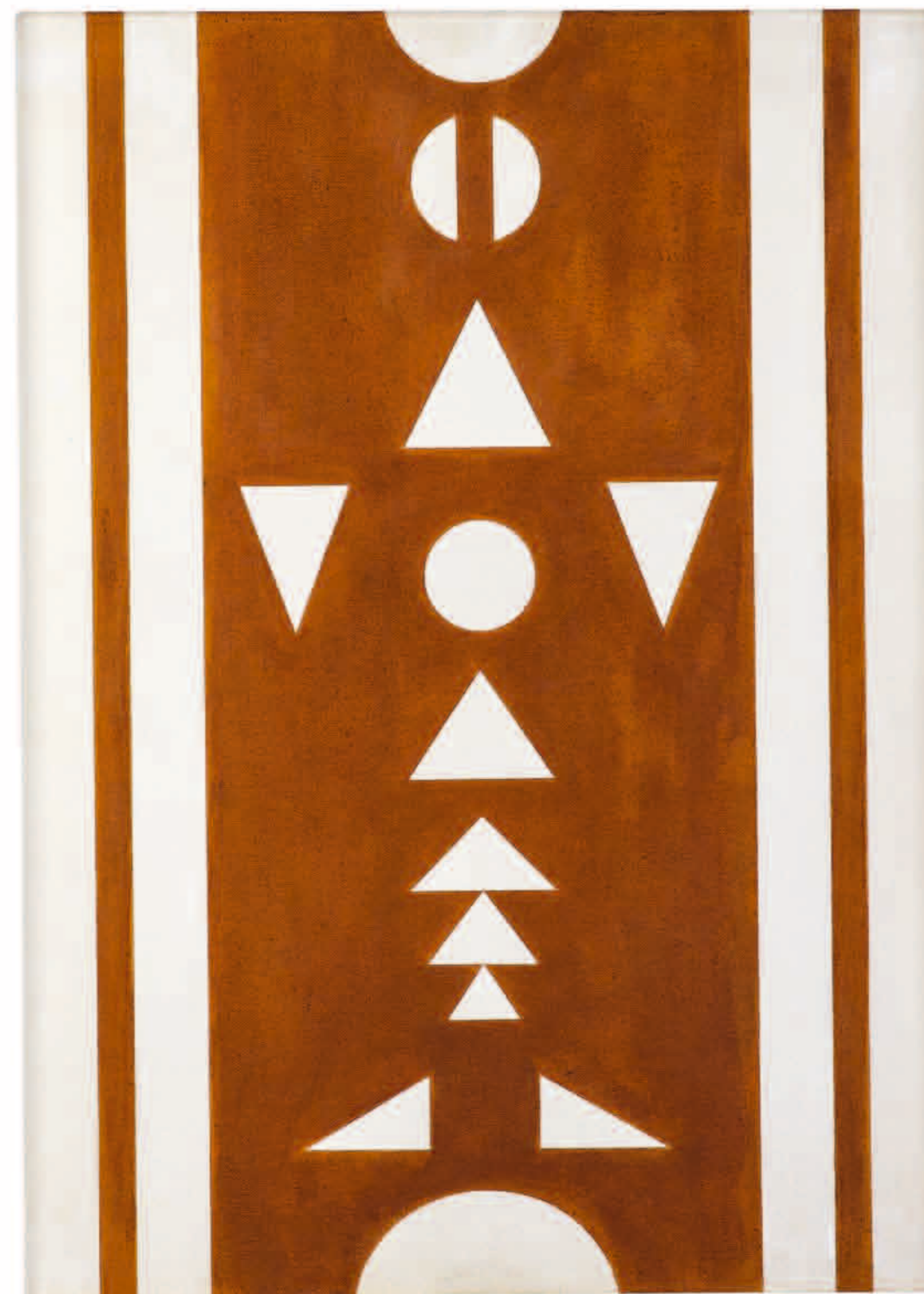
**HÉRCULES BARSOTTI** (1914-2010)  
sem título | untitled, 1958  
nanquim sobre papel | China ink on paper  
50 x 56 cm





**HERMELINDO FIAMINGHI** (1920-2004)  
*11 GHF*, 1958  
guache sobre papel | gouache on paper  
37 x 32,5 cm

**AMILCAR DE CASTRO** (1920-2002)  
sem título | untitled, s.d | n.d  
ferro | iron  
32 x 30 x 5 cm  
licenciado por | licensed by Instituto Amílcar de Castro

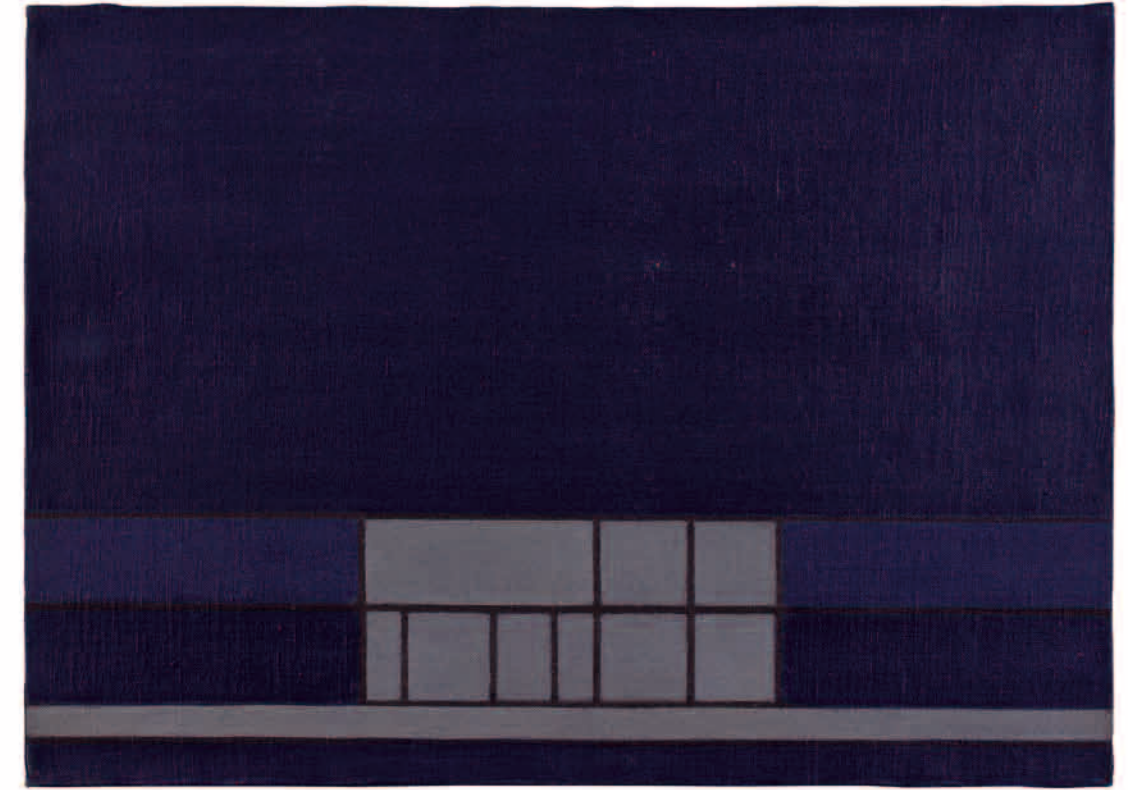


**RUBEM VALENTIM** (1922-1991)  
*Composição*, 1959  
óleo sobre tela | oil on canvas  
70 x 50 cm

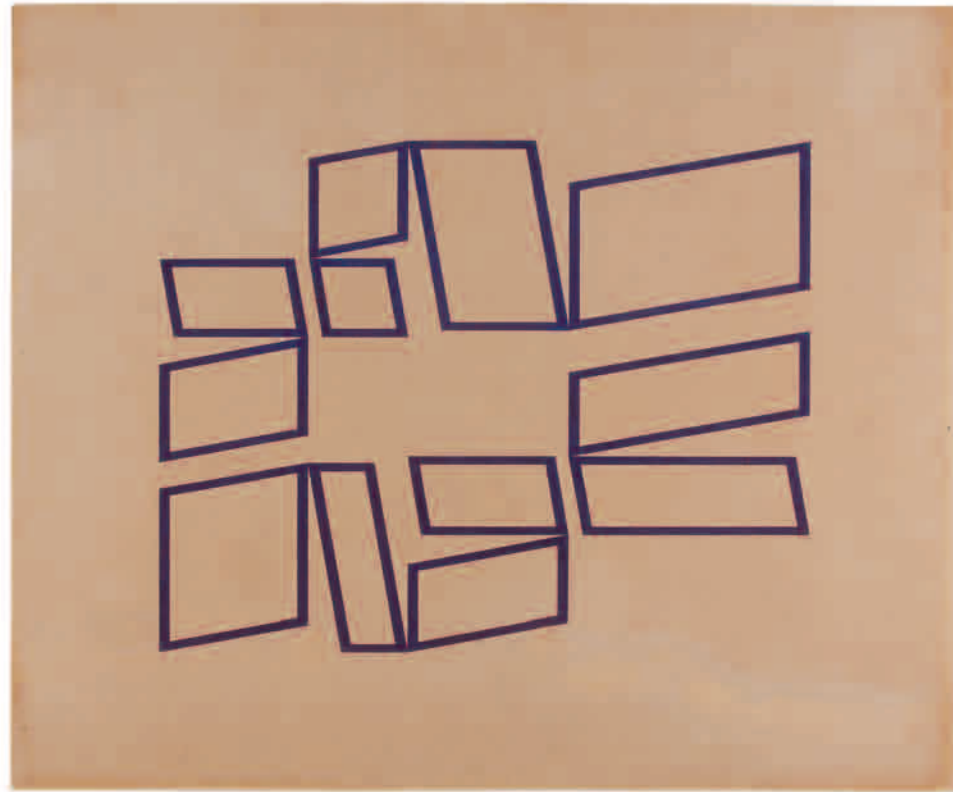




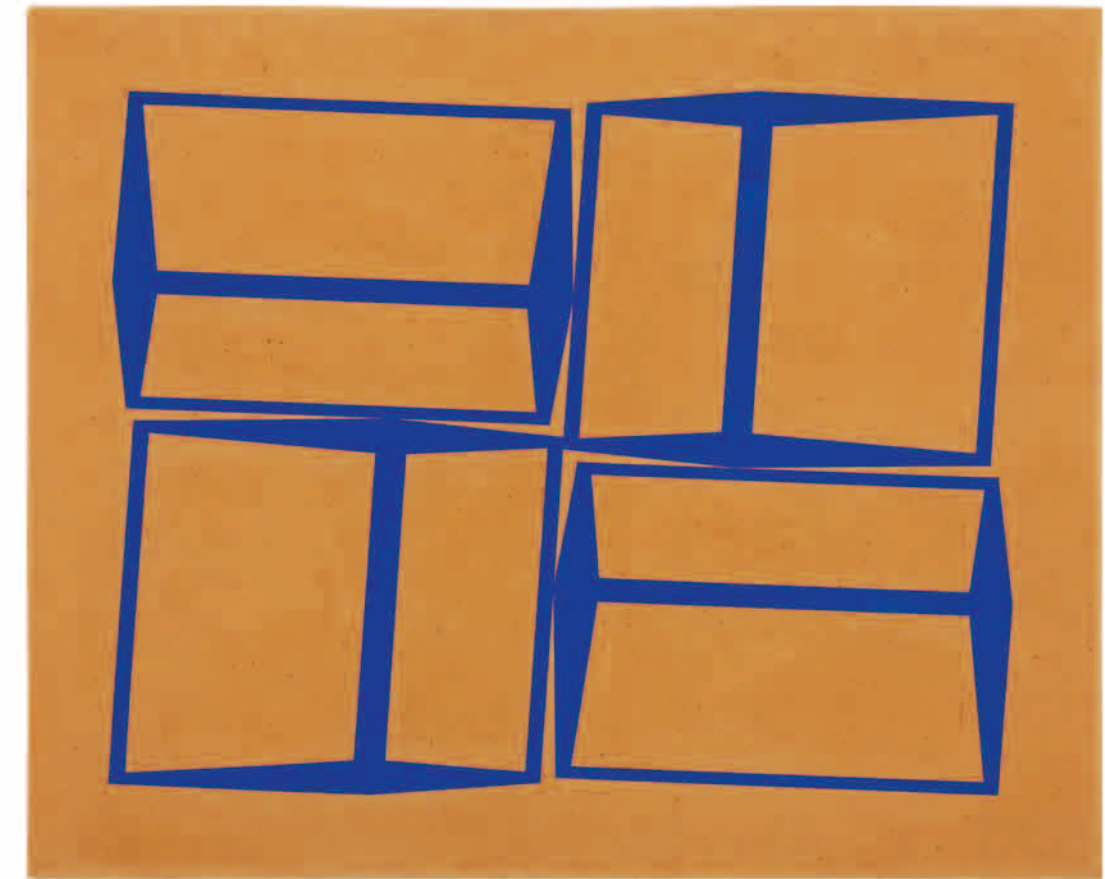
**FRANZ WEISSMANN** (1911-2005)  
*Coluna em fio*, 1983-2011  
aço | steel  
180 x 26 x 25 cm



**MILTON DACOSTA** (1915-1988)  
*Sobre fundo azul*, 1957  
óleo sobre tela | oil on canvas  
33 x 46 cm



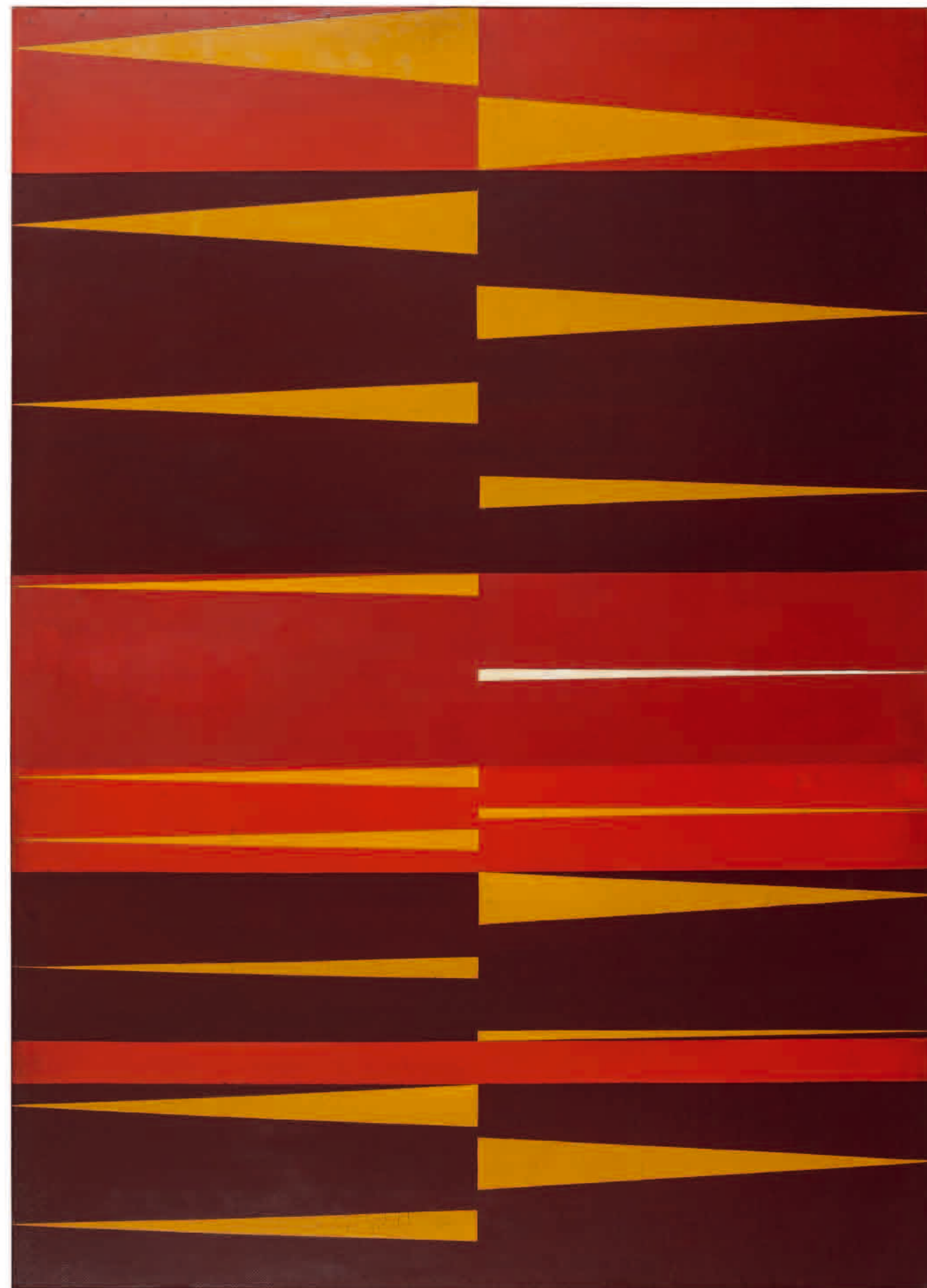
**HÉLIO OITICICA** (1937-1980)  
*Metaesquema*, 1958  
guache sobre cartão | gouache on cardboard  
49,5 x 60 cm



**HÉLIO OITICICA** (1937-1980)  
*Metaesquema*, 1958  
guache sobre cartão | gouache on cardboard  
51 x 67 cm



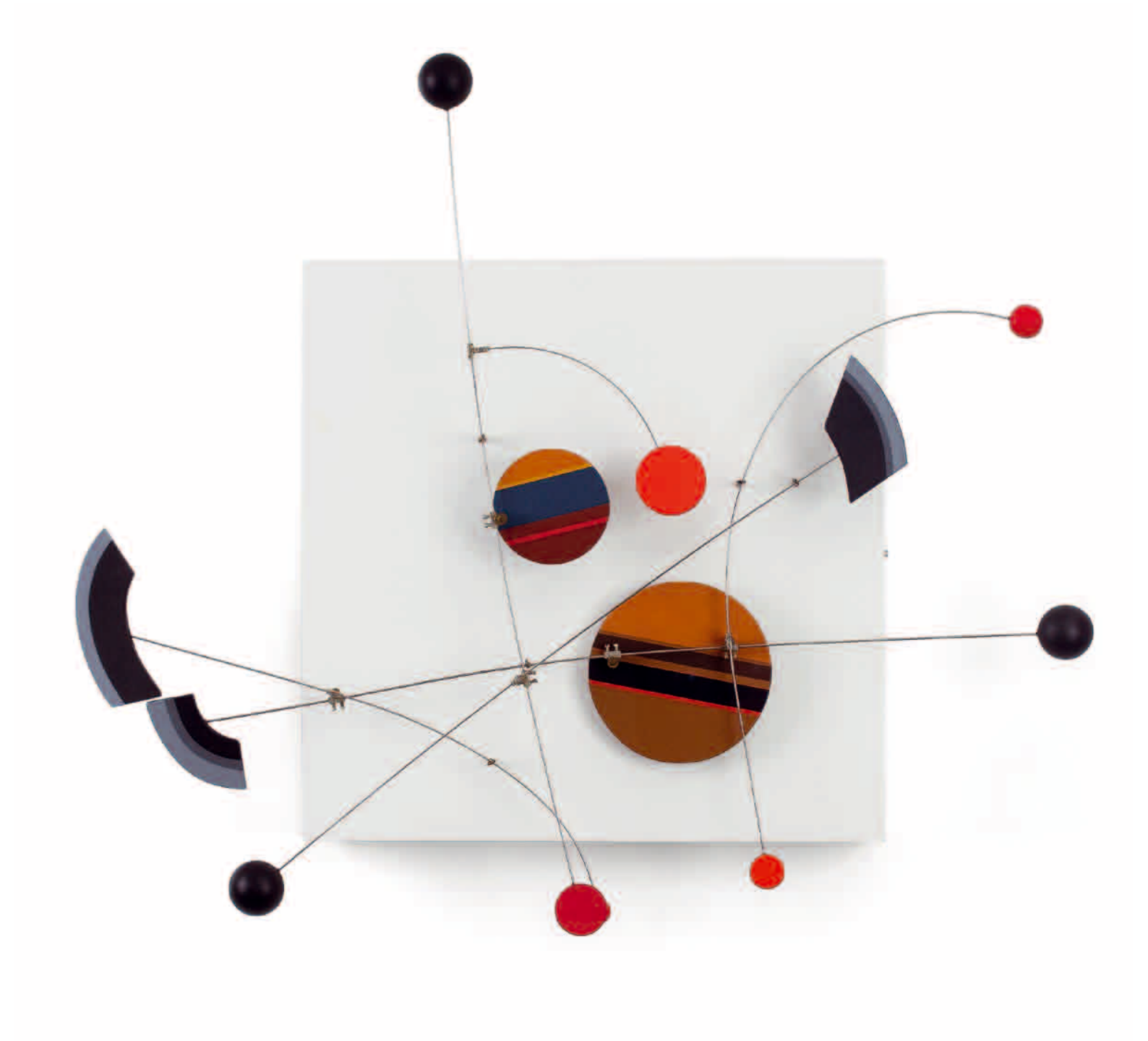
**IVAN SERPA** (1923-1973)  
sem título | untitled, 1953  
tinta industrial sobre madeira |  
industrial ink on wood  
122 x 90 cm



