



Arte Concreta nas Bienais Paulistas e a Constituição de uma Plataforma de Discussão Integrada entre Arte e Arquitetura

Hélio Luiz Herbst Jr.
Doutorando FAU/USP

Palavras iniciais

A presente comunicação insere-se dentro de plano de doutoramento junto ao núcleo de concentração História e Fundamentos da Arquitetura da FAU/USP. Na pesquisa, estão sendo enfocados os projetos de arquitetura, urbanismo e paisagismo expostos nas cinco primeiras Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA), entre 1951 e 1959. Tais mostras, realizadas como parte integrante das primeiras bienais, eram promovidas em parceria entre o Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo (IAB/SP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), também responsável pelas bienais no período selecionado.

Em nosso enfoque, a escolha de um percurso até o final de década de 1950 pretende mapear o leque de temas presentes nas bienais, objetivando identificar as discussões que propunham congregar raciocínios interdisciplinares entre arquitetura e artes visuais. Ressalte-se que o desfecho do recorte em 1959 coincide com o advento de uma nova proposição artística – o *Movimento Neoconcreto*, conduzido no plano teórico por Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.

Questões selecionadas

Não são poucos os autores que associam as bienais aos debates em prol da abstração no Brasil. Partindo-se dessa constatação, seria possível identificar nos relatos e obras apresentadas nas Exposições Internacionais de Arquitetura, indícios de uma nova postura criativa? Em caso afirmativo, tal ideário pressupunha superar o estado de dicotomia entre os assuntos da arte e da arquitetura?

Para responder a essas questões serão aqui confrontados relatos e obras de artistas e arquitetos identificados com o projeto construtivo, tendo como foco a participação de Waldemar Cordeiro e Lygia Clark. Na leitura desses documentos, pretendemos reconhecer o êxito dos esforços em prol de um trabalho de integração entre as artes, ou em situação oposta, avaliar os limites de tal empreita, que existiu apenas como mero recurso de atualização estilística ou como imposição do mercado imobiliário.

Desenvolvimento

É senso comum afirmar que desde a sua fundação, em 1948, o MAM/SP polarizou uma discussão entre duas manifestações artísticas, identificando a figuração como uma expressão histórica já consolidada no Brasil, e a abstração, como uma expressão ainda não totalmente assimilada. Das polêmicas geradas antes mesmo da mostra inaugural, intitulada *Do figurativismo ao abstracionismo*, o museu se inscreveu com amplo destaque nos periódicos de então.

Também não causa surpresa constatar que nas primeiras bienais, a arte abstrata, informal ou geométrica, suscitou um debate acalorado entre admiradores e detratores. Mas não se pode dizer que a abstração tenha sido a única vertente a merecer destaque nas bienais, como atesta o equilibrado quadro de prêmios até a sua quarta edição, em 1957. Nessa mostra foi montada uma sala dedicada aos artistas concretos, muitos dos quais pouco conhecidos no panorama internacional, a exemplo de Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Luís Sacilotto e Willy de Castro.

No que diz respeito à seção de arquitetura o panorama é diverso, posto que a primazia recaiu sobre os expoentes já consagrados internacionalmente, entre os quais situam-se os representantes da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros. Entre eles, Lúcio Costa defendia uma conceitualização de modernidade capaz de legitimar a pesquisa plástica dos colegas brasileiros, nem sempre ovacionados pela crítica internacional e pelos defensores da nova objetividade arquitetônica difundida pelos mestres da Bauhaus e seguidores.

A tomada de posição de Lúcio Costa pode ser atestada quando de sua participação no 1º Congresso Internacional de Artistas, em 1952. Na oportunidade, Costa avaliou os processos de criação dos arquitetos brasileiros, observando que o caráter plástico de suas obras ultrapassava os estreitos limites do racionalismo arquitetônico. Na mesma ocasião, colocou em questão a definição dos termos *síntese* e *integração* das artes, constatando que, com raras exceções, a inserção de trabalhos artísticos nos espaços arquitetônicos era feita de um modo fortuito, sem estabelecer uma real comunhão entre ambos.