**LUIZ SACILOTTO** (1924-2003)  
sem título | untitled, 1978  
serigrafia sobre papel | screen print on paper  
45 x 45 cm

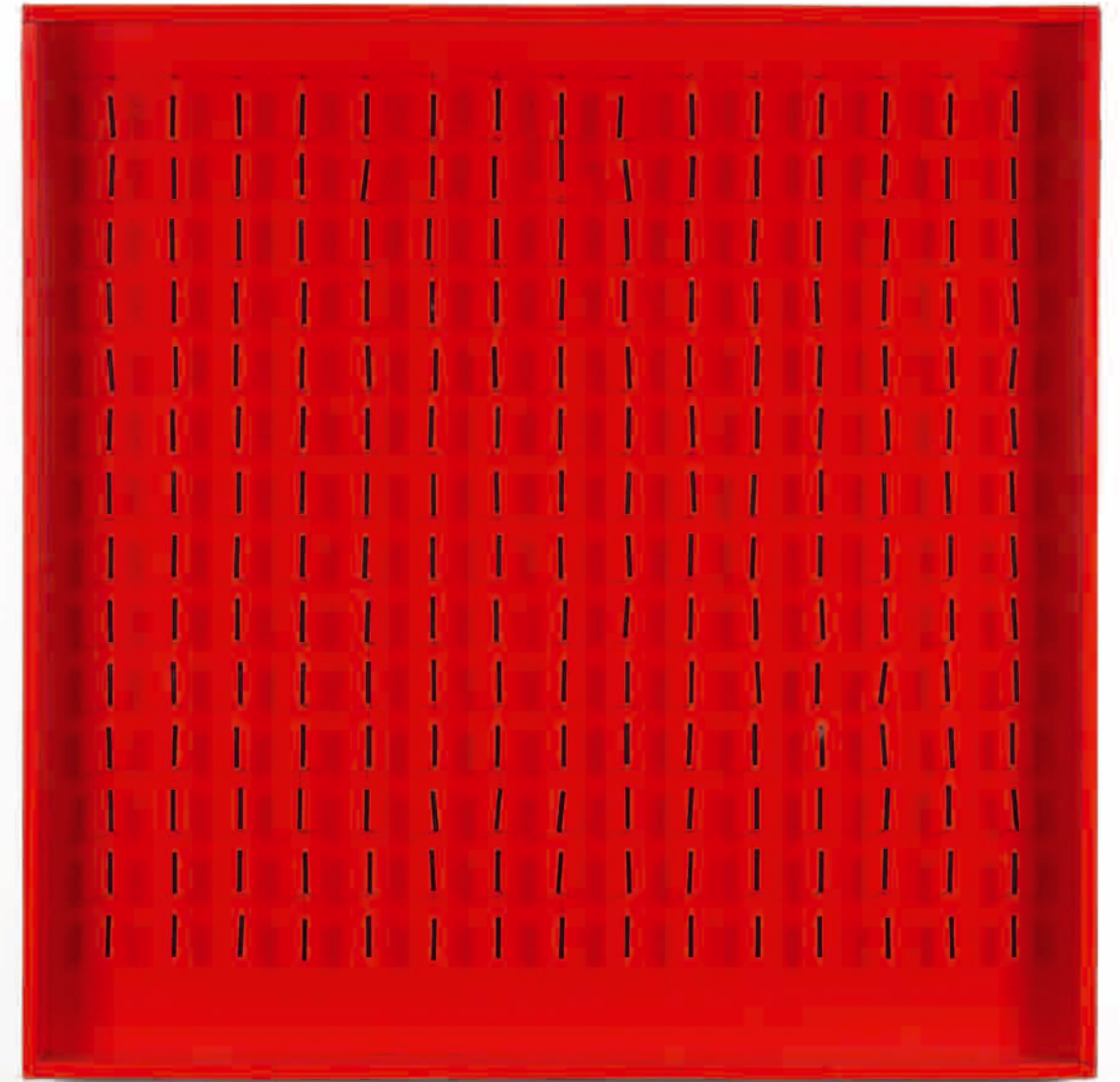




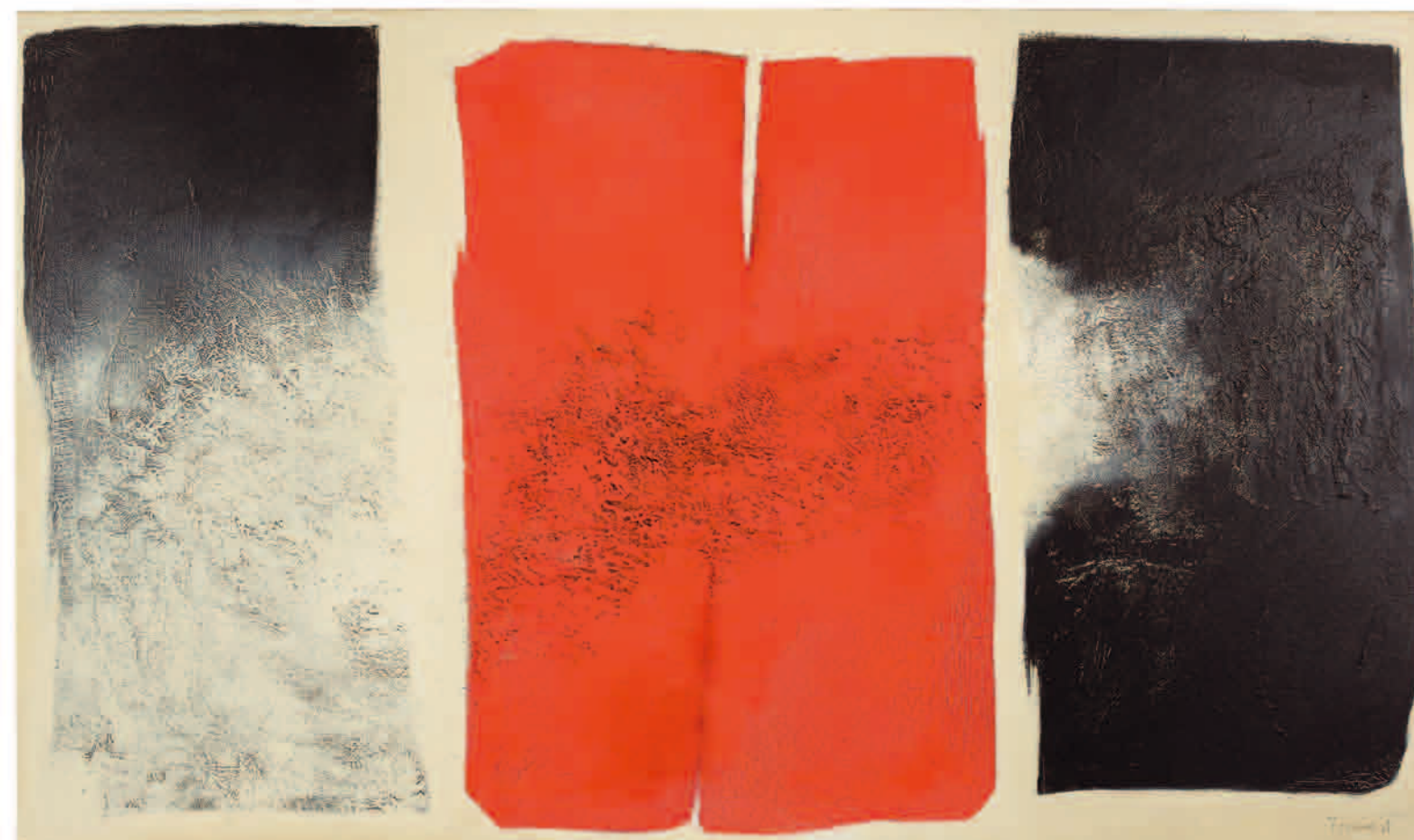


**ABRAHAM PALATNIK** (1928)  
*Cinético P-4 PA*, 1966-2005  
aço, latão, madeira pintada e motores |  
steel, brass, painted wood and motors  
78 x 68 x 18 cm

**SÉRVULO ESMERALDO** (1929)  
*E7521 (Vermelho)*, 1975  
madeira, cartão, algodão e acrílico |  
wood, cardboard, cotton and acrylic  
75,2 x 75,5 x 8 cm  
© Sérvulo, Esmeraldo /AUTVIS, Brasil [Brazil], 2016







**TOMIE OHTAKE** (1913-2015)  
sem título | untitled, 1967  
acrílica sobre tela | acrylic on canvas  
80 x 135 cm



**DANILO DI PRETE** (1911-1985)  
sem título | untitled, 1962  
óleo sobre tela | oil on canvas  
57 x 80 cm



**IVAN SERPA** (1923-1973)  
sem título | untitled, 1962  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
97 x 130 cm





**MIRA SCHENDEL** (1919-1988)  
sem título | untitled, 1964  
têmpera sobre tela | tempera on canvas  
49,5 x 45 cm



**FRANS KRAJCBERG** (1921)  
*Relevo*, 1963  
pigmento e papel sobre tela |  
pigment and paper on canvas  
65 x 50 cm





**IBERÊ CAMARGO** (1914 - 1994)  
*Vermelho e preto*, 1968  
óleo sobre tela | oil on canvas  
93 x 132 cm



## MOVIMENTO MODERNISTA

Em fevereiro de 1942, para comemorar o 20º aniversário da Semana da Arte Moderna, Mário de Andrade publicou, em *O Estado de S. Paulo*, estes quatro artigos onde faz um balanço do movimento

Fonte: Estadao.com.br – Estes artigos foram originalmente publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, por ocasião do 20º aniversário da Semana da Arte Moderna, em fevereiro de 1942; foram republicados em 2002, no 80º aniversário daquele evento

POR MÁRIO DE ANDRADE

### CAPÍTULO 1

Faz vinte anos, este mês de fevereiro, que se realizou no Teatro Municipal a Semana de Arte Moderna.

É todo um passado longínquo de que sorrio sem medo, mas que me assombra um pouco também. Foi gostoso, ficou bonito, mas como tive coragem para participar daquilo! É certo que com minhas experiências artísticas muito venho escandalizando essa minoria que é a intelectualidade do meu país, mas, na realidade, feitas em artigos e livros, minhas experiências como que não se executam *in anima nobile*. Não estou de corpo presente e isso desencaminha o choque da estupidez.

Mas como tive coragem para dizer versos ante uma assuada tão singular, que eu não escutava do palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma horrída conferência na escadaria do teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?...

O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguedo pelo entusiasmo dos outros. Apesar da confiança absolutamente firme que tinha na estética renovadora, eu não teria forças para arrostar aquela tempestade de achincalhes. E se aguentei o tranco foi porque estava delirando. O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. Por mim teria cedido. Digo que teria cedido, mas apenas nessa parte espetacular do movimento modernista. Com ou sem a Semana, minha vida intelectual seria o que tem sido.

A Semana marca uma data, isso é inegável. É uma data que envaidece recordar.

Mas o certo é que a preconsciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais, aqui. Do primeiro, foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados

na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos primeiros impressionistas, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, em plena guerra europeia, mostrando quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram para mim a revelação. E delirávamos diante do *Homem amarelo*, a *Estudante russa*, a *Mulher dos cabelos verdes*. E ao *Homem amarelo* eu dedicava um soneto parnasianíssimo... Éramos assim.

Pouco depois, Menotti del Picchia e Osvaldo de Andrade, descobriram Brecheret no seu exílio do Palácio das Indústrias. E fazíamos verdadeiras *rêveries* simbolizantes em frente da simbólica exasperada e das estilizações decorativas do “gênio”. Porque Brecheret era para nós no mínimo um gênio. Este era o mínimo com que podíamos nos contentar, tais os entusiasmos a que ele nos sacudia. E Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria *Pauliceia desvairada* estourar.

Eu passara esse ano de 1920 sem fazer mais poesia. Tinha cadernos e cadernos de cousas parnasianas e algumas simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha cultura desarvorada, já conhecia até Marinetti, mas repudiava a maioria dos princípios futuristas, como já escrevera no *Jornal dos Debates*, de Pinheiro da Cunha. Só então é que descobri Verhaeren, desculpem, e foi o deslumbramento. Concebi fazer um livro de poesias modernas em verso livre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais e nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha se acabado em mim?... E eu me acordava insofrido.

A isso se juntavam dificuldades morais e vitais de toda espécie, foi ano de sofrimento muito. Já ganhava para viver folgado, mas o ganho fugia em livros e eu me estrepava em arranjos financeiros temíveis. Estava criando fama de professor bom e fazia esforços para que meus alunos de Conservatório passassem com notas altas. Em casa o clima era torvo. Se mãe e irmãos não me amolavam com as minhas

“loucuras”, o resto da família me retalhava sem piedade. Tinha discussões brutas em que os desaforos mútuos não raro chegavam àquele ponto de arrebatamento que... por que será que a arte os provoca!... A briga era brava e, se não me abatia nada, me deixava em ódio, mesmo ódio.

Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesto dele que eu adorava, uma cabeça de Cristo. Mas “com que roupa”? eu devia os olhos da cara! Não hesitei, fiz mais conchavos financeiros e afinal pude desembrulhar em casa a minha *Cabeça de Cristo*. A notícia correu num átimo, e a parentada que morava pegado, invadiu a casa para ver. E brigar. Aquilo até era pecado mortal, onde se viu Cristo de trancinha! era feio, medonho!

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era matar. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o quarto, era noite, na intenção de me arrancar, sair, espairar um bocado, botar uma bomba no centro do mundo, nem sei. Sei que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu Largo do Paissandu. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Estava aparentemente calmo. Não sei o que me deu...

Cheguei na secretaria, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, *Pauliceia Desvairada*. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre exames, desgostos, dívidas, brigas, em poucos dias estava jogado no papel um discurso bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte fez um livro.

Mais tarde, eu sistematizaria este processo de separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, para a composição dos meus poemas “dirigidos”, as lendas, por exemplo, o abasileiramento linguístico de combate. Escolhido o tema, por meio das excitações psicológicas sabidas, preparar o advento do estado de poesia. Se este chega (quantas vezes não chegou...), escrever sem coação de espécie alguma tudo o que me chega até a mão – a “sinceridade” do indivíduo. E só em seguida, na calma, o

trabalho penoso e lento da arte – a “sinceridade” da obra de arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que eu...

Quem teve a ideia da Semana? Por mim não sei quem foi, só posso garantir que não fui eu. O mais importante era decidir e poder realizar a ideia. E o autor verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade como São Paulo poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana.

Houve tempo em que alguns escritores do Rio cuidaram de transplantar para a Capital as raízes do movimento, estribados nas manifestações simbolistas e post-simbolistas, que existiam por lá. Existiam é inegável. Aqui, esse ambiente só fermentava em Guilherme de Almeida, e num Di Cavalcanti pastelistas, “menestrel dos tons velados”, como o apelidei numa dedicatória esdrúxula. Mas eu creio ser um engano esse evolucionismo a todo transe, que lembra nomes de Nestor Vitor ou Adelino Magalhães, como elos ou precursores.

Seria mais lógico evocar Manuel Bandeira com o *Carnaval*. Não. O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono consciente de princípios e de técnicas, foi uma revolta contra a *intelligentsia* nacional. É mais possível imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos antinacionalistas, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela *Revista do Brasil* primeira fase, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neocolonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa.

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebatado aqui. Havia uma diferença profunda, já agora pouco sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de

vida exterior. Está claro: capital do país, porto de mar, o Rio tem um internacionalismo ingênito. São Paulo era muito mais “moderna”, porém fruto necessário da economia do café e do industrialismo conseqüente.

Ingenitamente provinciana, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado na política. São Paulo ao mesmo tempo estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo “cultural”) e técnico com a atualidade do mundo.

É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia de cidade internacional, um ruralismo, um caráter tradicional muito maiores que São Paulo. O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o “exotismo” nacional (o que é prova de vitalidade do seu caráter), mas a interpenetração entre o rural e o urbano. Causa impossível de achar em São Paulo, como funcionalidade permanente. Como Belém, o Recife, a Cidade do Salvador, apesar do seu urbanismo rescendente, o Rio ainda é uma cidade... folclórica.

Em São Paulo o exotismo folclórico não frequenta a Rua Quinze. Vive em núcleos mortos, não funcionais, abastardados na separação, Santa Isabel. Carapicuíba. Ora no Rio malicioso, uma exposição como a de Anita Malfatti podia ter reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião. Com seus Neros também... O artigo “contra” de Monteiro Lobato, embora fosse apenas uma baladilha zangadinha, sacudiu uma população, modificou uma vida.

Junto disso, o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. Era natural que a alta e a pequena burguesia o temessem. Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da

nossa aristocracia tradicional. E foi por tudo isto que ele pôde medir bem o que havia de aventureiro, de exercício do perigo no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura.

Uma cousa dessas seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas sita burguesia riquíssima. E esta não podia encampar um movimento que lhe destruía o espírito conservador e conformista. A burguesia nunca soube perder e isso é que a perde. E aqui foi isso mesmo. Se Paulo Prado, com a sua autoridade intelectual e tradicional, abriu a lista das contribuições e arrastou atrás de si os seus pares e... alguns outros que a sua figura dominava, a burguesia protestou e vaiou. Tanto a burguesia de classe como a do espírito.

É delicioso lembrar que Amadeu Amaral, um dos espíritos mais aristocráticos que São Paulo já produziu, embora retraído pelo muito que o maltratavam alguns de nós, nos via compreensivamente. A ele eu devo o *Estado de S. Paulo* não ter estraçalhado *Pauliceia*. Saiu-se de suas ocupações e escreveu ele mesmo a nota sobre o livro, severa mas reconhecendo o direito da experiência.

Em compensação a burguesia semiculta (a aristocracia era inculta: e já irresponsável na sua decadência de então), essa espécie de intelectualidade réptil que abastece as cidades e acaba onde as cidades acabam, com que violência de fulgir e se defender, arremeteu contra nós! Hoje, é irônico evocar os nomes que brilharam lunarmente, iluminados pelo brilho próprio de um estado de espírito coletivo. Tanto os contra como os favoráveis. Destes, os que não desapareceram na poeira de outros caminhos tornaram-se figuras visíveis da inteligência nacional. Dos contrários, os que tinham valor acabaram aceitando, e muitos aderindo ao movimento renovador. Os outros continuaram pura inteligência de abastecimento urbano. O nome deles acaba onde a cidade acaba.



## CAPÍTULO 2

Na verdade, o período “heroico” do movimento que traria tão maior necessidade coletiva às artes nacionais foi esse iniciado com a exposição expressionista de Anita Malfatti e acabado com a “festa” da Semana de Arte Moderna. Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo, caçoados, achincalhados, malditos, ninguém pode imaginar o delírio de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação gozado em que vivíamos era insopitável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a acomodações prodigiosas, mas aquilo era genial!

Eram aquelas fugas desabaladas dentro da noite, na cadillac verde de Osvaldo de Andrade, para ir ler as nossas obras-primas em Santos, no Alto da Serra, na Ilha das Palmas... E os nossos encontros à tardinha na redação de *Papel e Tinta*... E a falange engrossando com Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, chegados da Europa... E a adesão, no Rio, de um Manuel Bandeira... E as convulsões de idealismo a que nos levava o *Homem e a morte* de Menotti del Picchia... E o descobrimento assombrado de que existiam em São Paulo quadros de Lasar Segall, já muito querido através de revistas de arte alemãs... E Di Cavalcanti, um dos homens mais inteligentes que conheci, com os seus desenhos já então duma acidez destruidora. Tudo gênios, tudo obras-primas geniais... Apenas Sérgio Milliet punha um certo mal-estar no incêndio com a sua serenidade equilibrada... E o filósofo do grupo, Couto de Barros, pingando ilhas de consciência em nós, quando no meio da discussão, perguntava mansinho: – Mas qual é o critério que você tem da palavra “essencial”, ou – Mas qual é o conceito que você faz do “belo horrível”...

Éramos uns puros. Mesmo cercados de repulsa cotidiana, a saúde mental de quase todos nós nos impedia qualquer cultivo da dor. Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única e benéfica sobre nós. Ninguém pensava em sacrifício, nenhum se imaginava mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos, uns hitlerzinhos

agradáveis. E muito saudáveis. Quanto a mim, mais intuída que emocionada, a consciência de culpa que depois perseguira bastante minha obra poética, apenas se entremostrara pela primeira vez nos versos finais de “Minha loucura”, em *Pauliceia desvairada*.

Era estranho... Aquela última frase me desagradava, eu não gostava daquilo.

Mas não tinha a menor possibilidade de renegar o que escrevera!

A Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo que coroamento lógico dessa arrancada gloriosamente vivida (éramos “gloriosos” de antemão...), era um primeiro golpe de pureza do nosso aristocratismo espiritual. Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, e ainda sofreríamos por algum tempo ataques por vezes cruéis, a grandeza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nas impurezas da vida. Ao exemplo da vida principiavam as “intenções”, os cotejos idiotas, as enfraquecedoras revisões de valores.

Está claro que a aristocracia protetora não agia de caso pensado, e se nos dissolvia, era pela própria natureza do seu destino e do seu estado regional. Principiou o movimento dos “salões”. E vivemos uns seis anos na maior orgia intelectual que a história artística do País registra. Está claro que, na intriga burguesa, a nossa “orgia” não era apenas espiritual... O que não disseram, o que não se contou das nossas festas...

Champanha com éter, vícios inventadíssimos, as almofadas viravam “coxins”, toda uma semântica do maldizer... No entanto, quando não foram bailes públicos, como o do Automóvel Clube e os da S.P.A.M. (que foram o que são bailes desenvoltos de sociedade), as nossas festinhas nos salões modernistas eram as mais inocentes brincadeiras de artistas que se pode imaginar.

Havia a reunião das terças, à noite, na Rua Lopes Chaves. Primeira sem data, essa reunião semanal continha

exclusivamente artistas, e precedeu mesmo a Semana de Arte Moderna. Sob o ponto de vista intelectual foi o mais necessário dos salões, se é que se podia chamar salão aquilo. Às vezes doze, até quinze artistas se reuniam no estúdio acanhado, onde comíamos doces tradicionais brasileiros e se bebia um alcoolzinho econômico. As discussões chegavam a transes agudos, o calor era tamanho que um ou outro sentava nas janelas (não havia assento para todos!), e assim mais elevado dominava pela altura, já não dominava pela voz nem o argumento. E aquele raro retardatário da rua ainda não calçada, parava em frente, na esperança de algum incêndio por gozar.

Havia o salão da Avenida Higienópolis, que era o mais selecionado. Tinha por pretexto o almoço dominical, maravilha de comida luso-brasileira de tradição. Ainda aí, se a conversação era estritamente intelectual variava mais e se alargava. Paulo Prado, com o seu pessimismo fecundo e o seu realismo, convertia sempre o assunto das livres elucubrações estéticas aos problemas práticos da realidade brasileira. Foi o salão que durou mais tempo e se dissolveu de maneira bem malestarenta. O seu chefe, tornando-se por sucessão, o patriarca da sua família, a casa foi invadida mesmo aos domingos, por um público da alta que não podia compartilhar do rojão dos nossos assuntos. E a conversa se manchava de pôquer, nomes sociais, dinheiro. Os intelectuais vencidos foram se retirando aos poucos. É o salão que me deixou mais saudades felizes.

E houve o salão da Rua Duque de Caxias, que foi o maior, o mais verdadeiramente salão. As reuniões semanais eram à tarde, também às terças-feiras. E isso foi uma das causas das reuniões noturnas do mesmo dia irem esmorecendo na Rua Lopes Chaves. A sociedade da Rua Duque de Caxias era a mais numerosa e mais variada também. Só em certas festas especiais, no salão moderno decorado por Lasar Segall, o grupo se tornava mais coeso.

Também aí o culto da tradição era firme, dentro do maior

modernismo. A cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecia em almoços e jantares perfeítissimos de equilíbrio. E conto entre as minhas maiores venturas admirar essa mulher excepcional que foi dona Olivia Guedes Penteadó. A sua discrição, o tato e a autoridade prodigiosos com que ela soube dirigir, manter, corrigir essa multidão heterogênea que se chegava a ela, atraída pela sua figura e prestígio, artistas, políticos, ricaços, cabotinos, foi incomparável. O salão da Rua Duque de Caxias teve como elemento principal de dissolução a efervescência política que estava preparando 1930. A fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos artistas, baixara um mal-estar sobre o salão. Os democráticos foram se afastando. Por outro lado o fachismo [fascismo - nota do Vermelho] nacional encontrava algumas simpatias entre as pessoas de roda, e ainda estava muito sem vício, muito desinteressado para aceitar acomodações. E sem nenhuma publicidade, mas com firmeza, dona Olívia soube terminar aos poucos o seu salão modernista.

O último em data dos salões foi o da Alameda Barão de Piracicaba, congregado em torno de Tarsila. Não tinha dia fixo, mas as reuniões eram quase semanais. Durou pouco. E não teve jamais o encanto das reuniões que fazíamos, quatro ou cinco artistas, no antigo ateliê da admirável pintora.

Isto foi pouco depois da Semana, quando esta, definitivando na compreensão conformista a existência de um espírito de revolução, principiou nos castigando com a perda de alguns empregos. Eu teria ficado literalmente no desvio, se o acaso da morte de meu pai, em 1921, não fizesse com que o Conservatório, consagrando a memória do pai, elegeisse catedrático o filho, um ou dois meses antes do fevereiro da Semana! O cargo era vitalício e não o perdi. Mas perdi todos os meus alunos particulares, menos alguém que ficou por motivos de nenhuma pedagogia. Belazarte contou um caso bastante parecido em “Menina de olho no fundo”. Mas dos três salões aristocráticos, Tarsila conseguiu dar ao dela uma significação de maior independência, maior comodidade.

## CAPÍTULO 3

Não cabe aqui o processo integral do movimento modernista. O que o caracterizou essencialmente, a meu ver, foi a fusão de três princípios fundamentais:

- 1º – o direito à pesquisa estética;
- 2º – a atualização da inteligência artística brasileira;
- 3º – a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do Brasil: a fundamental, a gloriosa novidade, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva. E se dantes, nós distinguimos a estabilização assombrosa da consciência nacional num Gregório de Matos, ou, mais natural e eficiente, num Castro Alves, é certo que a nacionalidade deste, como o nacionalismo do outro, de um Carlos Gomes e até mesmo de um Almeida Júnior, eram episódios como realidade do espírito. E em qualquer caso era um individualismo. Quanto ao direito de pesquisa e atualização universal da criação artística, é incontestável que todos os movimentos históricos das nossas artes se basearam no academismo. Com alguma exceção rara e sem a menor repercussão coletiva, os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo. Repetindo e afeiçoando estéticas já consagradas, se eliminava assim o direito de pesquisa e conseqüentemente de atualidade. E foi dentro desse academismo inelutável que se realizaram nossos maiores, um Aleijadinho, um Costa Ataíde, Cláudio Manuel Gonzaga, Gonçalves Dias, José Mauricio, Nepomuceno, Aluísio, e até mesmo um Álvares de Azevedo, até mesmo um Alphonsus de Guimaráes.

Ora, o nosso individualismo entorpecente se desperdiçou no mais desprezível dos lemas: “Não há escolas!” e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento modernista. E se não prejudicou a sua ação espiritual sobre o País, foi porque o espírito paira sempre acima dos preceitos como das próprias ideias... Já é tempo de observar, não o que um Ronald de Carvalho e um Carlos

Drummond de Andrade têm de diferente, mas o que têm de igual. E o que nos igualava, por cima dos despautérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado que pesquisava, já gostosamente radicado à sua identidade coletiva. Não apenas acomodado à terra, mas radicado em sua realidade. O que não se deu sem alguma patriotice e muita falsificação.

Nisso as orelhas burguesas se alardearam refartas por debaixo da aristocrática pele de leão que nos vestira... Porque, com efeito, o que se observa, o que caracteriza essa radicação na terra, num grupo numeroso de gente, é um conformismo legítimo, disfarçado e mal e mal disfarçado nos melhores, mas, na verdade, cheio de uma cínica satisfação, da terra, bastante acadêmica e nacionalista, que não raro se tornou um porque meufanismo larvar. A verdadeira consciência da terra levaria fatalmente ao não conformismo e ao protesto, como Paulo Prado com o *Retrato do Brasil* e os raros “anjos” do Partido Democrático e do Integralismo. Para a maioria, o Brasil se tornou uma dádiva do céu. Um céu bastante governamental... Graça Aranha, sempre desacomodado em nosso meio que ele não sentia, tornou-se o exegeta desse conformismo modernista, com aquela frase detestável de não sermos a “câmara mortuária de Portugal”. Quem pensava nisso! Pelo contrário, o que ficou escrito foi que não nos incomodava nada “coincidir” com Portugal, pois o importante era a desistência do confronto e das liberdades falsas.

O resultado mais barulhento dessa radicação à pátria foi o problema da “língua brasileira”. Mas foi puro boato falso. Na verdade, apesar das aparências e da bulha que fazem agora certas santidades de última hora, nós estamos, ainda hoje, tão escravos da gramática lusa como qualquer luso. Não há dúvida nenhuma que nós atualmente sentimos e pensamos o *quantum satis* brasileiromente. Digo isto até com certa ‘malincolia’, amigo Macunaíma, meu irmão. Mas isso não é o bastante para identificar nossa expressão verbal, muito embora a realidade brasileira, mesmo

Nos outros dois, por maior que fosse o liberalismo dos que os dirigiam, havia tal imponência de nobreza e tradição no ambiente, que não nos era possível nunca evitar um tal ou qual constrangimento. No de Tarsila jamais sentimos isso. Foi o mais “gostoso” dos nossos salões aristocráticos.

Embora lançando inúmeros processos e ideias novas, nós éramos, então, especialmente destruidores. Até destruidores de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade da criação. A aristocracia tradicional nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa geminação de destino – também ela já então autofagicamente destruidora, por não ter mais uma significação verdadeiramente funcional. Quanto à aristocracia do dinheiro, sempre nos olhou com confiança e nos detestava.

Nenhum salão de novo-rico tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam demais guardadores do “bom-senso” nacional, que Prados e Penteados e Amarais!...

Mas nós  
estávamos longe,  
arrebatados pelos  
ventos autofágicos  
da destruição.

E o fazíamos pela festa, de que a Semana de Arte Moderna foi a primeira. A bem dizer, todo esse período destruidor do movimento modernista foi uma fase ininterrupta de festa, de cultivo do prazer. E se tamanha festança diminuiu por certo muito nossa capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertimos. Salões, festivais, bailes, Spam, semana em fazendas, Semanas Santas nas cidades velhas de Minas, viagens pelo Amazonas, pelo Nordeste, chegadas à Bahia, Itu, Sorocaba. Parnaíba. Era, ainda e sempre, o caso do baile sobre os vulcões... Doutrinários na ebriez de mil e uma teorias salvando o Brasil, construindo o mundo, na verdade nos

consumíamos no cultivo amargo de uma necessidade quase delirante de prazer.

O movimento de Inteligência que representamos, em sua fase “modernista”, não foi o gerador das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador, o criador de um estado de espírito revolucionário. E se numerosos dos intelectuais do movimento se dissolveram na política, se vários de nós participamos das reuniões iniciais do Partido Democrático, carece não esquecer que tanto o P. D. como 1930 eram ainda destruição. Os movimentos espirituais precedem sobre as mudanças de ordem social. O movimento social de destruição é que se iniciou com o P. D. e 1930. E, no entanto, é por esta data que principia para a Inteligência brasileira uma fase mais calma, mais proletária por assim dizer, de construção, à espera que um dia as outras formas sociais a imitem.

E foi a vez do salão de Tarsila se acabar, 1930... Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O período destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão de ser. Na rua o povo amotinado gritava: Getúlio! Getúlio!... Na sombra de Plínio Salgado pintava de verde a sua megalomania de *Esperado*.

Outros abriam as veias para manchar de rubro as suas quatro paredes de segredo. Mas nesse vulcão, agora ativo e de tantas esperanças, já vinham se fortificando as belas figuras mais calmas e construidoras, os Lins do Rego, os Augusto Frederico Schmidt, os Otávio de Faria, e os Portinari e os Camargos Guarnieri. Que a vida terá que imitar qualquer dia.



psicológica, seja agora mais forte e insolúvel que nos tempos de José de Alencar ou Machado de Assis. E como negar que esses também pensavam brasileiroamente! Como negar que no estilo de Machado de Assis, luso pelo ideal, intervêm um *quid* familiar que o diferença verticalmente de um Garret e um Ortigão! Mas se em Álvares de Azevedo, Varela, Alencar, Macedo há uma identidade nacional que nos parece bem maior que a de Brás Cubas ou Bilac, é porque nos românticos chegou-se a um “esquecimento” da gramática portuguesa que lhes permitiu muito maior equilíbrio do ser com sua expressão linguística.

O espírito modernista reconheceu que se vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. Inventou-se, do dia pra noite, a fabulosíssima “língua brasileira”. Mas ainda era cedo, e a força de elementos contrários, principalmente a ausência de órgãos científicos adequados reduziu tudo a boataria. E hoje, como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás. A ignorância pessoal de vários fez com que se anunciassem em suas primeiras obras como padrões excelentes de brasileiroismo estilístico. Era ainda o mesmo caso dos românticos: não se tratava de uma superação da lei portuguesa, mas de uma ignorância dela. Mas assim que alguns desses prosadores se firmaram, pelo valor pessoal admirável que possuíam (me refiro à geração de 30), principiaram as veleidades de escrever certo... E é cômico observar que, hoje, em alguns dos nossos mais fortes estilistas, surgem a cada passo, dentro de uma expressão já intensamente brasileira, lusitanismos sintáticos ridículos. Tão ridículos que se tornam verdadeiros erros de gramática!

Noutros, esse reaportuguesamento expressional ainda é mais desprezível: querem ser lidos além-mar e surgiu o problema econômico de serem vendidos em Portugal. Enquanto isso, a melhor intelectualidade lusa, numa liberdade admirável, aceitava abertamente os mais exagerados de nós, compreensiva, sadia, mão na mão.

Houve também os que, desaconselhados pela preguiça, resolveram se “despreocupar” do problema: são os que empregam anglicismos e galicismos dos mais abusivos, enquanto repudiam qualquer “me parece” por artificial! Outros mais cômicos ainda dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, “errem” o português. Assim, a “culpa” não é dos escritores, é dos personagens. Ora, não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. Não só põe em foco o problema do erro de português, como estabelece um divórcio inapelável entre a linguagem falada e a língua escrita – bobagem bêbada para quem souber um naco de filologia. E há mesmo as garças brancas do individualismo que, embora reconhecendo a legitimidade do problema, se recusam a colocar brasileiroamente um pronome, para não ficarem parecendo com Fulano! Esses entontecidos esquecem que o problema é coletivo e que, se adotado por muitos, muitos ficavam se parecendo com o Brasil!

A tudo isso se juntava, quase decisório, o interesse econômico de revistas, jornais, editores, que, intimidados com alguma carta rara de leitor gramatiquento ameaçando não comprar, se opõem à pesquisa linguística e chegam ao desplante de corrigir artigos assinados! Ainda recentemente uma das maiores revistas do País, republicando um conto, não só mudava todo “pra” em “para”, o que apenas é fenômeno de surdez rítmica, mas “corrigia” um boleo sintático, sem sequer uma consulta ao seu autor! Mas, morto o metropolitano Pedro II, quem nunca respeitou a inteligência neste país!...

Tudo isso, no entanto, era sempre estar com o problema em campo. A desistência grande foi criarem o mito do “escrever naturalmente”, não tem dúvida: o mais feiticeiro dos mitos. No fundo, embora não consciente e desonrosa, era uma desonestidade como qualquer outra. E a maioria, sob o pretexto de escrever naturalmente (incongruência, pois a língua escrita, embora lógica, é sempre artificial) se

chafurdou na mais antilógica e antinatural das escritas. São uma lástima. Nenhum deles deixará de falar “naturalmente” um “está se vendo” ou “me deixe”. Mas para escrever “com naturalidade”, até inventam os socorros angustiados das conjunções, para se saírem com um “E se está vendo” que salva a pátria da retoriquite. E é uma delícia constatar que se afirmam escrever brasileiro, não há uma só frase deles que qualquer luso não assinaria com integridade nacional... lusa.

Identificam-se àquele deputado mandando (apenas) fazer uma lei que chamava de língua brasileira à língua nacional. Mas como incontestavelmente sentem e pensam com nacionalidade, isto é, numa entidade ameríndio-afro-luso-latino-americano-franco-anglo-etc., o resultado é esse estilo *ersatz* em que se desamparam, triste moxinifada moluscoide, sem vigor nem caráter.

Não me refiro a ninguém, me refiro a centenas. Estou me referindo justamente aos honestos, aos que sabem escrever e possuem técnica. São eles que provam a inexistência de uma “língua brasileira” e que a colocação do mito, no campo das nossas pesquisas, foi tão prematura como no tempo de José de Alencar. E se os chamei de inconscientemente desonestos é porque a arte, como a ciência ou o proletariado, não trata apenas de adquirir o bom instrumento de trabalho, mas impõe a sua constante reverificação. O operário não compra a foice apenas, tem de afiá-la dia por dia. O médico não fica no diploma, o renova dia por dia no estudo. Será que a arte nos exime deste diarismo profissional? Não basta “sinceridade” e ressonar à sombra do Deus novo. Saber escrever está muito bem. Mas o problema verdadeiro do artista não é esse, é escrever melhor. Toda a história do profissionalismo humano o prova. Ficar-se no aprendido não é ser natural: é ser acadêmico; não é despreocupação: é passadismo.

O problema era ingente por demais. Cabia aos filólogos brasileiros, que já são criminosos de tão vexatórias reformas ortográficas patrioteiras, o trabalho glorioso de fornecer aos artistas uma codificação das tendências e constâncias

da expressão linguística nacional. Mas eles recuam diante do trabalho útil, é tão mais fácil ler os clássicos! Preferem a cienciazinha de explicar um erro de copista, imaginando uma palavra inexistente no latim vulgar. Os mais “avançados” vão até aceitar timidamente que iniciar a frase com pronome oblíquo não é “mais” erro no Brasil. Mas confessam não escrever... isso, pois não seriam “sinceros” com o que beberam no leite materno. Beberam des-hormônios... Bolas para os filólogos!

Caberia aqui também o repúdio dos que pesquisaram sobre a língua escrita brasileira. Preocupados pragmaticamente em ostentar o problema, fizeram tais exageros de tornar para sempre odiosa a língua nacional. Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o autor destas linhas. Em primeiro lugar, o autor destas linhas, com alguma faringite, vai passando bem, muito obrigado. Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileiroismos loquazes. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda um problema que julgava fundamental. Mas o problema verdadeiro não é vocabular, é sintático. E afirmo que o Brasil hoje possui, não apenas regionais, mas generalizadas no País, numerosas tendências e constâncias que lhe dão natureza característica à linguagem. Mas isso ficará para outro futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão. Nós fracassamos.

## CAPÍTULO 4

Mas eu creio que não foi um desastre insanável o fracasso das pesquisas sobre língua que aponte no meu artigo anterior. Sob o ponto de vista da radicação da nossa cultura à entidade brasileira, as compensações foram muito numerosas para que o boato falso da língua nacional se tornasse falha grave. Só o que avançamos em sociologia, só a reorganização dos estudos folclóricos e crítico-históricos sob princípios mais científicos, só o repúdio do amadorismo nacionalista e do segmentarismo regional e finalmente só o processo do *Homo* brasileiro, realizado pelos romancistas e ensaístas, são herança fecundíssima e já esplêndida, que não nos permite sequer melancolia na verificação da bancarrota linguista.

E ainda há que considerar a descentralização intelectual, hoje em contraste aberrante com outras manifestações sociais do país. Hoje a Corte, o fulgor das duas cidades brasileiras de mais de um milhão, não tem nenhum sentido nacional que não seja meramente estatístico. Pelo menos quanto à literatura, única das artes que já alcançou estabilidade normal no Brasil. As outras são demasiado dispendiosas para se normalizarem numa nação de tão interrogativa riqueza pública como a nossa. O movimento modernista, pondo em evidência e sistematizando uma “cultura” nacional, exigiu da *Intelligentsia* estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguazes. E se as cidades de primeira grandeza fornecem facilidades publicitárias sempre de natureza especialmente estatística, é impossível ao brasileiro, “culto” nacionalmente, ignorar um Érico Veríssimo, uma Raquel de Queiroz, um Camargo Guarnieri, nacionalmente gloriosos do canto das suas províncias. Basta comparar tais criadores com fenômenos já históricos mas idênticos, um Alphonsus de Guimarães, um Amadeu Amaral e os regionalistas imediatamente anteriores a nós, para verificar a convulsão fundamental do problema. Conhecer um Alcides Maia, um Carvalho Ramos, um Teles Júnior era, nos brasileiros, um fato individualista de maior ou menor “civilização”. Conhecer um Ciro dos Anjos, um Gilberto Freyre, um Guilherme Cesar, hoje, é uma exigência

de “cultura”. Dantes esta exigência estava relegada aos... historiadores.