Nas exposições de arquitetura realizadas nas bienais, Lúcio Costa compareceu com três projetos: na 1ª EIA, Costa esteve presente com o Ministério da Educação e Saúde e com o Conjunto Residencial do Parque Guinle; na 4ª EIA, em, 1957, com o Plano Piloto de Brasília, apresentado como Sala Especial ao lado dos projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer para a capital da república.

Guardadas as diferenças de natureza e escala das realizações, pode-se dizer que Costa procurou interagir com os seus parceiros e colaboradores diretos. Isso torna-se particularmente marcante no Ministério da Educação, palco de uma renovação nos processos de concepção vigentes, no qual houve uma fecunda colaboração entre arquitetos, artistas e paisagistas.

O arquiteto Rino Levi também se debruçou sobre a idéia de criação compartilhada. Desde os anos 1940 procurou explorar uma interlocução com pintores, escultores e paisagistas, rediscutindo a inserção da arte na cidade e o papel por ela desempenhado na transmissão de conhecimentos. Apesar de otimista para com as possibilidades de experimentação, Levi advertia para os riscos de desentendimento entre arquitetos e artistas, comum quando o desconhecimento das atribuições de cada profissional comprometia o andamento dos trabalhos.

É possível afirmar, entre os projetos de Rino Levi expostos nas bienais, que o Edifício Prudência (Figura 1) sintetizou os critérios com os quais Levi conduzia o diálogo com os seus colaboradores. Por uma questão de escala, destaca-se a ortogonalidade das soluções arquitetônicas, ainda que essa rigidez seja neutralizada, ao menos no pavimento térreo, pela composição dos painéis de azulejos e pelos jardins compostos por Roberto Burle Marx.

Note-se que a participação de Burle Marx se inscreveu de maneira similar em outros projetos premiados nas bienais: nas Residências George Hime, Odette Monteiro e Walter Moreira Salles, nos Edifícios Caramuru e Antonio Ceppas, no Conjunto Residencial do Pedregulho, no Pavilhão Refeitório, no Instituto de Puericultura e na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Com frequência utilizou as mesmas estratégias para reforçar o contraste entre a volumetria arquitetônica e o tratamento plástico com as quais caracterizava as composições fluidas seus murais, painéis e jardins.

Não tão premiado mas nem por isso menos polêmico, Waldemar Cordeiro se insere nessa trama com uma concepção bastante diversa da visualidade proposta por Roberto Burle Marx. Pode-se dizer que as diferenças tinham como base o divergente conceito de natureza entre ambos, que incorporava, na idéia de Cordeiro, o mesmo rigor matemático com o qual solucionava os problemas de composição.

Presente em quatro das cinco bienais do recorte selecionado, Cordeiro procurava sedimentar o pensamento científico no cerne de seu processo criativo. Nessa perspectiva, suas proposições tinham a intenção de estabelecer paralelos com o modo de vida urbano, posto a par das novas técnicas industriais.

Com base nos dados obtidos na Fundação Bienal, Waldemar Cordeiro foi o único artista com participação simultânea na seção de artes plásticas e na mostra de arquitetura das bienais. E não é de se estranhar que o tenha sido, na medida em que, à exceção de Maurício Nogueira Lima, é o único nome, entre os representantes dos grupos Frente (RJ) e Ruptura (SP), a exercer uma atividade profissional paralela dentro do meio arquitetônico.

A participação de Cordeiro nas mostras de arquitetura pode ser vista em duas situações distintas: a primeira, em 1953, fruto de uma parceria com Lauro da Costa Lima, não chegou sequer aos olhos do público na 2ª EIA posto que o Edifício Itapuã, em São Vicente, foi recusado pelo Júri de Seleção; a segunda, em colaboração com os arquitetos Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia, foi melhor acolhida pela comissão julgadora da 4ª EIA, em 1957, que concedeu ao Edifício João Ramalho prêmio na categoria Habitação Coletiva.