A prática principal desta descentralização da *Intelligentsia* se fixou no movimento nacional das editoras provincianas. E se ainda vemos o caso de uma grande editora, como a Livraria José Olímpio, obedecer à atração da mariposa pela chama, indo se apadrinhar com o prestígio na Corte, por isto mesmo ele se torna mais comprovatório. Porque o fato da Livraria José Olímpio ter cultamente publicado escritores de todo o País não a caracteriza. Nisto ela apenas se iguala às outras editoras da província, uma Globo, a Nacional, a Martins, a Guaíra. O que exatamente caracteriza a editora da Rua do Ouvidor – umbigo do Brasil, como diria Paulo Prado – é ter se tornado, por assim dizer, o órgão oficial das oscilações ideológicas do País, publicando tanto as dialéticas integralistas como a política do sr. Francisco Campos.

Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores a da Semana de Arte Moderna se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do fazer melhor, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. Talvez seja este, realmente, o primeiro movimento de independência da inteligência brasileira, que se posta ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência. Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Vila Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, está claro) nos campos da criação artística. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização e, a maioria das vezes, já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social. Pior que isso: esse espírito acadêmico não tendia para nenhuma libertação e para uma expressão própria. E se um Bilac da “Via Láctea”

é maior que todo o Lecomte, a “culpa” não é de Bilac... Pois o que ele almejava era mesmo ser parnasiano, senhora Serena Forma.

Essa normalização de um espírito de pesquisa estética, antiacadêmico porém não mais revoltado e destruidor, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a *Intelligentsia* brasileira. E como os movimentos espirituais precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na “Marcha para o Oeste” posterior a 30, tanto na “Bagaceira”, no “Estrangeiro”, na “Evocação do Recife” anteriores a 30, como no caso da Itabira e a nacionalização das indústrias pesadas, posteriores a 30.

Eu sei que ainda existem espíritos coloniais (é tão fácil a erudição) só preocupados em demonstrar que sabem Europa a fundo, que nos murais de Portinari só enxergam as paredes de Rivera, no atonalismo de Francisco Mignone só percebem Schoenberg, ou no “Ciclo da Cana-de-Açúcar” o *roman-fleuve* dos franceses... Tristão de Ataíde, como crítico literário do Modernismo, foi o protótipo desse colonialismo escandalizado; e não podíamos gostar de Piolin??? ou sequer respirar que ele não fosse descobrir nisso consequências imitadas da condecoração dos Fratellini ou de algum modernista da Cochinchina...

O problema não é complexo, mas seria longo discuti-lo aqui. Limite-me a propor o dado principal. Em primeiro lugar carece não esquecer que as mesmas causas produzem geralmente os mesmos efeitos, e que em etnografia existe a lei da “Elementar gedanke”, os pensamentos elementares que tanto podem nascer num como noutra lugar, sem que haja necessariamente migração.

Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente “necessário”, o Romantismo. Insisto: não me refiro apenas ao romantismo

literário, tão acadêmico como a importação inicial do Modernismo artístico, e que se poderá comodamente datar de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Estou me referindo ao “espírito” romântico, que está na Inconfidência, no Basílio da Gama do “Uruguai”, nas líras de Gonzaga como nas “Cartas chilenas” de quem os senhores quiserem. Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a Independência política, e teve como padrão briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário político de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte.

Esta “necessidade” espiritual, que ultrapassa a literatura estética, é que diferença fundamentalmente Romantismo e Modernismo das outras escolas de arte brasileiras. Essas, mesmo a feição mais independente que tomou o Barroco em Minas na segunda metade do século 18, foram todas essencialmente acadêmicas, obediências culturalistas que denunciam muito bem o colonialismo da *Intelligentsia* brasileira. Nada mais absurdamente imitativo (pois se nem era imitação: era escravidão!) que a cópia, no Brasil, de movimentos estéticos particulares, que de forma alguma eram universais, como o culteranismo italo-ibérico setecentista, como o Parnasianismo, como o Simbolismo, como o Impressionismo, como o wagnerismo de um Leopoldo Miguez. São puras superfectações culturalistas, impostas de cima para baixo, de proprietário à propriedade, sem o menor fundamento nas forças populares. Daí uma base desumana, prepotente e, meu Deus! arianizante que, se prova o imperialismo dos que com ela dominavam, prova a sujeição dos que com ela foram dominados. Ora aquela base humana e popular das pesquisas estéticas é fácilimo encontrá-la no Romantismo, que chegou mesmo a retornar coletivamente às fontes do povo e, a bem dizer, criou a ciência do Folclore. E no verso-livre, no Cubismo, no atonalismo, no predomínio da rítmica, no Super-realismo



místico, no Expressionismo, iremos encontrar essas mesmas bases populares. E até primitivas, como a arte negra. Assim como o cultíssimo *roman-fleuve* e os ciclos com que um Lins do Rego processa a civilização nordestina, ou Otávio de Faria, a decrepitude da burguesia, ainda são instintos e formas funcionalmente populares que encontramos nas mitologias cíclicas, nas sagas e nos Kelevalas e Nibelungos de todos os povos. Já escreveu um autor, como conclusão condenatória, que “a estética do Modernismo ficou indefinível”... Pois essa é a melhor razão de ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, se a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando esta contemporânea Guerra dos Cem Anos de que uma civilização nova nascerá.

E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que, não tendo passado pelo que passaram os modernistas da semana, ele não pode imaginar que conquista enorme representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandez, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos “incompreensíveis” de um Murilo Mendes, contra o expressionismo de um Guignard?... Tudo isto são manifestações normais, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. Pelo contrário, são as próprias forças governamentais que aceitam a realidade de um Portinari, de um Vila Lobos, de um Lins do Rego, de um Almir de Andrade, pondo-os em cheque e no perigo constante das predestinações. Mas um Flavio de Carvalho, mesmo com as suas experiências numeradas, e muito menos um Clovis Graciano, mas um Camargo Guarnieri mesmo com as incompreensões que o perseguem, um Otávio de Faria com a crueza dos casos que expõe, um Santa Rosa, jamais não poderão suspeitar

o a que nos sujeitamos, para que eles pudessem hoje viver abertamente o drama que os persegue. A vaia acesa, a carta anônima, o insulto público, a perseguição financeira... Mas recordar é quase exigir simpatia e estou a mil léguas disto.

Ainda caberia falar sobre o que chamei de “atualização da inteligência artística brasileira”. Com efeito, não se pode confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada na vida. A prova mais evidente desta distinção é o famoso problema do assunto em arte, no qual tantos escritores se emaranham. Ora não há dúvida nenhuma que o assunto não tem a menor importância para a inteligência estética. Chega mesmo a não existir para ela. Mas a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, maior que a criação hedonística da beleza. E dentro desta funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Ora, como atualização da inteligência artística, é que o movimento modernista representou um papel contraditório e muitas vezes precário. Mas me reservo para demonstrar isso numa conferência que farei na Casa do Estudante do Brasil.

Vou terminar estas memórias gratas. Manifestando-se especialmente pela arte o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação social do mundo com a quebra gradativa dos grandes impérios, a prática europeia de novas ideologias políticas, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e nacional, os progressos internos da técnica e da educação impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da inteligência brasileira. Isto foi o movimento modernista, de que a

Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. Há um mérito inegável nisso, embora aqueles primeiros modernistas... das cavernas, que nos reunimos em torno de Anita Malfatti e Vitor Brecheret, tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito maior que nós. Força fatal, que viria mesmo. Creio que foi um crítico paraibano, Ascendino Leite, quem falou uma vez que tudo quanto fez o movimento niderbustam far-se-ia da mesma forma sem o movimento. Não conheço lapalisada mais graciosa. Porque tudo isso que se faria, mesmo sem o Movimento Modernista, seria pura e simplesmente... o movimento modernista.

**MANIFESTO RUPTURA**  
1952

# ruptura

charoux — cordeiro — de Barros — féjer — haar — sacilotto — wladyslaw

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!**

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

então nós distinguimos

## **por que?**

o naturalismo científico da renascença – o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) – esgotou a sua tarefa histórica.

## **foi a crise**

## **foi a renovação**

hoje o novo pode ser diferenciado  
precisamente do velho. nós rompemos com  
o velho por isto afirmamos:

## **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 meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.



## MANIFESTO NEOCONCRETO

Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, serve como abertura da I Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, na qual fica clara a distância entre o grupo de Ferreira Gullar e os concretistas de São Paulo

POR FERREIRA GULLAR

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por essas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvença impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como o dada e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas – como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner – construíam sua obra e, no corpo a corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros

passos nesse sentido, ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importa que equações matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores.

Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro pela coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendia bem o verdadeiro sentido da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro

da pintura “geométrica”, uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano – os concretos racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a *Gestalt* objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo.

Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra – que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma mecânica com o de forma expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo

da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A *Gestalt*, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem

como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia. É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc.). Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.



Collecting art means much more than having a collection of objects. When a work is looked at, silent dimensions open in which artist and spectator come together, even without knowing: a subjective encounter, guided by promising mysteries ranging from choice of palette to selection of subject matter. Collecting is therefore the establishment of a huge meeting point, organising a great celebration in which artists discuss their work together. And when that celebration is open to the public the discussions become richer and more varied: infinite. Art was made to be seen, and there are many different views.

This exhibition is concerned with the best of the modernist encounter, expanding the gaze into the nuances of the great names of Brazilian modern art. There is no intention of a restricted viewpoint, although the core of the exhibition points to phases and expressions of a similar nature. Lasar Segall, Anita Malfatti, Antonio Gomide, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Alfredo Volpi, José Pancetti, Antonio Bandeira, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto and Lygia Clark are some.

This impressive selection of modernism from the Fundação Edson Queiroz Collection as been assembled over three decades and offers the public the opportunity of visiting and revisiting the history of Brazilian art from the modern viewpoint. It offers a re-experience of the aesthetic claims of the Week of Modern Art (1922), perception of the visual break into abstraction and investigation of figurative imagery, allowing the eyes and imagination to consider an earlier Brazil in its most significant process of formation.

I hope therefore to offer and share this collection with art lovers and aficionados, reiterating that artworks are not just objects. They speak, feel, breathe and dialogue with their viewers. They reveal secret stories, document the past and glimpse into the future with ideas and representations. Let yourself in to this relationship with art. Allow it to reveal as much as your eye allows you to discover.

Chancellor Airton Queiroz  
President of the Fundação Edson Queiroz

It is with great pleasure that the Iberê Camargo Foundation presents the exhibition “Modern art in the Fundação Edson Queiroz Collection,” in another successful partnership with the Museu Oscar Niemeyer. This exhibition focuses on modern artists working in Brazil from the 1920s to the 1960s and offers the public a unique opportunity to experience work from this highly important period of Brazilian art.

The theme is skilfully addressed by the curator Regina Teixeira de Barros, based on the works in the Fundação Edson Queiroz collection, in an approach to the various tendencies, influences and movements in Brazilian art from the early 20th century. The curator’s particular selection also allows a wide range of associations between the careers of Brazilian artists and the historical and international artistic context. These decades were marked by profound political, social, economic and cultural changes throughout the world.

The paintings and sculptures in the exhibition include works ranging from the first phase of modernism in Brazil, still with a European background—with figures such as Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro and Victor Brecheret—to the appearance of the Rio neo-concrete manifesto in the second half of the 20th century.

The exhibition also includes artists involved in the pursuit of specific imagery for Brazil, such as Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Di Cavalcanti and Candido Portinari. It then indicates the new post-war abstract and formal trends, represented by Alfredo Volpi, José Pancetti and Maria Leontina, moving on chronologically to work by members of the Grupo Frente and Grupo Ruptura, which coincide with a new period in Brazilian art marked by the appearance of the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro and the Museu de Arte Moderna in São Paulo, and the São Paulo International Biennial in 1951.

The exhibition closes with work from the 1950s and 60s, revealing a diversity of artistic expression, evident in work by Ivan Serpa, Tomie Othake and Iberê Camargo himself, and the radical proposals of the artists who had been part of the Rio neo-concretist movement. This is a period in which paradigms are being completely revised and Brazilian art moves in new directions, towards what becomes known as conceptual art.

The Fundação Iberê Camargo invites everyone to an immersion in the history of Brazilian modern art. We are grateful to the curator and to the Fundação Edson Queiroz, directly responsible for this event, and also to all collaborators, sponsors and the teams that have made this project possible.

The Fundação Edson Queiroz based in Fortaleza has, over 40 years, built up a representative collection of the history of art from the 17th to the 21st century, under chancellor Airton Queiroz.

The exhibition “Modern Art in the Fundação Edson Queiroz Collection” takes a selection of the collection from 1920 to 1960 and indicates the important phases of this period of history. Works by artists such as Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Lygia Clark, and other key figures in the visual arts establish a dialogue with the Museu Oscar Niemeyer collection, which also has the work of some of these artists on display in the museum.

Hosting this selection of works from one of the most important collections in Brazil reinforces the partnership between these institutions through their content and cultural value.

Juliana Vellozo Almeida Vosnika  
Director-President

Estela Sandrini  
Cultural Director

## MODERN ART IN THE FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ COLLECTION

### REGINA TEIXEIRA DE BARROS

#### AS A PREAMBLE

The time span of the Fundação Edson Queiroz Collection is broad enough to allow many narratives about the art of Brazil. From the 17<sup>th</sup>-century allegories of the four continents to the large wall occupied by the work of Henrique Oliveira, the collection stretches across approximately four hundred years of art production, with significant works from all periods. The modernist section of the Fundação Edson Queiroz Collection—the topic of the exhibition behind this publication—covers quite a modest timeframe in relation to the rest of the collection at the Universidade de Fortaleza, in Ceará. The exhibition of “Modern Art in the Fundação Edson Queiroz Collection” focuses on the production of modern artists working in Brazil from the 1920s to the 1960s.

Narratives constructed through images in an exhibition are very different in nature from those conceived with words in an essay. The stories outlined by the physical proximity of artworks offer various possibilities, with many options presenting themselves at once. The gaze can wander from one painting to another hanging alongside, on the opposite wall or glimpsed in the next room. The hiatus between one image and another carries a wide diversity of potential associations, meaning that multiple narratives can unfold from one work to another. Images intersect, reflect, merge together or contrast with each other as the gaze progresses, retreats, leaps forward or goes back to the beginning.

The written narrative, on the other hand, requests the reader to follow the ideas of the writer word by word and line by line. Curatorial strategies governed by images are forced to migrate to statements conveyed through the logic of writing. Both languages have their own characteristics and charms, but they are not the same. This distinction is important because “Modern Art in the Fundação Edson Queiroz Collection” was conceived as an exhibition, and so the strategies of addressing the works are related to their visual appearance. Each work takes on specific meanings according to the space it occupies. There is therefore no aim to produce a generalising narrative that can encompass the whole historiography of the period. As the painter Henri Matisse well noted, “There are two ways of expressing things; one is to show them crudely, the other is to evoke them. I try to do that by getting close to them, defining them in their individual character and through the relationships that compose them and position them.”<sup>1</sup> The second option has been chosen here.

<sup>1</sup> MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

#### REINVENTING PAINTING

The first generation of modernist artists share common characteristics of having been trained abroad, a concern with investigating formal renewal (albeit somewhat timidly) and the adoption of a figurative language. With the exception of Lasar Segall, who was already a mature artist when he arrived in Brazil in 1924, the others continued their studies in Europe, or in the case of Anita Malfatti, in the United States.

Lasar Segall's painting *Duas amigas* [Two Friends], which opens the exhibition, was produced in his German period<sup>2</sup> and contains formal characteristics that are key to understanding a substantial portion of the output of the first stages of modernism in Brazil. On the one hand Segall uses non-realistic colours which are imbued with symbolic value; on the other, he adopts cubist principles, simplifying the figures into geometric planes. The two friends in question are the young Margarete, later to become the artist's wife, and the actress Zoe Caruso. The warm colours used to portray Margarete, combined with the apprehensive gaze and encouraging gesture, reinforce the solidarity towards her friend, who is depicted in cooler colours and with a dispirited expression.

The use of colour laden with psychological meaning is a resource often adopted in the portraits by Flávio de Carvalho. The *Retrato de Berta Singerman* [Portrait of Berta Singerman]<sup>3</sup> is constructed with lively brushstrokes that blur the outlines of the character and merge figure and background, drawing attention to the shadows around the eyes and the large red mouth almost in the middle of the painting, together with the thin green fingers in the foreground. Photographs from the time show that the gesture of the hands and heavy makeup are typical of the Argentine performer on stage.

Flávio de Carvalho and Anita Malfatti (in the 1910s) represent an expressionist aspect of Brazilian modernism, while Antonio Gomide, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro and Victor Brecheret show more affinities with cubism. Although they assimilated the teachings of cubism, the movement had already lost some of the

<sup>2</sup> Although the inscription “1913” can be seen in the upper left corner, the researcher Cláudia Valladão de Mattos has demonstrated that this painting dates from 1917 and 1918 and was later dated erroneously by the artist. Cf. Chapter 1 of *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo, o período alemão de Lasar Segall*. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2000.

<sup>3</sup> For the original title see ARTUNDO, Patrícia. Berta Singerman e o Brasil: crônica de uma amizade ininterrupta. In *A aventura modernista de Berta Singerman, uma voz argentina no Brasil*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2003, p. 12-13.

radicalism of its early years when this generation of artists came into contact with it in the 1920s. Their works therefore seem to display a modern stylisation of figures more in tune with Art Deco. The painters show a clear preference for pastel colours and a concern with flattening the picture space, which are features borrowed from cubism. The lines in Gomide's painting *O ceramista* [The Ceramicist] and Brecheret's sculptures *Virgem oriental* [Oriental Virgin] and *Ritmo* [Rhythm] define elegant sinuous silhouettes. In contrast, the inflexible line of Rego Monteiro in *Crucificação* [Crucifixion], added to the frontality of the figures and the symmetry of the composition, stress the austerity of the religious scene.

Unlike his colleagues, the formal investigations of Ismael Nery were not an end in themselves. Nery stated that after seeing Tintoretto in the flesh there was no point in continuing to paint.<sup>4</sup> But he did continue to paint and to write poetry. Nery saw art as a way of embodying essentialism, a mystical-philosophical system conceived by him, which involved the search for a lost primal unity. Its aim was to unify early masculine-feminine polarities that had been separated, so that the human being could re-establish its original completeness, independent of time and space. Cubism therefore interested him less for the formal renewal it symbolised than for serving the fusion of bodies particular to essentialism. Masculine and feminine merge together in the *Autorretrato* [Self-Portrait], in which Nery portrays himself ambiguously, with characteristics that can be identified both as a sad woman or a man with feminine features. In *Figuras sobrepostas* [Overlapping Figures] the two bodies merge together to create a new unity. Both pictures are concerned with attempting to materialise the essence, the spiritual unity of the human being, which Nery understood as the fruit of divine will.

When Nery travels to Paris for the second time, in 1927, the use of a style derived from cubism is replaced by an approach to surrealist figuration. Cícero Dias's first contact with surrealist imagery was probably through Nery's paintings.<sup>5</sup> But if Nery's representation responded to mystical thinking, Dias connected it to his childhood memories of rural Pernambuco. Recollections of his time living at a sugar plantation are associated with a visual appearance typical of popular art, as demonstrated by *Moças na janela* [Young Women

<sup>4</sup> MENDES, Murilo. Recordações de Ismael Nery, 1 Jul. 1948. Reproduced in *Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p. 79.

<sup>5</sup> For a critical view of surrealism in Brazil see GIL, Thiago. *Uma brecha para o surrealismo*. São Paulo: Alameda, 2014.

at the Window]. The foreground elements in this picture take up virtually the whole canvas: the vegetation in the upper part seems to suffocate the houses and the squeezed heads hardly fit in the windows. The only breath of air is offered by the gap between the buildings, providing a glimpse of the horizon. The “misfit” proportions and depth of the painting convey a naïf quality and suggest that the girls in question resemble both prostitutes awaiting their customers or ex-votos on the walls of Catholic churches in the northeast region of Brazil.

#### REINVENTING BRAZIL

Alongside formal renewal, some of the first-generation modernist artists were also interested in investigating images that reflected an identity of and for Brazil. Although the historiography of art rooted in the modernist discourse reiterates that this issue was specific to that period, similar concerns can be found from the first half of the 19<sup>th</sup> century.<sup>6</sup> The urge to create images specific to Brazil intensified after independence, with a real need to forge an identity for the new nation. But while the artistic reference was initially that of European academicism, the nationalist debate in the 20<sup>th</sup> century adopted a new perspective. The symbolic production of a genuinely Brazilian imagery was no longer governed by romantic idealisation. On the one hand there was a determination to restore certain native elements from before the European colonisation,<sup>7</sup> while on the other there was an effort, as far as intellectuals were concerned, to understand the contradictions of the colonial system and include miscegenation as a decisive factor in the formation of the Brazilian people.<sup>8</sup>

The modernists who pursued subject matter and imagery that would correspond to a national identity include Tarsila do Amaral (with her *pau-brasil* and *anthropophagic* landscapes), Cícero Dias—whose

<sup>6</sup> The Academia Imperial de Belas-Artes, which opened in Rio de Janeiro in 1826, was committed from the outset to the implementation of a civilising process, which included the conception of imagery that would represent the young nation of Brazil. Cf. SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007; and CHIARELLI, Tadeu. “De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil”. *Novos Estudos* CEBRAP, São Paulo, v. 88, Dec. 2010, p. 113-134.

<sup>7</sup> See ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*, 1928.

<sup>8</sup> Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda and Caio Prado Júnior published *Casa-grande e senzala* (1933), *Raízes do Brasil* (1936) and *Formação do Brasil contemporâneo* (1942) respectively.



childhood memories pervaded with nostalgia related to the world of the Brazilian northeast—Di Cavalcanti and Candido Portinari.

Known as “the painter of mulatto women,” Di Cavalcanti was committed throughout his artistic career to the formulation of a national identity. As a self-confessed bohemian, he selected women, music and popular festivals as the quintessential representations of Brazilian identity, stating, “Culture hasn’t deadened my feelings, I’m still a vagabond, the man of the night, the lover of many loves”.<sup>9</sup> His lifestyle fed into his art and vice-versa. He shared with Matisse, whom he admired, a predilection for the human figure (especially female), the use of an intensely coloured palette and a hedonistic concept of art.<sup>10</sup> Paintings like *Mulata com flores* [Mulatto Woman with Flowers], *Figuras* [Figures] and the later *Batuque* [Drumbeats] are fine examples of his approach.

Di Cavalcanti shares with Portinari a preference for representing the nation through the human figure. But while the former sees the mestizo as a reason for celebration, Portinari—of the so-called second generation of modernism—saw the Brazilian as virtuous and righteous, but generally deserving compassion for a life of extreme poverty. The field workers in *Colhendo batatas* [Harvesting Potatoes] go barefoot, their rough hands damaged by working the soil and probably with crushed knees and broken backs. These persistent workers are making use of the first or last rays of sunlight to gather potatoes that look more like stones. They seem to be unaware that they are sharing the field with a stray ox camouflaged in the landscape. The proximity between the two massive bodies and the predominance of warm colours creates an atmosphere of intimacy between the pair, while the viewer, certainly from a different social class, feels excluded. *Mulher e crianças* [Mother and Children], depicts the figures from the front, but the lack of specific features indicate a representation of archetypes rather than individual portraits. The drama common to many families is conveyed through the anguished gaze of some figures and the vacant look of others. Nonetheless, a trace of strength and hope is conveyed by the red ribbon adorning the head of the mother.

<sup>9</sup> Di Cavalcanti. *Viagem da minha vida I: o testamento da alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 145.

<sup>10</sup> The epithet “painter of mulatto women” does not sound so praiseworthy today. In an era of political correctness, Di Cavalcanti needs to be contextualised in the space and time in which he lived, to avoid summary condemnation for his stance in relation to women and especially to mestizo women.

## THE RETURN TO ORDER

The 1930s and 1940s were marked by some degree of accommodation of modernist languages. Even such exponents of formal renewal in Brazil as Lasar Segall and Anita Malfatti turned to a less experimental art. Malfatti painted *Interior*, the corner of a carefully disordered room in which pattern and the arts are the key subject matter, while Segall produced the portraits *Figura sentada entre flores* [Figure Seated among Flowers] and *Mulher com blusa rosa* [Woman in a Pink Blouse]. The former was painted in the 1920s and still contains the bright colours typical of what Mário de Andrade called the “Brazilian phase”. The latter is more representative of the return to order, and here Segall adopts short brushstrokes of pale pinks, grey-greens and earth colours to create textures and volumes in the figure and its setting. Although the styles are quite different, in both portraits the models are posed frontally with hands together on the lap. The same pose is employed in Portinari’s *Menina com laço* [Girl with Ribbon], which is also painted in a similar style to *Mulher com blusa rosa*.

The return to more traditional art tendencies was not confined to painting. When Ernesto de Fiori arrives in Brazil in 1936 he believes that art should be informed by the work of the past. For the sculpture *Mulher em pé* [Standing Woman], De Fiori chooses the classical subject of the female nude and casts the work in bronze, a similarly traditional material. But the rough surface of the bronze reveals the process of working with his fingers on the original material (clay or plaster), which is a clear sign of his connection with modernism. But it was as a painter that De Fiori found more followers. His investigations of the construction of painting through colour and its plastic possibilities—from intense colour to formal synthesis, from energetic brushstroke to the play of transparencies—was a revelation to artists living in São Paulo, such as the Santa Helena Group artists Mário Zanini and Alfredo Volpi.

While De Fiori was a key artist in São Paulo both for his contemporaries and for future generations of painters, in Belo Horizonte this role was occupied by Alberto da Veiga Guignard.<sup>11</sup> Like De Fiori, Guignard was a master of colour. *Balões* [Balloons] is a fine example of his landscape paintings of historic towns in the state of Minas Gerais. The houses and churches are depicted in the lower half of the painting, while the sky and mountains occupy the upper half, and the clouds and distant mountains demonstrate most clearly the artist’s skill in working with diluted paint to construct spaces through the use of transparency and layers of what are sometimes the most unlikely colours.

<sup>11</sup> Note that both artists studied in Munich, Germany: De Fiori in the first decade of the 20<sup>th</sup> century and Guignard, in the second.

Over the years the lyricism that Guignard applied to depict the skies gradually infiltrated the rest of the painting, producing chimerical landscapes dotted here and there with tiny houses, palm trees, churches, and, once in a while, a train. The painting becomes a two-dimensional field in which pleasure in the act of painting transcends the subject matter.

## FIGURE, NON-FIGURE

The second half of the 1940s began with some key events: worldwide, the end of World War II; in Brazil, the end of the Vargas dictatorship. The winds of change blowing through the country brought important transformations in the artworld. 1947 saw the creation of the Museu de Arte de São Paulo (MASP), followed in 1948 by the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) and Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). These presented exhibitions of modern art and invited speakers to refresh the cultural arena with new images and new debates. Moreover, the recently opened institutions offered groundbreaking courses with new education programmes as an alternative to the traditional art teaching offered by the Liceu de Artes e Ofícios in São Paulo [São Paulo Arts and Crafts School] and the Academia Nacional de Belas-Artes [National Academy of Fine Arts] in Rio de Janeiro. Added to this, the Romanian-born artist Samson Flexor migrated to São Paulo in 1948 and began teaching in his studio.<sup>12</sup> His method involved “interpreting the forms of the chosen subjects and fragmenting them into geometric planes in the cubist style to encourage a more independent development of the fundamental contrasts of painting: tone (chiaroscuro) and colour”.<sup>13</sup> In other words, his proposal was founded on the practice of interpreting form to produce a representation pervaded by geometry, which invited students to explore the ambiguous association between figuration and abstraction.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Three years later the Atelier Abstração [Abstraction Studio] was officially opened. Contemporary with the schools in the recently opened museums, the Atelier Abstração was an important alternative space for the teaching of painting in the city of São Paulo. Its students included Alberto Teixeira, Anatol Wladyslaw, Jacques Douchez, Leopoldo Raimo, Leyla Perrone-Moisés, Norberto Nicola and Wegá Nery.

<sup>13</sup> Statement by Alberto Teixeira to Maria Alice Milliet, March 1997. MILLIET, Maria Alice. “Atelier Abstração”. In AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA, 1998, p. 75.

<sup>14</sup> The works by Samson Flexor in this exhibition are from a later, entirely abstract period.

One of the most common discussions of those years concerned the “arrival” of abstraction, as a language that had hitherto bypassed Brazilian modernism. Certain artists, such as Di Cavalcanti and Flávio de Carvalho, retained committed sympathies for figuration, but many others ventured into reduction of form, even if not adopting complete abstraction. The results of this confrontation can be seen in this exhibition through the work of artists such as Alfredo Volpi, Antonio Bandeira, Bruno Giorgi, Ione Saldanha, José Pancetti, Lasar Segall, Maria Helena Vieira da Silva and Maria Leontina. For Maria Leontina the profitable coexistence of figuration and abstraction takes shape in *Os episódios III* [Episodes III], in which geometric elements filled with variations of blues organise the space and create a suggestion of depth. In the case of Antonio Bandeira, the rectangles inspired by city streets and intersections weave closed patterns to such an extent that the starting point for the works can only be discovered through their titles. The networks outlined in Vieira da Silva’s *Intérieur* refer to a closed space but also remain on the threshold between figure and non-figure, between the suggestion of a represented space and recognition of the canvas as a flat surface. For Segall, the confrontation takes place in the forests of Campos do Jordão, which he recorded with great lyricism in the final years of his life.

José Pancetti’s sombre painting *Floresta* [Forest], produced when he was a member of the Núcleo Bernardelli, is structured by short vertical brushstrokes and differs completely from the seascapes produced in Bahia at the end of his life. Strong luminous colours replace the dark tones, and the thick substance of paint is substituted by thin layers of colour. Landscape and human figure are simplified so much as to verge on abstraction. A picture like *Monteserrat, Bahia* portrays earth, sand and sea with great lyricism through the use of little more than three slightly uneven bands of colour.

But the body of works by Alfredo Volpi offers a clearer view of the passage from conventional figuration (if such a term can be applied to an autodidact) to abstraction. The landscape paintings of the 1910s and 1920s undergo their first transformations in the middle of the following decade, when Volpi began to attend what would become known as the Grupo Santa Helena. Paintings such as *Paisagem de Itanhaém* [Itanhaém Landscape] and *Casario de Cambuci* [Cambuci Houses], both from the 1940s, show the influence of De Fiori (although Volpi was reluctant to admit it): the partially flattened space is structured by translucent brushstrokes of colour applied in different directions. Over the years, Volpi turned away from architectural references and many of his facades, masts and flags become unique abstract paintings, governed by a flexible geometry and great colour awareness.

## ABSTRACTIONS

Brazil entered the 1950s with a sense of optimism: the industrial base was increasing, cities expanding and the desire for Brazil's inclusion in international markets was becoming a reality. The momentum of the expectations of modernism led Juscelino Kubitschek to commission the construction of the new Brazilian capital on the uninhabited Central Plateau, which turned out to be the greatest symbol of the euphoria of development.

In this context MAM-SP organised the 1<sup>st</sup> International Biennial (1951), in a highly effective drive towards exchange between Brazilian and foreign artists. The prizes awarded by the judges in the Sculpture category recognised Victor Brecheret as the great sculptor of Brazilian modernism and Max Bill as the greatest representative of an abstract language based on mathematical principles, which was a new element in art in Brazil. The prize for young Brazilian painter went to the Rio artist Ivan Serpa, also for an abstract painting.

In the following year, 1952, MAM-SP presented an exhibition by the Grupo Ruptura, which would become a landmark in the history of abstract art in Brazil. The group led by Waldemar Cordeiro released a manifesto protesting against any kind of figurative art and against informal art, which it considered the “product of gratuitous taste”.<sup>15</sup> They called for a new art based on the “clear and intelligent principles”<sup>16</sup> of geometry, advocating the use of line and geometric shapes of flat primary colours, without any reference to the external world. Art was seen as the materialisation of an idea (conceived mathematically) and should under no circumstances show any traces of subjectivity. The art object was considered as a product, preferably reproducible by industrial technology. Grupo Ruptura artists in this exhibition include Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto and Maurício Nogueira Lima.

The gouache painting *Concreto 144* [Concrete 144] by Judith Lauand, the only woman member of the group, creates optical effects: from a distance one seems to be looking at horizontal bands of two colours, but a closer look reveals short segments of slightly different sloping straight lines, producing effects of ripples and movement. A similar effect, this time involving rotation, appears in the screen print by Luiz Sacilotto, in which increasing forms of slightly rounded diamond shapes appear as spirals from a central

<sup>15</sup> Grupo Ruptura Manifesto, São Paulo, 1952.

<sup>16</sup> Idem.

point. The elongated vertex, coupled with alternating colours, suggests a gyratory movement. Similar principles, described by Gestalt theory, were applied by Hermelindo Fiaminghi and Maurício Nogueira Lima to *11 GHF* and *Reticulas transcendentais* [Transcendental Reticules] respectively.

In Rio de Janeiro, artists interested in geometric abstraction gathered around Ivan Serpa— who taught painting to children and adults at MAM —to form the Grupo Frente, whose first exhibition was held in 1954. Although the Rio artists adopted geometry as a starting point, their ideas about its applications were quite different, assuming rational thought primarily as a means for the exercise of free experimentation, rather than as an end in itself. At first sight there would seem to be little difference between the production of one group or the other, but a closer look reveals that Lygia Clark, for example, does not use primary colours to establish the geometric forms in *Superfície modulada I* [Modulated Surface I]. Ivan Serpa also disregarded such precepts by emphasising the juxtaposition of warm colours in his untitled painting *Sem título* [Untitled], 1953. In Hélio Oiticica's *Metaesquemas* the rectangles seem on the verge of losing their balance and tumbling out of the frame (which was indeed what would happen with the *Relevos espaciais* [Spatial Reliefs], created shortly afterwards).

The sculptor members of Grupo Frente included Amílcar de Castro, Franz Weissmann and Abraham Palatnik, taking the liberty to classify the latter as such. Although the works by the three artists in this exhibition come from a later period, they all retain some features of the concretist period. For Amílcar de Castro and Franz Weissmann, the modelling and carving typical of traditional sculpture give way to three-dimensional experiments with line in space: Amílcar de Castro's is absence of matter; Weissmann's *Coluna em fio* [Column of Wire] forms rectangles structured by line, with the empty space considered as potential matter.

When Abraham Palatnik exhibited his *kinechromatic* object at the I Bienal do Museu de Arte Moderna, the jury were uncertain how it should be classified. Nonetheless, the awards panel considered that the work —a box containing coloured lights driven by mechanisms that projected colours and shapes onto a frosted glass panel— was worthy of an Honourable mention. *Cinético P-4 PA* [Kinetic P-4 PA] is made of coloured circles fixed to metal shafts rotating at different speeds to create constantly changing visual possibilities. The instability and playful nature of Palatnik's work are shared by Sérvulo Esmeraldo's *E7521 (Vermelho)* [E7521 (Red)]. The tiny wooden rods in this *excitable* remain motionless until a source of static energy (such as the hand of the visitor) touches the acrylic surface. Small serial structures dissolve to form infinite possibilities

of temporary compositions and stimulate our perception. Palatnik's *kinechromatics* and Esmeraldo's *excitables* are both unique contributions to Brazilian and international kinetic art.

The programmatic differences between the members of Grupo Ruptura and Grupo Frente became clear at the I Exposição Nacional de Arte Concreta [1<sup>st</sup> National Exhibition of Concrete Art] held at MAM-SP in December 1956, and at the Ministry of Health and Education in Rio de Janeiro the following January. The critic Mário Pedrosa summed up the divergences: “Compared to them [the São Paulo artists] the Rio painters are almost romantic.”<sup>17</sup> Indeed Pedrosa wrote in the catalogue introduction for the second Grupo Frente exhibition: “An autonomous and vital activity, it [art] has a great social mission, which is to give style to a period and transform men, teaching them to exercise their senses to the full and shape their own emotions.”<sup>18</sup> The Rio group was therefore singled out more for an attitude towards art than for a style in itself.

The definitive break between the two groups took place in 1959, when the *Jornal do Brasil* published the Neoconcrete Manifesto, signed by Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim and Theon Spanudis. In opposition to the “dangerous rationalist excesses” of the São Paulo group, the manifesto stated that geometry was only a tool that enabled the establishment of new meaning, which would transcend the materiality of the work to trigger the imagination and intuitive creation. This experience could only be ensured by the spectator's body-to-body contact with the artwork. Application of these ideas can be seen in Lygia Clark's *Bicho linear* [Linear Critter], in which multiple articulations of the triangular plates invite the spectator to manipulate the object and transform it into new critters. The artist works as a proposer of sensory experiences and the role of the spectator becomes that of co-creator.

Throughout the 1950s other artists became interested in investigations of geometry, but without forming particular groups. Some of them touched on non-figuration for a short period, such as Mira Schendel, who was involved in a study of the materiality of colour. Others, like Willys de Castro and Hércules Barsotti, adopted an abstract-geometric language throughout their working lives, but always in an independent way. Rubem Valentim employed circles,

triangles and rectangles to create structures inspired by Afro-Brazilian religions. Sometimes more orthodox and at other times more lyrical, there is little doubt that the constructive tendency left an important legacy for the history of Brazilian art.

In the same year of the launch of the Neoconcrete Manifesto, the 5<sup>th</sup> São Paulo Biennial awarded the prize for best Brazilian painter to Manabu Mabe for abstract paintings featuring broad gestures and fields of colour. Informal abstraction thus became a feature of the early 1960s, renewing the art debate in Brazil. In the years that followed, the large-scale paintings of Tomie Ohtake, formed of contrasting fields of colour, coexisted with the paintings of Iberê Camargo, structured through dense masses of paint, and the now expressive gesture of Ivan Serpa. At the same time, experiments with non-conventional materials continued— as in Frans Krajcberg's *Relevo* [Relief], made in Ibiza— together with more radical proposals by artists who had been part of Rio neoconcretism, completely breaking down the boundaries between art and life to open a new period in Brazilian art.

<sup>17</sup> PEDROSA, Mário. “Paulistas e cariocas.” *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 Feb. 1957.

<sup>18</sup> PEDROSA, Mário. “Grupo Frente”. Catalogue introduction for the 2<sup>nd</sup> Grupo Frente Exhibition, Jul. 1955. In ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 248.



## THE MODERNIST MOVEMENT

Mário de Andrade

In February 1942, on the 20th anniversary of the Week of Modern Art, O Estado de S. Paulo newspaper published these four articles by Mário de Andrade as a review of the movement.

Source: [Estado.com.br](http://Estado.com.br) – *These articles were originally published in O Estado de S. Paulo newspaper on the occasion of the 20th anniversary of the Week of Modern Art in February 1942; they were republished on the 80th anniversary of the event in 2002.*

### CHAPTER 1

This February it will be 20 years since the Week of Modern Art took place in the Teatro Municipal.

It's all in the distant past, which I can smile at without fear, but which also haunts me a little as well. It was good, it was beautiful, but I must have been quite brave to take part in it! Of course my artistic experiences would have scandalised the intellectual minority of this country, but in fact, as they were produced in articles and books, my experiences were not really executed *in anima nobile*. Not being there in body, the shock of foolishness is diverted.

But how did I have the courage to speak verse before such a unique crowd, and not hear on stage what Paulo Prado was shouting at me from the front row of seats?... How could I make such a frightful conference on the theatre steps, surrounded by offensive mockery?

My merit as a participant is alien merit: I was encouraged, I was blinded by the enthusiasm of others. Despite an absolutely steadfast confidence in the new aesthetic, I would not be strong enough to experience that storm of mockery. And if I endured it, it was because I was delirious. I was intoxicated by the enthusiasm of others, not my own. I would have given up, myself. I say that I would have given up, but only in that spectacular part of the modernist movement. My intellectual life would have been what it has been with or without the Week.

The Week marked a date that is undeniable. It is a date one is proud to recall.

But the fact is that the initial pre-consciousness, and then the conviction of a new art, a new spirit, would for at least six years become defined in the ... sentiment of a small group of intellectuals, here. It was from the outset a strictly sentimental phenomenon, a kind of divine intuition, a... state of poetry. Indeed: educated in the "historical" arts, was it knowledge of the existence of the first impressionists, ignoring Cezanne, that led us to approve unconditionally of Anita Malfatti's exhibition, in the middle of the European war, showing expressionist and cubist paintings? It seems absurd, but those pictures were a revelation for me, and we enthused in front of the *Yellow Man*, the *Russian Student*, the *Woman with Green Hair*. And I dedicated a Parnassian sonnet to the *Yellow Man*... That's the way we were.