A primeira obra – o edifício Itapuã – destinada a satisfazer a lógica do mercado imobiliário, não redefiniu os parâmetros já consagrados para o arranjo interno das unidades residenciais e para a implantação do bloco no lote. Levando-se em conta os seus aspectos técnicos, o projeto também não deve ter motivado o Júri que o recusou, uma vez que reintroduziu temas já recorrentes em edifícios similares.

A se considerar a inserção da obra nos periódicos de arquitetura, seu grande diferencial é o tratamento paisagístico assinado por Waldemar Cordeiro. Suas soluções, muito além de estabelecer um diálogo com o projeto arquitetônico, proporcionou novas perceptivas para as áreas comuns, valendo-se da repetição de elementos retangulares para criar oposições visuais entre as superfícies permeáveis e impermeáveis.

Ressalte-se ainda predileção pela ortogonalidade e pela adoção de padrões cromáticos de alto contraste, notadamente o branco e preto dos mosaicos de pedra portuguesa e o verde e rosa dos canteiros, resultante da inserção de lajotas de arenito sobre superfícies recobertas com espécies rasteiras.

O segundo projeto – o Edifício João Ramalho (Figura 2) –, implantado em um quarteirão de 14.000 metros quadrados, insere-se dentro de um conjunto residencial idealizado por Abelardo de Souza que foi remodelado a partir de novos critérios por Croce, Aflalo e Candia ao longo dos anos 1950 e 1960.

A participação de Cordeiro se deu nessa segunda etapa do empreendimento, preservando-se a fluidez visual que caracteriza a implantação dos blocos em pilotis. A partir de artigos de época, foi possível identificar que Cordeiro esboçou, anos mais tarde, intenção de integrar o Edifício João Ramalho a outros edifícios residenciais que seriam construídos na quadra.

Mas essa terceira etapa de projeto não se efetivou.

Do laboratório de temas colocados em prática em apenas um fragmento do quarteirão, percebe-se que as soluções de Cordeiro solicitam do observador um ponto de vista calculado para que possam ser apreendidas em sua totalidade. Isso se torna evidente quando confrontamos as representações em planta com a visualização do conjunto desde o décimo sexto andar. Nesse ponto focal, são subtraídas as diferenças de volumetria entre os planos que compõem os canteiros, prevalecendo apenas o jogo de cores e texturas dos pisos e das espécies de vegetação.

Do topo do edifício também destaca-se o quadrado, usado como módulo na subdivisão das áreas de plantio e na configuração das áreas de descanso. Tal fato se mostra relevante na medida em que a adoção de uma unidade básica também comparece nas soluções do projeto arquitetônico, especialmente no desenho da estrutura e no ritmo das superfícies cheias e vazias da fachada.

Por outro lado, se confrontarmos as soluções paisagísticas descritas com as pinturas de Cordeiro expostas nas bienais é possível identificar os mesmos parâmetros. Em duas versões da série *Idéia Visível*, expostas na III e na IV Bienal, Cordeiro recorre ao deslocamento e à decomposição de linhas e figuras geométricas para exprimir o seu ideal artístico, comprometido com a impessoalidade da execução e com o rigor científico.

Se examinada a participação do Grupo Ruptura nas bienais, constata-se semelhante postura em todas as obras posteriores a 1952, data de sua fundação. Nelas prevalecem os materiais e técnicas

procedentes da fatura industrial, a exemplo das chapas de acrílico, alumínio, kelmite e nordex sobre as quais são aplicadas tintas industriais – especialmente o esmalte – por meio de pistolas para anular qualquer vestígio de manufatura.

Uma segunda chave de leitura vincula-se aos preceitos criativos, com esmagadora presença de abordagens não-figurativas de linhagem geométrica. O despojo de seus elementos formais e a recusa de uma representação decalcada do naturalismo, vale lembrar, estabelecem paralelos com a teoria gestaltiana da forma, cujo emprego postulava difundir, em escala universal, os resultados da nova proposta de associação entre arte e indústria.