Shortly afterwards, Menotti del Picchia and Osvaldo de Andrade discovered Brecheret exiled in the Palácio das Indústrias. And we went into genuinely symbolist "reveries" in front of the furious symbolism and decorative stylisations of the "genius." Because Brecheret was at least a genius for us. That was the least that would satisfy us, such was our enthusiasm. And Brecheret would soon be the trigger that would lead to the explosion of Pauliceia Desvairada.

I spent that year of 1920 without doing any more poetry. I had notebooks and notebooks of Parnassian and symbolist things, but none of it satisfied me. In my disoriented culture I had even known Marinetti, but I rejected most of the Futurist principles, as I had written in Pinheiro da Cunha's *Jornal dos Debates*. It was only then that I discovered Verhaeren, I'm afraid, which was a revelation. I thought of doing a book of modern poems in free verse about my city. I tried, but nothing interesting came. I tried again, and nothing. The months passed in anxiety, a violent failure. Could poetry have given me up?... I would awaken restless.

And that brought with it all kinds of moral difficulties and living problems, a year of much suffering. I was earning enough for an easy life, but it was spent on books and I fell into endless financial difficulties. I was becoming known as a good teacher and striving to help my students at the Conservatory pass with high grades. The atmosphere at home was grim. While mother and siblings didn't bother about my "nonsense," the rest of the family attacked me mercilessly. There were brutal arguments in which the mutual insults not uncommonly reached such a roar that... why is it art that provokes them!...The fight was angry and, not to put myself down, left me feeling hatred, real hatred.

That was when Brecheret offered me a bronze head of Christ that I really loved. But "looking like that?" I owe him my eyes! There was no hesitation, I made some financial arrangements and was finally able to unwrap my *Head of Christ* at home. The news spread in a flash, and the relations nearby invaded the house to see. And fight. That was even a mortal sin, seeing Christ with pigtailed! It was ugly, hideous!

I was hallucinating, I swear. I wanted to kill. I dined in, torn apart. Then I went up to my room, it was evening, with the aim of preparing to go out, to unwind a little, to put a bomb in the centre of the world, who knows? I know that I went to the balcony, looking blindly at my Largo do Paissandu. Noises, lights, the ingenuous bantering of the taxi drivers: they all floated up to me. I was apparently calm and was thinking about nothing in particular. I don't know what suddenly happened to me...

I went to my desk, opened a notebook, and wrote down a title that had never before crossed my mind: Pauliceia Desvairada. The explosion had come at last, after almost a year of anxious questioning. Amidst exams, troubles, debt, arguments, in a few

days I was putting an amazing discourse down on paper, perhaps twice as big as this is that the artwork made a book.

Later, I would systematize that process of clear separation between the state of poetry and the state of art, to compose my "directed" poems, the legends for example, and the linguistic Brazilianisation of opposition. Having chosen the theme, through known psychological excitements, to prepare the advent of the state of poetry. If it arrives (and how many times it did not...) writing without any kind of coaction, everything that came to hand—the "sincerity" of the individual. And only afterwards, in the calm, the slow and painful labour of art—the "sincerity" of the artwork, collective and functional, thousands of times more important than me...

Whose idea was the Week? I don't know who it was; I can only assure you that it was not me. The most important thing was to decide and be able to realise the idea. And the real author of the Week of Modern Art was Paulo Prado. And only someone like him and a city like São Paulo could make the modernist movement and objectify it in the Week.

There was a time when some of the Rio writers sought to transplant the roots of the movement to that city, founded on the symbolist and post-symbolist manifestations that existed there. There is no doubt that they did exist. Here that environment was only fomented in Guilherme de Almeida, and a pastellist Di Cavalcanti, a "minstrel of veiled tones," as I called him in some extravagant dedication. But I think that the inclusion of figures like Nestor Vitor or Adelino Magalhães as links or precursors in some comprehensive evolutionism is mistaken.

It would be more logical to connect Manuel Bandeira with Carnaval. No. Modernism in Brazil was a rupture, a conscious rejection of principles and techniques, a revolt against the national mentality. It is easier to imagine that the state of war in Europe had prepared a spirit of war in us. And the ways in which that spirit was dressed up were directly imported from Europe. To say that we were anti-nationalist is just ridiculous nonsense. That is to forget the whole regionalist movement begun by the first phase of the *Revista do Brasil*, the whole editorial movement of Monteiro Lobato, the neo-colonial architecture and urbanism (Dubugras) that developed here. Those were indeed roots that had deepened since the start of the war. But the spirit and the modes were directly imported from Europe.

São Paulo was much more "at par" than Rio de Janeiro. And speaking socially, modernism could only be imported by São Paulo and then develop here. There was a profound difference between Rio and São Paulo, which can hardly be sensed now. Rio was much more international, with more of a foreign life. That is obvious: the nation's capital, a seaport, Rio's internationalism is innate. But São Paulo was much more "modern," the necessary fruit of the coffee economy and subsequent industrialisation.

Innately provincial, still retaining a servile provincial spirit, well exposed in politics, São Paulo was at the same time, through its commercial attitude and industrialisation, in contact, albeit social and more spiritual (I don't mean cultural) and technical, with the current state of the world.

It is even quite startling how Rio retains a ruralism within its vivacity of an international city, a traditional character that is much greater than that of São Paulo. Rio is one of those cities that retain not just an insoluble national "exoticism" (which is evidence of its lively character), but also an interpenetration between the rural and the urban. It is impossible to find that in São Paulo, with its permanent functionality. Like Belém, Recife, the City of Salvador, despite its increasing urbanism, Rio is still a... traditional city.

In São Paulo, traditional exoticism does not frequent Rua Quinze. It lives in dead, non-functional areas, separate and degenerate, like Santa Isabel. Carapicuíba. In vivacious Rio an exhibition like Anita Malfatti's could trigger public reactions, but no one let themselves go. In São Paulo, without that vivacity, it created a religion. With its Neros as well. Although Monteiro Lobato's article "against" the Week was just an irritating rant, it shook up a population and changed a lifestyle.

Together with that, the movement of renewal was clearly aristocratic. Its character as a risky game, its adventurous spirit, its modernist internationalism, its infuriated nationalism, its anti-popular gratuitousness, made it an aristocracy of the spirit. It was natural that the high and petit bourgeoisie would fear it. While Paulo Prado was one of the exponents of the São Paulo intellectual aristocracy, he was also one of the key figures of the traditional aristocracy. And that was why he could be such a good judge of adventurism, the danger of the movement, and risk his intellectual and traditional responsibility on the venture.

Something like that would be impossible in Rio, where there is no traditional aristocracy, just a very rich bourgeoisie. And that could not adopt a movement that would destroy its conservative and conformist spirit. The bourgeoisie has never known how to lose, and that is its loss. And that is how it was. If Paulo Prado, with his intellectual and traditional authority, made a list of contributions and dragged his peers along with him... and some others dominated by his personality, the bourgeoisie protested and shouted. The bourgeoisie both as a class and as a spirit.

It is wonderful to recall that Amadeu Amaral, one of the most aristocratic spirits ever produced by São Paulo, although withdrawn because of the many of us who mistreated him, saw us sympathetically. I am indebted to him for the fact that the *Estado de S. Paulo* did not destroy the *Pauliceia*. He ignored his usual concerns and wrote a piece about the book himself, harsh but recognising it as a justified experience.

In contrast, the semi-cultured bourgeoisie (the aristocracy was uncultured: and already irresponsible in its decay of the time), that species of reptile intellectuality that feeds on the cities and ends where the cities end, with that violence of excelling and defending itself, set about us! It is ironic today to evoke the names that shone so brightly, illuminated by the glow of the collective spirit. Both those against and those in favour. Those that did not disappear into the dust of other paths became visible figures of the national mentality. Of those who were against us the ones of greater value ended up accepting and many adopted the movement of renewal. The others continued their pure mentality of feeding on the city. Their name ends where the city ends.

## CHAPTER 2

The “heroic” period of the movement that would bring much greater necessity to the Brazilian arts in fact began with the expressionist exhibition by Anita Malfatti and ended with the “party” of the Week of Modern Art. During those half dozen years we were really pure and free, indifferent, living in the most sublime, enlightened and sentimental union. Isolated from the world, sneered at, ridiculed, damned, no one can imagine the delusion of grandeur and personal conviction of our reactions. The state of exaltation in which we lived was unquenchable. Anything by any one of us threw the others into extraordinary agreement, but it was really wonderful!

And there were those hasty escapes into the night in Oswaldo de Andrade’s green Cadillac, to go and read our masterpieces in Santos, Alto da Serra, at Ilha das Palmas... And our evening meetings editing *Papel e Tinta* ... And the phalanx expanded with Sérgio Milliet and Rubens Borba de Moraes, arriving from Europe... And in Rio the combination of Manuel Bandeira... And the convulsions of idealism brought by Menotti del Picchia’s *O Homem e a Morte*... And the startling discovery that São Paulo contained paintings by Lasar Segall, so greatly admired through German art magazines... And Di Cavalcanti, one of the most intelligent men I have known, with his drawings already showing such destructive acidity. All geniuses, all masterpieces... Only Sérgio Milliet brought a degree of unease to the flames with his balanced serenity... And the group’s philosopher, Couto de Barros, dropping islands of awareness among us, when he would softly ask in the middle of a discussion, “What do you mean by the word “essential,” or “But what is your concept of “horrible”...”

We were pure. Even surrounded by everyday disgust, the mental health of almost all of us prevented the growth of any kind of pain. That may be where futurist theories had their only beneficial influence upon us. No one thought of sacrifice, no one thought of martyrdom: we were a band of convinced heroes, pleasant little Hitlers. And very

healthy. As for me, more intuited than moved, the awareness of blame that my poetry would later pursue only appeared for the first time in the final lines of “Minha Loucura”, in *Pauliceia Desvairada*.

That was strange, that last phrase displeased me, I didn’t like it.

But I cannot go back over what I have written.

The Week of Modern Art was both the logical crowning of that gloriously experienced upsurge (we were “glorious” beforehand...) and the first blow of purity of our spiritual aristocratic principles. With the movement sanctioned by the São Paulo aristocracy, and still sometimes suffering cruel attacks, regional greatness gave us a strong hand and...dissolved our impurities of life. Idiomatic comparisons, and disempowering revisions of values began against the example of life.

Clearly, the protective aristocracy did not act wisely, and if we broke up it was through the nature of its fate and its regional status. The movement of “salons” began. And we spent six years in the biggest intellectual orgy in the history of Brazil. Clearly, to the intrigue of the bourgeoisie our “orgy” was not just spiritual... The things they didn’t say, the things that haven’t been told about those parties of ours...

Champagne with ether, highly inventive depravity, the upholstery became cushioning, a whole semantics of defamation... But when they were not public dances, like at the Automóvel Clube and the S.P.A.M. (which were dissolute society dances), our little parties in the modernist salons were the most innocent artists’ games that can be imagined.

There were the Tuesday-night meetings at Rua Lopes Chaves. Initially unscheduled, this weekly meeting was only of artists, and even preceded the Week of Modern Art. From the intellectual viewpoint it was the most necessary of the salons, if that is what it could be called. Twelve to fifteen artists would meet in a cramped studio, where we would eat traditional Brazilian sweets and drink cheap alcohol. The discussions became quite an ordeal, it was so hot that someone would sit in the window (there were not enough seats for everyone!) and so the highest dominated through height rather than voice or argument. And a rare latecomer on that still unpaved street would stop outside in the hope of enjoying some heat.

There was a salon on Avenida Higienópolis, which was more select. Its pretext was Sunday lunch, a wonderful Luso-Brazilian tradition. Even there, if the conversation was strictly intellectual, it was more varied and broader. Paulo Prado, with his fertile pessimism and realism, always converted the subject of open aesthetic musings to the practical problems of the Brazilian condition. That salon lasted the longest and dissolved with bad feelings. Its leader became the family patriarch, whose house was invaded even on Sundays by a public that could not bear the brunt of our concerns. And the

discussion became stained with poker, society names and money. The vanquished intellectuals gradually withdrew. It is the salon I remember most fondly.

And there was the salon in Rua Duque de Caxias, which was bigger, more genuinely a salon. The weekly meetings happened in the afternoons, also on Tuesdays. And that was one of the reasons for the decline of the nighttime meetings on the same day at Rua Lopes Chaves. The Duque de Caxias society was bigger and more varied as well. It was only at certain special parties, in the modern salon decorated by Lasar Segall, that the group became more united.

Here again the cult of tradition was strong, within the broader modernism. The Afro-Brazilian kitchen played its part in perfectly balanced lunches and dinners. And one of my greatest experiences was to appreciate that exceptional woman Olivia Guedes Penteadado. Her prodigious discretion, tact and authority with which she was able to control, maintain and contain that motley crowd of artists, politicians, the wealthy and the charlatans that visited her, attracted by her personality and prestige, was incomparable. The salon in Rua Duque de Caxias aimed mainly at dissipating the political turbulence that was preparing for 1930. The foundation of the Democratic Party, the feverish political mood that had taken hold of many artists, brought a sense of unease to the salon. The Democrats were withdrawing. On the other hand domestic fascism was attracting some sympathy from some people in the circle, and it was still relatively harmless and disinterested in accepting compromise. And without attracting any attention, Dona Olivia knew how to bring an end to her modernist salon.

The last of the salons was at Alameda Barão de Piracicaba, grouped around Tarsila. There was no fixed day, but meetings were more-or-less weekly. It didn’t last long. And there has never been such delight as the meetings we organised with four or five artists in that wonderful artist’s old studio.

That was shortly after the Week, when in conformist understanding it had fully established the existence of a spirit of revolution and began to punish us with the loss of employment. I would have been literally passed over if my father’s death in 1921 had not led the Conservatory to recognise my father’s memory by making his son a professor a couple of months before the Week! The position was for life and I managed to hold on to it. But I lost all my private students, apart from one who remained for reasons that had nothing to do with education. Belazarte relates a very similar story in “Menina de Olho no Fundo.” But out of the three distinguished salons, it was Tarsila’s that acquired greater independence and comfort. Regardless of the liberalism of those that ran the other two, the atmosphere was so full of nobility and tradition that it was impossible to avoid some sense of unease. We never felt that at Tarsila’s. It was the most “enjoyable” of our distinguished salons.

Although numerous new ideas and processes were launched, we were at that time particularly destructive. Destructive even of ourselves, because the pragmatism of research always weakened the freedom of creation. The traditional aristocracy gave us a strong hand, further demonstrating the germination of fate—it had also been self-devouringly destructive, due to no longer having a genuinely functional significance. As for the moneyed aristocracy, it always looked down on us confidently and hated us.

We never had a nouveau-riche salon; we were never welcomed by foreign millionaires. The Italians, Germans and Israelis were much more the guardians of national “common sense” than the Prados and Penteados and Amarais!...

But we were distant, carried away by the self-devouring winds of destruction.

And we did it through festivity, of which the Week of Modern Art was the first. Strictly speaking, that whole destructive period of the modernist movement was an unbroken phase of festivity and cultivation of pleasure. And if the scale of festivity clearly reduced our capacity for creative production and calm, you cannot imagine the fun we had. Salons, festivals, dances, weeks at farms, Holy Week in the old towns of Minas Gerais, trips to the Amazon, the Northeast, to Bahia, Itu, Sorocaba. Parnaíba. It was always, and still is, a dance on the volcanoes... Fanatics drunk on one thousand and one theories of saving Brazil, constructing the world, indeed feeding ourselves on the bitter cultivation of an almost delirious need for pleasure.

The movement of the Mentality that we represented, in its “modernist” phase, was not the generator of the socio-political change that came to Brazil afterwards. It was essentially a preparation, the creator of a revolutionary state of mind. And if many of the intellectuals of the movement dissolved into politics, if several of us attended the early meetings of the Democratic Party, we should not forget that both the D. P. and the 1930 Revolution were still destruction. The spiritual movements preceded social changes. The social movement of destruction began with the D. P. and 1930. And yet that is the date which begins a calmer phase for the Brazilian Mentality, more proletarian, so to speak, of construction, the hope that one day other social forms will copy it. And it was the time for Tarsila’s salon to close, 1930... Everything broke down, politics, families, artist couples, aesthetics, deep friendships. There was no longer any reason for the existence of the destructive and festive period of the modernist movement. The streets, popular uprisings shouted: Getúlio! Getúlio!... In the shadow Plínio Salgado’s megalomaniac *Esperado* was painted green.



Others opened their veins to stain the four walls red. But this volcano, now active and full of hope, fortified calmer and more constructive figures like Lins do Rego, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, and Portinari and Camargo Guarnieri. Life will one day have to copy that.

### CHAPTER 3

There is no room here for the full process of the modernist movement. What characterised it essentially was, as I see it, the fusion of three fundamental principles:

- 1 – the right to aesthetic investigation;
- 2 – an updating of the Brazilian artistic mentality;
- 3 – the stabilisation of a national creative awareness.

None of this is exactly innovative and the artistic history of Brazil contains many examples: the fundamental, glorious new element imposed by the movement was to bring those three features into an organic whole in the collective consciousness. And if we could discern the amazing stabilisation of national awareness before in someone like Gregório de Matos, or more naturally and effectively in Castro Alves, there is no doubt that the nationality of the latter, just like the nationalism of the former, of Carlos Gomes and even Almeida Júnior, were episodes as reality of the spirit. And in any case there was individualism. As for the right to investigation and universal updating of artistic creation there is no doubt that all the historical movements in Brazilian art were based on academicism. With rare exceptions and without the least collective impact, Brazilian artists always played colonially with certainty. Repeating and adapting established aesthetics, the right to investigation and consequently to the present was thus eliminated. And it was within that indisputable academicism that the greatest Brazilian artists were established: the likes of Aleijadinho, Costa Ataíde, Cláudio Manuel Gonzaga, Gonçalves Dias, José Maurício, Nepomuceno, Aluísio, and even Álvares de Azevedo, even Alphonsus de Guimarães.

But our stupefying individualism was wasted on the most worthless of slogans: “No schools!” and that must certainly have greatly hindered the creative effectiveness of the modernist movement. And if it did not harm its spiritual action on Brazil it was because the spirit always floats above precepts and ideas themselves... The time has come to note not the difference between someone like Ronald de Carvalho and Carlos Drummond de Andrade, but what they have in common. And what we had in common, beyond the individualistic nonsense, was precisely the organic nature of

a contemporary investigative spirit, already rooted in its collective identity. Not just fitting the land but rooted in its reality. Which did not occur without a degree of chauvinism and considerable falsification.

Bourgeois ears burned beneath the aristocratic lion's skin that clothed us... Because what could be seen, what characterised this rootedness in the land in a group of many people, is a genuine conformism, disguised and barely disguised in the best, but in fact full of cynical satisfaction, of the land, considerably academic and nationalistic which often became a nascent my-patriotism. Genuine awareness of the land would lead fatally to non-conformism and protest, like Paulo Prado with the *Retrato do Brasil* and the rare “angels” of the Democratic Party and Brazilian Integralism. For the majority, Brazil became a gift from above. An above that was quite governmental... Graça Aranha, always uncomfortable in our midst, became the exegetist of this modernist conformism, with that hateful phrase that we were not the “death chamber of Portugal”. Whoever thought that! On the contrary, what was written was that nothing disturbed us about “coinciding” with Portugal, for the important thing was to abandon confrontation and false freedoms.

The most agitated result of this rooting in the nation was the problem of the “Brazilian language.” But that was purely a canard. In fact, despite appearances and the clamour now being made by some last-minute sanctities, we are still today as much slaves of Portuguese grammar as the Portuguese. There is no doubt at all that we now think and feel the *quantum satis* in a Brazilian way. I say this even with a degree of “malincolia,” my friend Macunaíma, my brother. But that is not enough to identify our verbal expression, even more since the Brazilian reality, even psychological, is now stronger and less soluble than in the times of José de Alencar or Machado de Assis. And how can it be denied that they also thought Brazilianly! How can it be denied that the style of Machado de Assis, ideally Portuguese, contains a familiar “quid” that distinguishes it vertically from the likes of Garret and Ortigão! But if Álvares de Azevedo, Varela, Alencar and Macedo contain a national identity which seems much greater than that of Brás Cubas or Bilac, it is because the romantics developed an “oversight” of Portuguese grammar that allowed much greater equilibrium with its linguistic expression.

The modernist spirit recognised that we were already experiencing our Brazilian reality but that our work instruments needed revision to be able to express ourselves with identity. From day to night, the fabulous “Brazilian language” was invented. But it was still early, and the power of counter elements, particularly the absence of suitable academic bodies, reduced it all to rumour. And today, the normality of educated and written language has put us in a worse situation than that of one hundred years ago. The personal ignorance of some led to declaration of their works as excellent standards of stylistic

Brazilian. It was the same with the romantics: instead of overcoming the rules of Portuguese, there was ignorance of them. But as some of those writers became established, through their admirable personal value (I am referring to the 30s generation), the inclination to write correctly began to prevail... And it is funny to see in some of our strongest stylists today the appearance of ridiculous Portuguese syntax amidst an intensely Brazilian form of expression. So ridiculous that they become genuine grammatical errors!