Mas os limites dessa racionalidade, na avaliação dos críticos e artistas, encontrou nítidas diferenças se examinadas as intenções dos concretos paulistas e cariocas. De um lado, a aplicação severa das teorias; de outro, o tratamento das formas e cores mais empíricos e menos doutrinários. Nas palavras de Mário Pedrosa, os cariocas “amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico-sensorial com a natureza”, enquanto os paulistas “amam sobretudo a idéia”¹.

Ferreira Gullar reconheceu na experiência concreta, entendida como manifestação que ultrapassa as fronteiras regionais, uma oportunidade para eximir a pintura das “aderências literárias” e do “folclore cenarístico”². Mas nem por isso deixou de assinalar diferenças entre paulistas e cariocas, atribuindo aos primeiros um caráter de submissão do pensamento artístico diante da lógica científica. Aos cariocas, atribuiu a convicção de que a obra de arte não poderia estar limitada a mera ilustração de enunciados teóricos, nem tampouco ao desenvolvimento de ritmos seriados de linhas ou superfícies.

Por isso mesmo, na avaliação de Gullar, os artistas neoconcretos passaram a rejeitar qualquer formulação de arte que a considerasse *máquina* ou *objeto*, aproximando-a de uma apreensão orgânica capaz de alcançar novas significações na ambigüidade do mundo.

Mas isso não quer dizer que a arte neoconcreta tenha sido uma simples reação dos postulados concretistas. Ao contrário, foi justamente a partir de suas experiências é que retomou a questão da *forma significativa*, na definição de Gullar, para propor uma obra diretamente no espaço real, sem os apoios convencionados na base, para a escultura e na moldura, para as telas³.

Nessa direção é que podemos situar a contribuição de Lygia Clark, artista que explorou, a partir de 1954, novas significações para as relações entre quadro e moldura. Na série *superfícies moduladas*, apresentadas na IV Bienal, rompeu com o espaço de representação para explorar problemas de construção no plano, para depois transportá-los para o espaço tridimensional, em seus *contra-relevos*.

Tal transposição estabelece uma estreita vinculação com o tema da integração das artes. E isso se faz a partir de uma discussão que supera o caráter excessivamente utilitário do concretismo para reconsiderar as percepções sugestionadas pela vivência multissensorial dos espaços.

Imbuída dessa premissa e da constatação de que a pintura deveria encontrar novas significações, Clark empreendeu uma pesquisa valendo-se da realização de uma série de maquetes arquitetônicas. Nelas, procurava refutar uma visão puramente ótica, como assinalou Mário Pedrosa, para jogar o espectador dentro da própria obra, a fim de que pudesse vivenciar o espaço de modo ativo e não apenas com uma atitude de contemplação passiva.

Em sua pesquisa, Clark acreditava ser frutífera a colaboração entre arquitetos e artistas, posto que poderia estabelecer uma fusão entre “arte e vida”⁴. No artigo *Uma experiência de integração*, de 1956,

¹ PEDROSA, Mário. Paulistas e cariocas. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 137.

² GULLAR, Ferreira. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 140.

³ Segundo Gullar, “Lygia Clark enfrentou o quadro não mais como um apoio para a representação, mas como um objeto-símbolo. Inverteu-lhe as relações – estendeu a cor até a moldura, pôs a moldura dentro dele – mudou-lhe a natureza e o sentido.” GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta – uma contribuição brasileira*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Op. cit.*, p. 121.

⁴ CLARK, Lygia. Uma experiência de integração. Rio de Janeiro: *Brasil Arquitetura Contemporânea* (8): 246, mai. 1957.

assinalou conexões entre o pensamento arquitetônico e o trabalho artístico, ambos pautados por uma simplificação expressional na qual a forma deveria valer por si mesma.

Levando em consideração tais afinidades, Clark elaborou um módulo que poderia ser apropriado por artistas e arquitetos para solucionar problemas arquitetônicos, tais como pisos, escadarias e elementos pré-fabricados. Mas condicionou a validade de sua proposta à participação do artista desde o início do projeto, para que os arquitetos não tivessem a mesma atitude patriarcal com a qual se oferece uma boa refeição mas se esconde quem a preparou por detrás da porta da cozinha, para ele(a) não escutar os elogios.