For others, this re-Portuguesing of expression is even more pitiable: they want to be read overseas, and then there is the economic problem of being sold in Portugal. Meanwhile, the best of Portuguese intellectuals have demonstrated an admirable liberty of openly accepting the most excessive of the Brazilians, understandingly, soundly, hand in hand.

There were also those who were dissuaded by idleness and decided “not to worry” about the problem: using the most inappropriate Anglicism or Gallicism, while rejecting any “it seems to me” as artificial! Even funnier are those who separate the problem into two: writing their texts grammatically, but allowing their characters to make “errors” when speaking in Portuguese. So it is not the “fault” of the writers but of their characters. No solution is more incongruous in its conciliatory appearance. It does not just focus on the problem of the Portuguese error, but also establishes an irrevocable separation between spoken language and written language—drunken nonsense for anyone with a shred of knowledge of philology. And there are even the egrets of individualism who despite recognising the legitimacy of the problem refuse to add a pronoun in the Brazilian style, so as not to appear like so and so! Those imbeciles forget that this is a collective problem and that if it were adopted by many, many would end up like Brazil!

Added to all this, almost decisively, was the economic interest of magazines, newspapers and editors who, intimidated by the occasional letter from a grammarian reader threatening not to buy their publication, opposed linguistic research and even had the effrontery to correct submitted articles! Even recently, one of the largest magazines in Brazil republished a story and reverted every contraction of the term “para” back from “pra”, which is just a phenomenon of rhythmical deafness, and also “corrected” a syntactic improvement without consulting the writer! But the metropolitan Pedro II is dead, who never respected the mentality of this country!...

But all this still left the problem. The great abdication was no doubt to create the myth of “writing naturally”: the most seductive of myths. Basically, although not conscious or dishonourable, it was dishonesty like any other. And under the pretext of writing naturally (which is incongruous, since although written language is logical it is always artificial) the majority floundered in the most illogical

and unnatural of writing. That is a shame. None of them will fail to say “is seeing” or “leave me” “naturally.” But to write “naturally” they even call on the anxious help of conjunctions, to come out with “And is seeing” which saves the nation from rhetoric. And it is wonderful to note that they declare they are writing Brazilian, and there is only one phrase that any Portuguese would write with national integrity... Portuguese.

There was that member of parliament ordering (only) that there should be a law to make the Brazilian language the national language. But as they undeniably feel and think with nationality, something that is Amerindian-Afro-Luso-Latin-American-Franco-Anglo-etc., the result is that they become lost in an ersatz style, a sad molluscoid medley devoid of life or character.

I am not referring to no one, but to hundreds. I am referring precisely to the honest ones who know how to write and have a degree of technique. They are the ones who prove the inexistence of a “Brazilian language” and that the collocation of the myth into our field of study was as premature as in the time of José de Alencar. And if I call them unconsciously dishonest it is because art, like science or the proletariat does not just need good tools to work with but also requires the constant checking and revision of those tools. The worker does not just purchase a scythe, but also has to sharpen it every day. The doctor is not just qualified, but renews the qualification everyday through study. Does art exempt us from those daily professional tasks? “Sincerity” and resonating in the shadow of the new God is not enough. Knowing how to write is very good. But that is not the artist's real problem, it is to write better. The whole history of human professionalism proves this. Remaining educated is not a natural state: it is to be academic; it is not lack of concern: it is veneration of the past.

The problem was too vast. It was left to Brazilian philologists, who are already criminally responsible for such troubling patriotic orthographic reforms, to perform the glorious work of supplying artists with a codification of the trends and consistencies of national linguistic expression. But they shrink from such useful work; it is much easier to read the classics! They prefer the minutiae of explaining the error of a copyist, imagining a non-existent word in Vulgar Latin. The more “advanced” even stretch to hesitant acceptance that to begin a sentence with a pronoun is no “longer” an error in Brazil. But they admit to not writing it... because that would not be true to what they drank at their mother's breast. They drank hormone-free... Balls for the philologists!

There is also space here for repudiation of those who researched the written language of Brazil. Concerned pragmatically with emphasising the problem, they exaggerated it so much as to make the national language forever hateful. Firstly, the writer of these lines, despite a little pharyngitis, is very well thank you. But

he certainly never had to follow such loquacious Brazilianisms. While he did practice them (once), it was with the aim of acutely highlighting a problem he considered fundamental. But the real problem is not one of vocabulary, it is syntactic. And I can state that Brazil has numerous trends and consistencies, not just regional but widespread throughout the country, which give the language its character. But that will be for another future modernist movement, my friend and brother José de Alencar. We failed.

#### CHAPTER 4

But I do not think that the failure of the research into language mentioned in my earlier article was an incurable failure. From the viewpoint of rooting our culture to the Brazilian essence, the compensations were too numerous for the false reports of the national language to become a serious flaw. Just the progress in sociology, the reorganisation of traditional and critical-historical studies of more scientific principles, the rejection of nationalistic amateurism and regional segmentarianism, and finally only the process of *Homo Brasilis*, carried out by novelists and essayists, are a splendid and fertile legacy, which prevent us from any melancholy towards the linguistic bankruptcy.

And there is also the intellectual decentralisation to consider, now in aberrant contrast to other social manifestations in the country. The Establishment today, the splendour of two Brazilian cities of more than one million people, has no national meaning apart from as mere statistic. At least in terms of literature, the only art that has achieved some normal stability in Brazil. The others are too costly to adapt to a nation of such interrogative public wealth as Brazil. The modernist movement revealed and systematised a national “culture” and required the *Intelligentsia* to be aware of what was happening in so many Cataguazes. And while the grander cities provide publicity facilitation that is always especially statistical in nature, it is impossible for the nationally “learned” Brazilian to ignore the likes of Erico Veríssimo, Raquel de Queiroz, Camargo Guarnieri, whose songs of their provinces are nationally celebrated. These figures can be compared with similar phenomena of the past, such as Alphonsus de Guimarães, Amadeu Amaral and the regionalists who immediately preceded us, to reveal the fundamental upheaval of the problem. Knowledge of figures like Alcides Maia, Carvalho Ramos, Teles Junior was to us Brazilians an individualist feature of a greater or less “civilisation.” Knowledge of the likes of Ciro dos Anjos, Gilberto Freyre, Guilherme Cesar is today a requirement of “culture”. Prior to this requirement it was relegated to the... historians.

The main practice of this decentralisation of the *Intelligentsia* was established in the national movement of provincial publishers. And we can still see the case of a major publisher like Livraria José Olímpio, being attracted like a moth to the flame of Establishment support and thus becoming more probative. Because Livraria José Olímpio is not characterised by the fact of having published writers from throughout Brazil. In this it is simply similar to other provincial publishers, such as Globo, Nacional, Martins, Guaira. What really characterises the publisher on Rua do Ouvidor—in the belly of Brazil, as Paulo Prado would say—is to have become the official organ of the country’s ideological oscillations, one might say, publishing both integralist dialectics and the politics of Mr Francisco Campos.

As for conquest of the permanent right to aesthetic investigation, I believe this to be incontrovertibly the great victory of the modernist movement in the field of art. And moreover, the anti-academicism of the generations after the Week of Modern Art was fixed precisely on that aesthetic-technical rule of doing better, rather than an excessive instinct for revolt, the principle of destruction, as the modernist movement had been. Maybe that is really the first independence movement of the Brazilian mentality, to stand as legitimate and undeniable. It now has every likelihood of permanence. Brazil never researched (as a collective consciousness, of course) even the Parnassian School and Symbolism, even the early Impressionism of Vila Lobos in the fields of artistic creation. It was not just the aesthetics and techniques that mattered, but also a certain stabilisation and in many cases academicism. It was still a complete colonial phenomenon, imposed by our economic-social slavery. Worse still: that academic spirit tended towards no liberation or individual expression. And if the Bilac of the “Via Lactea” is greater than all of Lecomte, it is not Bilac’s fault... Because what he was seeking was even to be Parnassian.

That normalisation of a spirit of aesthetic investigation, anti-academic but no longer in revolt or destructive, is the greatest manifestation of the independence and national stability achieved by the Brazilian Mentality. And as spiritual movements precede the manifestations of other forms of society, it is easy to recognise the same tendency for liberty and the conquest of self expression in both the imposition of free verse before 1930 and in the “march westwards” after 1930, in both “Bagaceira,” “Estrangeiro,” and “Evocação do Recife” prior to 1930, and in the case of Itabira and the nationalisation of heavy industry after 1930.

I know that colonial spirits still exist concerned only with demonstrating their deep knowledge of Europe (erudition is so easy), seeing in the murals of Portinari only the walls of Rivera, finding in Francisco Mignone’s atonalism only Schoenberg, or in the “Ciclo da Cana-de -Açúcar” the *roman-fleuve* of the French...

As the literary critic of Modernism, Tristão de Ataíde was the forerunner of this scandalised colonialism; and could we not enjoy Piolin??? or even whisper that he would not find imitations of Fratellini or some modernist from Indochina...

The problem is not complex, but it would take time to discuss it here. I will restrict myself to the key element. Firstly, it should not be forgotten that the same causes generally produce the same effects, and that ethnography contains the law of “Elementargedanke,” elementary thoughts that can be born both here and elsewhere, without any necessary migration.

We had in Brazil a spiritual movement (not just an art movement) which was absolutely “necessary,” Romanticism. I should stress that I am not referring just to literary romanticism, as academic as the initial importation of artistic Modernism, and which comfortably dates from Domingos José Gonçalves de Magalhães. I am referring to the romantic “spirit,” which is contained in the Inconfidência, in the Basílio da Gama of “O Uruguai,” or the “Cartas Chilenas” of Gonzaga or whomever you wish. This spirit prepared the ground for the revolutionary state that resulted in political independence, and whose quarrelsome approach was the first attempt at a Brazilian language. The modernist revolutionary spirit was as necessary as the romantic one and prepared the ground for the revolutionary political state of the 1930s, and whose noisy approach was the second attempt at nationalisation of the language. There is a very strong similarity.

This spiritual “necessity,” which extends beyond the literary aesthetic, is what fundamentally differentiates Romanticism and Modernism from the other Brazilian art movements. These were all essentially academic, even the more independent feature of the Minas Gerais Baroque of the later 18th century, following a cultural thread that well revealed the colonialism of the Brazilian Mentality. Nothing is more absurdly imitative (since it was not even imitation, but slavery!) than the copying in Brazil of particular aesthetic movements, which were in some way universal, such as 17th-century Italian-Iberian *culteranismo*, Parnassianism, Symbolism, Impressionism or the Wagnerism of the likes of Leopoldo Miguez. Those are nothing but cultural “superfectionation” imposed from above, from proprietor to property, without the slightest foundation in popular forces. It was an inhuman, overbearing and, my God! Arian-ising basis that proves the imperialism of those who dominated with it and the subjection of those who were dominated by it. While that human and popular basis of aesthetic investigation can easily be found in Romanticism, which even managed to return collectively to the sources of the people and created the science of the study of traditional customs. And we can find those same popular bases in free verse, Cubism, atonalism, the predominance of rhythm and mystical super-realism. And even

primitive, as in black art. Together with the highly cultural *roman-fleuve* and the cycles through which Lins do Rego processes the civilisation of the northeast, or in which Otavio de Faria considers the decrepitude of the bourgeoisie, are still fundamentally popular instincts and forms that we can find in cyclic mythologies, in the sagas and the Kalevelas and Nibelungen of all peoples. The damning conclusion has already been written that “the aesthetic of modernism was indefinable”... Which is the best *raison d’être* for Modernism! It was not an aesthetic, not in Europe or here. It was a state of revolted and revolutionary spirit that brought us up to date, systematising the anti-academic right to aesthetic investigation as a feature of the national mentality and preparing the ground for the revolutionary state of other social manifestations in Brazil, and also in the rest of the world, prophesying the new Hundred Years War from which a new civilisation will be born.

The Brazilian artist today is faced with social truth, freedom (sadly only aesthetic), independence and a right to concerns and investigations and, not having gone through what the modernists of the Week of Modern Art experienced, cannot imagine what a huge achievement this represents. Who still revolts, who still fights against the polytonality of the likes of Lourenço Fernandez, against the architecture of the Ministry of Education, against the “incomprehensible” verses of Murilo Mendes, against the expression of Guignard?... These are all normal manifestations, always debatable, but which cause not the slightest public scandal. On the contrary, the governmental powers themselves accept the reality of Portinari, of Vila Lobos, Lins do Rego, and Almir de Andrade. But someone like Flavio de Carvalho, even with his countless experiences, let alone Clovis Graciano, Camargo Guarnieri even with the misunderstandings that follow him, Otávio de Faria with the rawness of the cases he reveals, or Santa Rosa, would never suspect what we were subjected to so that they can openly experience the drama that follows them today. The violent boos, anonymous letters, public insults, financial persecution... But remembering it all seems almost like looking for sympathy, and I am a thousand miles from that.

I should also mention what I have called the “updating of artistic intelligence.” Indeed, this must not be confused with freedom of aesthetic research, which deals with form, technique and representations of beauty, while art is much broader and more complex than that and has an immediate social function as a profession and a force interested in life. The clearest evidence of that distinction is the famous problem of subject matter in art, in which so many writers have become entangled. There is no doubt that subject matter has no importance for artistic intelligence. It may as well not even exist in those terms. But aesthetic intelligence is manifest through the intermediation of an expression interested in society, which is art. This has a



human function, greater than the hedonistic creation of beauty. And it is inside that human functionality of art that the subject matter acquires key value and represents an essential message. As an updating of artistic intelligence, the modernist movement played a contradictory and often precarious role. But I shall leave this topic for a future lecture at the Casa do Estudante do Brasil.

I will now conclude these fond memories. Manifesting itself especially for art, the modernist movement was the precursor, preparation and in many cases the creator of a national state of mind. The social transformation of the world with a gradual breakdown of the great empires, the European practice of new political ideologies, the speed of transport and a thousand and one other international causes, together with the development of an American and national consciousness, the internal progresses of technology and education, imposed the creation of a new spirit and demanded re-verification and even reshaping of the Brazilian mentality. That was the modern movement, of which the Week of Modern Art was the main collective rallying call. There is undeniable merit in that, although those early modernists... from the caves, that came together around Anita Malfatti and Vitor Brecheret, served only as the mouthpieces of a universal and national force that is much greater than us. A fatal force it would become. I think it was the Paraíba critic Ascendino Leite who once said that everything that made the movement would have done so in the same way without the movement. I know of no more suitable *lapalissade*. Because everything that happened, even without the Modernist Movement, would be pure and simple... the modernist movement.

## RUPTURA MANIFESTO

1952

# ruptura

charoux — cordeiro — de Barros — féjer — haar — sacilotto — wladyslaw

old art was great when it was intelligent  
however, our intelligence cannot be the same as Leonardo's  
a história deu um salto qualitativo:

### there is no more continuity!

- now we can distinguish
- those who create new forms out of old principles
  - those who create new forms out of new principles

### why?

because the scientific naturalism of renaissance – the old process of rendering (three-dimensional) external world on (two-dimensional) plane – has exhausted its historical task.

### it was crisis

### it was renovation

today the new can be accurately differentiated from the old. We have parted with the old, and for this reason we can affirm:

### the old is

- all varieties and hybrids of naturalism;
- the mere denial of naturalism, i.e., the “wrong” naturalism of children, the insane, the “primitive”, the expressionists, the surrealists, etc. ...;
- the hedonistic non-figurativism spawned by gratuitous taste, that seeks the mere excitement of pleasure or displeasure.

### the new is

- all expressions based on the new art principles;
- all experiences that tend to renovation of the quintessential values of visual art (space-time, movement and material);
- the art intuition endowed with clear and intelligent principles as well as with great possibilities of practical development;
- to bestow to art a definite place within the scope of contemporary spiritual work, while considering art as a means of knowledge deducible of concepts, situating it above opinion and demanding, for its review, a previous knowledge.

modern art is not ignorance. we are against ignorance

## NEO-CONCRETE MANIFESTO

Ferreira Gullar

The expression Neo-Concrete indicates the new attitude towards non-figurative “geometrical art” (Neo-Plasticism, Constructivism, Suprematism, the Ulm School) and, especially, towards Concrete art driven to a dangerously rationalist exacerbation. Working in the fields of painting, sculpture, engraving and literature, the artists presently showing in the 1st Neo-Concrete Exhibition have been drawn together by the power of their own experience, in the contingency of reviewing theoretical positions previously taken in respect to Concrete art, since none of them “understands” satisfactorily the expressive possibilities which opened through these experiences.

Born with Cubism from a reaction to the Impressionist dissolution of pictorial language, it was only natural that the so-called geometric art placed itself in complete opposition to the technical and allusive easiness of current painting. While offering a broad perspective for objective thought, the latest achievements of physics and mechanics supposedly stimulate, in the followers of this revolution, a tendency toward an increasingly greater rationalization of painting processes and objectives. A mechanistic concept of construction takes over the language of painters and sculptors who, in turn, provoke equally radical reactions of retrograde character, as for example magic realism, or irrational character such as Dada and Surrealism. Undoubtedly, however, grounded on theories that advocate the objectivity of science and the precision of mechanics, true artists—as for example, Mondrian or Pevsner—have constructed their work and, in their struggle with expression, surpassed the limits of theory. But the production of these artists has been interpreted from the viewpoint of theoretical principles which this same production itself has denied. Now we propose a reinterpretation of Neo-Plasticism, Constructivism and other similar movements, based on their achievements in terms of expression and the precedence of production over theory. To understand Mondrian’s painting according to his theories, we are obliged to choose between the two: either the prophecy of art’s total integration in the daily life of individuals seems feasible and we spot, in the artist’s work, the first steps in this direction, or this integration appears to be more and more remote, and his work seems frustrated. Either verticality and horizontality are the fundamental rhythms of the universe and Mondrian’s work is the application of this universal principle, or the principle is wrong and his work appears founded on illusion. But the truth is, Mondrian’s work prevails, alive and fertile, above these theoretical contradictions. Viewing Mondrian as the demolisher of surface, plane and line, will be of no avail to us unless we discern the new space that this destruction has created.

The same could be said of Vantongerloo or Pevsner. It no matter what mathematical equations are to be found at the roots of a sculpture or a picture by Vantongerloo, for the work reveals the “significance” of rhythms and colors only to the direct experience

of perception. Whether or not Pevsner started from figures of descriptive geometry is a minor issue in face of both, the new space that his sculptures create and the cosmic-organic expression that his forms reveal through this space. It would be interesting, from the cultural stand point, to determine approximations between artistic objects and scientific instruments, between the artist’s intuition and the objective mind of a physicist or engineer. From the aesthetic point of view, however, the work becomes interesting precisely through its elements that transcend these external approximations: the universe of existential significations that it finds and reveals, all at the same time.

For having recognized “the primacy of the pure sensibility in art,” Malevich saved his theoretical definitions from rational and mechanical limitations, while imparting to his painting a transcendental dimension, which ensured him a notable contemporariness. But Malevich paid dearly for the courage to oppose at the same time figurativism and mechanistic abstraction. To date, certain rationalist theorists still regarded him as a simpleton who had not understood sufficiently the true meaning of the innovative style... Actually Malevich had already expressed, in his geometrical painting, a dissatisfaction, a will of transcendence of the rational and the sensorial that nowadays is manifested in irreproachable manner.

Neo-Concretism evolved from the necessity to express, through the constructive language of the new style, the complex reality of present-day man. It denies the legitimacy of scientific and positivist attitudes in art, and supersedes the problem of expression while incorporating new “verbal” dimensions created by non-figurative constructive art. Rationalism steal from art its autonomy and substitutes the intransferable qualities of the artwork for notions of scientific objectivity. Therefore, the concepts of form, space, time and structure—which in art’s language are bound to an existential, emotional and affective significance—are confounded with the theoretical applications of these terms in science. Actually, in name of those preconceptions that philosophy currently denounces (Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer)—that tumble in all fields beginning from modern biology, that surmounts Pavlovian mechanistic notions—the Concrete rationalists continue to view the individual as a machine among other machines and try to limit their art to the expression of this theoretical reality.

We do not envision an artwork neither as a machine, nor as an “object” but as a quasi-corpus, i.e. a being whose reality is not limited to the exterior relations of its elements; a being decomposable for analysis, that only reveals itself totally upon a direct phenomenological approach. We believe that the work of art surpasses the material mechanism on which it is based, not because of some unearthly virtue, but because it transcends these

mechanical relations (the focus of Gestalt) and creates for itself a tacit significance (M. Ponty) that it brings up for the first time. If we were to seek a simile for the work of art, it would be neither a machine nor an object viewed objectively; rather, according with S. Langer and W. Wleidlé, we would find it among living organisms. At any rate, this comparison not suffice to express the specific reality of the aesthetic organism.