Até o ponto em que se encontra a nossa investigação, Lygia Clark não recebeu verbalmente todos os agradecimentos por parte dos arquitetos que, de algum modo, desenvolveram seus trabalhos a partir de suas sugestões.

Resta a nós, como alternativa, devolver-lhe a merecida gratidão.

Referências

- AMARAL, Aracy (org.) e BELLUZZO, Ana [et al.]. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1986.
- AMARAL, Aracy (org.) e KATINSKY, Júlio Roberto [et al.]. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia, 2002.
- FARIAS, Agnaldo (org.) e FERNANDES, Fernanda [et al.]. *Bienal 50 anos*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.
- HERBST, Hélio. *Promessas e conquistas: arquitetura e modernidade nas Bienais*. São Paulo: FAU/USP, 2002. (Dissertação de Mestrado)
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Catálogo geral das obras*. São Paulo: MAC/USP, 1973.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna*. São Paulo: MAM, 1951.
- BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA 2. *Catálogo da exposição*. São Paulo: MAM, 1953.
- BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA 3. *Catálogo da exposição*. São Paulo: MAM, 1955.
- BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA 4. *Catálogo da exposição*. São Paulo: MAM, 1957.
- BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA 5. *Catálogo da exposição*. São Paulo: MAM, 1959.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986 2ª. ed.
- PINACOTECA DO ESTADO. *Catálogo geral das obras*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1988.
- XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos e CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.
- CLARK, Lygia. Uma experiência de integração. Rio de Janeiro: *Brasil Arquitetura Contemporânea* (8): 246, mai. 1957.
- CORDEIRO, Waldemar. *Arquitetura e arte*. São Paulo: *Arquitetura e Decoração* (22) mar./abr. 1957.
- CORDEIRO, Waldemar. *Arte, arquitetura e vida*. São Paulo: *Arquitetura e Decoração* (26) dez. 1957.
- CORDEIRO, Waldemar. *A arte concreta e o mundo exterior*. São Paulo: *Arquitetura e Decoração* (23) mai./jun. 1957.
- CORDEIRO, Waldemar. *IV Bienal: arte concreta*. São Paulo: *Arquitetura e Decoração* CORDEIRO, Waldemar. *O concretismo e o problema da organização da cultura*. São Paulo: *Arquitetura e Decoração* (26) dez. 1957.
- CORDEIRO, Waldemar. *Condomínio Itapuã, São Vicente: projeto de Lauro da Costa Lima; paisagismo por Waldemar Cordeiro*. São Paulo: *Acrópole* (223):246, maio 1957.
- CORDEIRO, Waldemar. *Paisagismo e cultura*. São Paulo: *Arquitetura e Decoração* (21) jan./fev. 1957.
- CORDEIRO, Waldemar. *Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres*. São Paulo: *Acrópole* (223):244-5 maio 1957.
- CORDEIRO, Waldemar. *Parque Infantil do Clube Espéria, São Paulo*. São Paulo: *Acrópole* (325):22-5 jan./fev. 1966.
- CORDEIRO, Waldemar. *Residência no Jardim Europa: projeto de Lauro da Costa Lima; paisagismo de Waldemar Cordeiro*. São Paulo: *Acrópole* (237): 432-5, jul. 1958.
- CROCE, Plínio; AFLALO, Roberto e CANDIA, Salvador. *Edifício João Ramalho*. São Paulo: *Acrópole* (242): 55-7, dez. 1958.
- PIGNATARI, Décio. *IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: *Arquitetura e Decoração* (25) set./out. 1957.

Referências Iconográficas



Figura 1 - Edifício Prudência, São Paulo 1944. Arquitetura de Rino Levi e Roberto Cerqueira César, com paisagismo e painéis de Roberto Burle Marx. Foto: Hélio Luiz Herbst Jr.



Figura 2 - Edifício João Ramalho, São Paulo 1953/7. Arquitetura de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia e paisagismo de Waldemar Cordeiro. Foto: Hélio Luiz Herbst Jr.