The objective notions of time, space, form, structure, color etc. are not sufficient to comprehend a work of art and to explain its “reality,” because the work does not limit itself to occupying a place in the objective space. Instead, it transcends this space while creating in it a new significance. The difficulty of an accurate terminology to express a world that does not render itself to notions has induced art criticism to an indiscriminate use of words that betray the complexity of the artwork. The influence of technology and science has also impressed art criticism, to the point that, today, certain artists dazzled by this terminology attempt to perform art in reverse manner: they start from these objective notions, which they apply to their creative practice.

Inevitably, artists who proceed in this manner only illustrate *a priori* notions. After all, they are bound by a method that prescribes to them, beforehand, the result of the work. By refraining from intuitive creation and limiting themselves to painting with an objective body, the rationalist Concrete artists request from themselves as well as the spectator a simple reaction of stimulus and reflexive response. They speak to the eye as an instrument rather than a human channel to communicate with the world. They speak to the machine-eye and not to the organ-eye.

It is because the work of art transcends mechanical space, that notions of cause and effect completely lose their effectiveness. Moreover, notions of time, space, form, color—that did not preexist as notions for the work—are so intensely integrated that it would be impossible to speak of them in decomposable terms. Neo-Concrete art asserts the absolute integration of these elements and believes that the “geometric” vocabulary it utilizes can render the expression of complex human realities, such as, for example, in a number of works by Mondrian, Malevich, Gabo, Sofia Taueber-Arp, etc. And if these artists themselves sometimes mistook expressive form for the notion of mechanical form, it must be made clear that, in art language, the so-called geometric forms totally lose the objective character of geometry to transform themselves in instruments of fancy. Besides, as a school of psychology that interprets cause, Gestalt is also insufficient to make us understand this phenomenon that dissolves space and form as causally determinable realities and renders them as time—as spatialization of the work. To us, the expression “spatialization of an artwork” means that this work makes itself always present; that it is always

beginning the same impulse that created it and that this work had spawned. And if this description takes us back to the primary and thorough experience of the real, it is because Neo-Concrete art claims nothing less than to rekindle this experience. Neo-Concrete art creates a new expressive “space.”

This position is equally valid for the Neo-Concrete poetry that denounces, in Concrete poetry, the same mechanistic objectivism as in painting. Concrete rationalist poets have also instituted the imitation of the machine as an ideal of their art. To them, time and space nothing but external relations between words-objects. If this is so, then the page is reduced to a graphic space and the word, to an element of this space. As in painting, here the visual is reduced to the optical and the poem does not surpass the graphic dimension. Neo-Concrete poetry rejects such impure notions and, while remaining loyal to language’s nature itself, affirms the poem as a temporal being. The word unfolds this complex, significant nature in time, not in space. The page in Neo-Concrete poetry is the spatialization of verbal time: it is pause, silence, time. It is obvious that we don’t mean to return to the concept of time, as in discursive poetry, because while this language flows easily, in Neo-Concrete poetry language opens itself to duration. Consequently, in contrast to rationalist Concrete art, that takes the word as object and transforms it into a mere optical signal, Neo-Concrete poetry reasserts its condition of “word,” that is to say, of a human way of presenting the real. In Neo-Concrete poetry, language does not flow away, it lasts.

Likewise, while, opening a new field to expressive experience, Neo-Concrete prose recovers language as a flow, surpassing its syntactic contingencies and giving a new, more ample meaning to certain solutions, which were p to now viewed as equivocally poetical. So it is that in painting as well as in poetry, sculpture and engraving, Neo-Concrete art reaffirms the independence of artistic creation, in face of objective knowledge (science) and practical knowledge (morality, politics, industry etc.).

The participants of this 1st Neo-Concrete Exhibition do not constitute a “group”. They are not bound by dogmatic principles. The evident affinity of research works they carry out in diverse fields has approximated them and brought them together here. First of all, the commitment by which they are bound binds them to his/her individual experience. And they will remain united, so long as the profound affinity that brought them together lasts.



## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

### Presidente de Honra do Conselho Superior da Fundação Iberê Camargo

**[President of Honor of the Chief Advisors]**

Maria Coussirat Camargo *[in memoriam]*

### Presidente do Conselho Superior

**[President of The Chief Advisors]**

Jorge Gerdau Johannpeter

### Vice-Presidente do Conselho Superior

**[Vice President of the Chief Advisors]**

Bolívar Charneski

### Conselho Superior

**[Chief Advisors]**

Beatriz Johannpeter

Bolívar Charneski

Christóvão de Moura

Cristiano Jacó Renner

Istelita da Cunha Knewitz

Jayme Sirotsky

Jorge Gerdau Johannpeter

Justo Werlang

Lia Dulce Lunardi Raffainer

Mariza Fontoura Carpes Asquith

Renato Malcon

William Ling

### Diretoria

**[Management]**

Arthur Bender

Carlos Cesar Pilla

Rodrigo Azevedo

Rodrigo Vontobel

### Comitê Curatorial

**[Curatorial Board]**

Agnaldo Farias

Eduardo Veras

Fábio Coutinho

Luiz Camillo Osorio

### Conselho Fiscal (Titulares)

**[Supervisory Board (Members)]**

Anton Karl Biedermann

Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna

Pedro Paulo de Sá Peixoto

### Conselho Fiscal (Suplentes)

**[Supervisory Board (Substitutes)]**

Gilberto Schwartzmann

Ricardo Russowski

Volmir Luiz Giglioli

### Superintendente Cultural

**[Cultural Superintendent]**

Fábio Coutinho

### Gestão Cultural

**[Cultural Management]**

Germana Konrath

### Equipe Cultural

**[Culture Team]**

Adriana Boff

Carina Dias de Borba

Laura Cogo

### Equipe Acervo e Ateliê de Gravura

**[Collection and Print Studio Team]**

Eduardo Haesbaert

Alexandre Demétrio

Gustavo Possamai

José Marcelo Lunardi

### Equipe Educativa

**[Educational Team]**

Camila Monteiro Schenkel

Bruno Salvaterra Treiguer

Luiza Bairros Rabello

Maria Teresa Almeida Weber

### Mediadores

**[Museum Mediators]**

Andressa Cristina Gerlach Borba

Fernanda Feldens

João Luis Elias Moreira Cezar Mallmann

Júlia de Campos Lucena

Matheus dos Santos Araújo

Victória Bemfica Terragno

Vitória dos Santos Tadiello

### Equipe de Comunicação

**[Communication Team]**

Elvira T. Fortuna

Thaís Leidens

### Site e Redes Sociais

**[Website and Social Networks]**

Adriana Martorano

### Assessoria de Imprensa

**[Press Office]**

Neiva Mello Assessoria

em Comunicação

### Equipe Administrativo-Financeira

**[Administration and Finance Team]**

José Luís Lima

Carolina Miranda Dorneles

Fabiano Osório Nunes

Joice de Souza

Karla de Barros Leite

Maria Lunardi

Roberto Ritter

### Consultoria Jurídica

**[Legal Advisor]**

Ruy Remy Rech

### TI Informática [IT]

Marcio José Schmitt – ME

### Manutenção Predial

**[Building Maintenance]**

TOP Service

### Segurança

**[Security]**

Gocil Serviços de

Vigilância e Segurança

### Estacionamento

**[Parking]**

Safe Park

### Cafeteria

**[Cafeteria]**

Press Café

### Loja

**[Shop]**

D’Arte

---

Fundação Iberê Camargo

Av. Padre Cacique 2.000

90810-240 | Porto Alegre | RS | Brasil

Tel [55 51] 3247-8000

www.iberecamargo.org.br

## MUSEU OSCAR NIEMEYER

Presidente

Beto Richa

**Governador do Estado do Paraná**

**[Governor of Paraná State]**

Secretário de Estado da Cultura

**Secretário de Estado da Cultura**

**[State Secretary of Culture]**

Diretor-Geral da SEEC

**Diretor-Geral da SEEC**

**[General Director of SEEC]**

Coordenadora do Sistema Estadual de Museus

**Coordenadora do Sistema Estadual de Museus**

**[Coordinator of the State’s System of Museums]**

Coordenador de Comunicação - SEEC

**Coordenador de Comunicação - SEEC**

**[Coordinator of Communication - SEEC]**

Coordenadora de Desenho Gráfico - SEEC

**Coordenadora de Desenho Gráfico - SEEC**

**[Coordinator of Graphic Design - SEEC]**

Diretora-Presidente

**Diretora-Presidente**

**[Chief Executive Officer]**

Juliana Vellozo Almeida Vosnika

Diretora Cultural

**Diretora Cultural**

**[Cultural Director]**

Estela Sandrini

### Chefe de Gabinete

**[Chief of Staff]**

Regina Chicoski Francisco

### Secretaria Executiva

**[Executive Secretary]**

Iolete Guibe Hansel

Lêda Salles Rosa

### Coordenação de Ação Educativa

**[Educative Action Coordination]**

Claudia Stoicov

Karine de Castro Serafim

Karina Marques

André Malinski

### Coordenação Administrativa e Financeira

**[Management and Finance Coordination]**

Elvira Wos

Tatiane Canalle

Francieli Iantas Niekawa

Sabrina Ellen de Souza Padilha

Silmara Wisniewski

Jéssica Mayumi Santos

Marcos Alberto Schlichting Junior

Carmelia Guimarães

Madalena Ferreira da Costa da Rocha

### Coordenação de Comunicação e Marketing

**[Communication and Marketing Coordination]**

Glaci Gottardello Ito

Marianna Camargo

### Coordenação de Design Gráfico

**[Graphic Design Coordination]**

Fabiana Wendler

Marcello Kawase

Eliana Lica Barros

### Coordenação de Eventos

**[Events Coordination]**

Colmar Chinasso Filho

Katharina Beletti

Marina Pasetto Baki

### Coordenação de Infraestrutura

**[Infrastructure Coordination]**

Alceu Chmiluk

Alaete José Alves

José Edson Ribeiro

José Carlos Cordeiro de Oliveira

Luiz Ferreira de Almeida

Solange do Rocio Sellmer

Valdivino dos Santos

### Coordenação Jurídica

**[Legal Coordination]**

Janaina Bertoncelo de Almeida

### Coordenação de Planejamento Cultural

**[Cultural Planning Coordination]**

Sandra Mara Fogagnoli

Jordana Cristina Machado

Lis Del Barco

### Acervo

**[Collection]**

Humberto Imbruniso

Taffarel Rômulo Vieira

### Assessoria de Projetos

**[Projects Consulting]**

Marcela Costa Lachowski

### Contabilidade

**[Accounting]**

Nilton Ceschin da Silva Filho

Raquel Woitke

### Documentação e Referência

**[Search and Documentation]**

Maita Pantaleão Franco

Ricardo Freire

### Gestão Museológica

**[Museum Management]**

Cristine Pleske

### Auditoria Externa

**[External Audit]**

Consult – Auditores Independentes

### Bilheteria

**[Ticket Office]**

Ana Carolina Nogueira Correia

Andreza Soares Ribeiro de Souza

Cassiele Tatiane dos Santos

Noemi da Silva Souza Oliveira

Tatiane Claro de Oliveira

### MON Café

**[MON Coffee]**

Alexandre Braun

Daniel de Castro

Eliege Moraes da Silveira

Estephanie Petit

Fabiane Teixeira de Lima

Gabriela Ribeiro

Gertrude Pierre

Jean Peguy Pierre

João Paulo da Silva Ribeiro

Silmara Bueno dos Santos

### MON Loja

**[MON Shop]**

Ana Paula Lopes Pissato

Cleonice Miyada Araujo

Simone Cristina Ielen

---

Museu Oscar Niemeyer

Rua Marechal Hermes, 999

Centro Cívico

80530-230 | Curitiba | PR | Brasil

Tel [55 41] 3350-4400

www.museuoscarniemeyer.org.br

## FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ

### Presidente

#### [President]

Airton Queiroz

### Vice-Presidente

#### [Vice President]

Yolanda Vidal Queiroz

## UNIVERSIDADE DE FORTALEZA

### Chanceler

#### [Chancellor]

Airton Queiroz

### Reitora

#### [Rector]

Fátima Maria Fernandes Veras

### Vice-Reitor de Graduação

#### [Vice Rector of Graduation]

Henrique Luis do Carmo Sá

### Vice-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

#### [Vice Rector the Research and Post-Graduation]

Líliã Maia de Moraes Sales

### Vice-Reitor de Extensão e Comunidade Universitária

#### [Vice Rector of Extension and University Community]

Randal Martins Pompeu

### Vice-Reitor Administrativo

#### [Vice Rector Administrative]

José Maria Gondim Felismino Jr.

### Diretora de Comunicação e Marketing

#### [Director of Communication and Marketing]

Ana Leopoldina M. Quezado

### Diretor de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação

#### [Director of Research, Development and Innovation]

Haroldo Rodrigues de Albuquerque Jr.

### Chefe da Divisão de Arte, Cultura e Eventos

#### [Head of the Division of Art, Culture and Events]

Thiago Braga Martins

---

Fundação Edson Queiroz | Universidade de Fortaleza

Av. Washington Soares, 1.321

60811-905 | Fortaleza | CE | Brasil

Tel [55 85] 3477-3000

www.unifor.br

## EXPOSIÇÃO

### [EXHIBITION]

### Realização

#### [Organized by]

Fundação Iberê Camargo

Museu Oscar Niemeyer

Fundação Edson Queiroz

### Curadoria

#### [Curator]

Regina Teixeira de Barros

### Transporte

#### [Transport]

Alves Tegam

### Corretora

#### [Broker]

Pro Affinite Consultoria e

Corretagem de Seguros Ltda

### Seguro

#### [Insurance]

Ace Seguradora S.A.

## Fundação Iberê Camargo

### Montagem

#### [Installation]

André Severo

Alexandre Moreira

Marcelo Moreira

### Coordenação de Produção

#### [Production Coordinator]

Laura Cogo

## Museu Oscar Niemeyer

### Coordenação

#### [Coordinator]

Sandra Fogagnoli

Jordana Machado

Lis del Barco

## CATÁLOGO

### [CATALOGUE]

### Coordenação editorial

#### [Editorial coordination]

Adriana Boff

### Textos

#### [Texts]

Regina Teixeira de Barros

Mário de Andrade

Ferreira Gullar

Grupo Ruptura

### Tradução

#### [Translation]

Nick Rands

Isabel Murat Burbridge [Manifesto

Neoconcreto e Manifesto Ruptura]

### Revisão

#### [Proofreading]

Rosalina Gouveia

### Projeto Gráfico e Identidade Visual

#### [Graphic Design and Visual Identity]

Adriana Tazima

### Fotografias

#### [Photographs]

Ares Soares p.: 90; 91; 101; 104;

105; 109; 11; 112; 113 e 114.

Eduardo Eckenfels p.: 26; 28; 30; 33; 35;

38; 39; 46; 49; 50; 53; 54; 56; 59; 60;

61; 62-63; 73; 74; 80; 83; 87; 92 e 99.

Rodrigo Patrocinio p.: 23; 25; 27; 29;

31; 32; 34; 37; 40; 41; 43; 45; 47;

51; 55; 57; 64; 65; 66; 67; 69; 70; 71;

76; 77; 78; 79; 81; 85; 86; 89; 93;

95; 96; 97; 98; 103; 107 e 110.

### Tratamento de Imagem

#### [Image Processing]

ClickPro

### Impressão

#### [Printing]

Gráfica Pallotti

### Agradecimentos

#### [Acknowledgments]

Ada Schendel, Adolpho Leirner,

Alexandre Dacosta, Alexandre Dórea Ribeiro,

Analivia Cordeiro, André Victor Flexor,

Ariane Figueiredo, Bery Palatnik,

Carlos Ranulfo de Albuquerque,

César Oiticica, Claudia Saldanha, Eliza Seoud,

Elvira Vernaschi, Francisco Bandeira,

Giuliana Di Prete Campari, Gustavo Rebello,

Henrique Marques da Costa, Heraldo Cardoso Serpa,

Jaqueline Barros, João Candido Portinari,

Jorge Schwartz, Julia Marino,

Leontina Georgi, Marcelo Monzani,

Maria Lydia Fiaminghi, Mariana Soares Senatore,

Marlene Figueredo, Max Schendel, Max Perlingeiro,

Mônica Guazzelli Charoux, Nicole Plascak,

Nora Martins Lobo, Paulo Gomide Cohn,

Pedro Mastrobuono, Peter Cohn, Renata Secchi,

Ricardo de Carvalho Crissiuma Pisciotta,

Ricardo Ohtake, Roberto Bicca de Alencastro,

Rodrigo de Castro, Rui Moreira Leite,

Sandra Brecheret Pellegrini, Simone Vardi,

Sylvia Malfatti, Ula Pancetti Medeiros da Silveira,

Valter Sacilotto, Veridiana Simons,

Walter de Castro e Waltraud Weissmann.



**REGINA TEIXEIRA DE BARROS** é curadora independente e historiadora da arte, especializada em arte brasileira moderna. Tem graduação em Letras e mestrado em Estética e História da Arte, ambas pela Universidade de São Paulo. É, desde 2002, professora de História da Arte Moderna e Contemporânea na Faculdade Santa Marcelina. Entre 2003 e 2015 trabalhou na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde realizou diversas curadorias, entre as quais “100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo” (Sesi, 2005), “Tarsila viajante” (Pinacoteca de São Paulo e Malba, Buenos Aires, 2008), “Willys de Castro” (2012), “Arte no Brasil: uma história do modernismo na Pinacoteca de São Paulo” (2013, exposição de longa duração) e “Arte construtiva na Pinacoteca” (2013). Além dessas, destacam-se “Antônio Maluf” (Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002) e “Tarsila e o Brasil dos modernistas” (Casa Fiat, Belo Horizonte, 2011). Entre 2006 e 2008 coordenou a equipe de pesquisa do *Catálogo raisonné Tarsila do Amaral* e foi responsável pela coordenação editorial dessa publicação. Contribuiu em diversas publicações nacionais e estrangeiras e ministra cursos em diversas regiões do país.

[Is an independent curator and art historian specialising in Brazilian modern art. She has a first degree in Letters and a master’s degree in Aesthetics and Art History, both from the Universidade de São Paulo. She has taught the History of Modern and Contemporary Art at Faculdade Santa Marcelina since 2002. Between 2003 and 2015 she worked at the Pinacoteca do Estado de São Paulo curating several exhibitions, including “100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo” (Sesi, 2005); “Tarsila viajante” (Pinacoteca de São Paulo and Malba, Buenos Aires, 2008); “Willys de Castro” (2012); “Arte no Brasil: uma história do modernismo na Pinacoteca de São Paulo” (2013, long-term exhibition) and “Arte construtiva na Pinacoteca” (2013). She also curated “Antônio Maluf” (Centro Universitário Maria Antônia, USP, 2002) and “Tarsila e o Brasil dos modernistas” (Casa Fiat, Belo Horizonte, 2011). From 2006 to 2008 she coordinated the research team for the *Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral* and was responsible for its editorial coordination. She has contributed to several Brazilian and foreign publications and teaches in various regions of Brazil.]

Todos os direitos reservados  
[All rights reserved]  
© Fundação Edson Queiroz  
© Fundação Iberê Camargo  
© Museu Oscar Niemeyer  
© Regina Teixeira de Barros  
© Ferreira Gullar

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Fundação Iberê Camargo agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e / ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los em futuras reimpressões. [cultural@iberecamargo.org.br](mailto:cultural@iberecamargo.org.br)

[Every effort has been made to acknowledge the moral rights and copyright of the images in this book. The Fundação Iberê Camargo welcomes any information concerning authorship, ownership, and/or other data that may be incomplete in this edition, and is committed to including them in future reprints. [cultural@iberecamargo.org.br](mailto:cultural@iberecamargo.org.br)]

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

[This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language]

#### DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP (Alexandre Bastos Demétrio, CRB 10/1519)

B277a Barros, Regina Teixeira de  
Arte moderna na Coleção da Fundação Edson Queiroz / Regina Teixeira de Barros. - Porto Alegre : Fundação Iberê Camargo; Curitiba : Museu Oscar Niemeyer, 2016.

160 p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-61-5

Catálogo em edição bilingue: português e inglês.  
Tradução Nick Rands e Isabel Murat Burbridge

1.Barros, Regina Teixeira de I. Título. II. Arte Moderna

CDU 73.036 (81)





Fundação **Iberê Camargo**



Museu Oscar Niemeyer



**PARANÁ**  
SECRETARIA DA CULTURA



FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ  
UNIVERSIDADE DE FORTALEZA  
ENSINANDO E APRENDENDO



ISBN 978-85-89680-61-5



9 788589 680615