



Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Marcos Pedro Magalhães Rosa

# O MAR DE MANCHAS E A SETA DO TEMPO:

abstração não-geométrica entre as Bienais de 1957 e 1959

Campinas

2023

**Marcos Pedro Magalhães Rosa**

**O Mar de Manchas e a Seta do Tempo:  
abstração não-geométrica entre as Bienais de 1957 e 1959**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em História, na Área de História da Arte

Orientador: Gabriel Ferreira Zacarias

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO MARCOS PEDRO MAGALHÃES ROSA, ORIENTADO PELO PROF. DR. GABRIEL FERREIRA ZACARIAS.

**CAMPINAS**

**2023**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

R71m Rosa, Marcos Pedro Magalhães, 1987-  
O Mar de Manchas e a Seta do Tempo : abstração não-geométricas entre as Bienais de 1957 e 1959 / Marcos Pedro Magalhães Rosa. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Gabriel Ferreira Zacarias.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Mabe, Manabu, 1924-1997. 2. Pollock, Jackson, 1912-1956. 3. Bienal de São Paulo. 4. Modernismo (Arte) - Brasil. 5. Pintura abstrata. I. Zacarias, Gabriel Ferreira, 1984-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** The Sea of Stains and the Arrow of Time : non-geometric abstraction between the Biennials of 1957 and 1959

**Palavras-chave em inglês:**

Biennial of São Paulo

Modernism (Art) - Brazil

Painting, Abstract

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Doutor em História

**Banca examinadora:**

Gabriel Ferreira Zacarias [Orientador]

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Michiko Okano

Francisco Cabral Alambert Junior

Agnaldo Arice Caldas Farias

**Data de defesa:** 26-10-2023

**Programa de Pós-Graduação:** História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8117-2976>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3680830551724008>



**UNICAMP**

**Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

A comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos(as) Professore(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 26 de outubro de 2023, considerou o candidato Marcos Pedro Magalhães Rosa aprovado.

Prof. Dr. Gabriel Ferreira Zacarias

Profa. Dra. Michiko Okano

Prof. Dr. Agnaldo Arice Caldas Farias

Prof. Dr. Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

## **Agradecimentos**

Desenvolvida em, pelo menos, seis cidades diferentes, essa pesquisa começou a ser arquitetada e executada em Campinas, dentro e nos arredores da UNICAMP. Dessa localidade, relembro com carinho e devo agradecer aos funcionários da biblioteca Octavio Ianni, da secretaria de Pós-graduação em História; aos amigos e colegas Carolina Mota, Adriana Peredo, Renata Scalvi, Ludmilla Santos, Fernando Magre, Thais Lassali, Stela Politano, Alexandre Medeiros e Nerian Macedo. Aos professores Luiz Marques, Patrícia Meneses, Maria de Fátima Morethy Couto e, em especial, ao meu orientador Gabriel Zacarias.

A maior parte do estudo foi realizada, por sua vez, em São Paulo. Nessa cidade, sou muito grato a Maurício Moraes, Dhiego Maia, Renato Souza, Bruno Sousa, Robinson Alves, Anne Binder, Ana Cortes, Amanda Monteiro, Tálisson Melo, Marina Cerchiaro, Allan Moura, Anita Lazarim, Juliana Guide, Juliana Brombim, Rafael Nascimento e a Emerson Inácio. Às professoras Heloísa Pontes, Ana Paula Simioni e Ana Magalhães. À Marcelle Souto, que tanto me ajudou no arquivo Wanda Svevo; à Ely Iutaka, que me apresentou à vida de Manabu Mabe e à Yoshino Mabe, que me recebeu em sua casa.

Em decorrência da pandemia, tive que abandonar a cidade de São Paulo e me recolher em Araxá - minha cidade natal e onde moram meus parentes. Nesse município, devo agradecer à amiga Bárbara França e ao seu namorado, Elton, que me receberam nos Estados Unidos. Também à minha mãe, Miriam Magalhães, a meu pai, José Gaspar Rosa, às minhas tias Joanita Rosa e Lúcia Rosa e à minha avó, que faleceu nesse período: Maria Rosa.

Parte dos estudos foram realizados durante o intercâmbio nos Estados Unidos, sediado na Universidade de Purdue, em West Lafayette. Desse local, sou eternamente grato a Catherine Dossin que topou a aventura

de receber um estrangeiro durante a pandemia de COVID-19 e aos amigos com quem dividi o lar: Kevin Ortiz e Andres Torres.

Nova Iorque foi minha casa durante quase 6 meses, enquanto tentava fazer pesquisa no MoMA. Devo agradecer a Elizabeth Thomas, que, depois de meses em que a instituição permaneceu fechada, aceitou me receber, com urgência no arquivo do museu. Também sou grato aos amigos Brian Kates, Alex e Riley DuVale.

Dentre as pessoas importantes durante minha estadia em Washington-DC, devo agradecer a Adriana Ospina do Art Museum of Americas, à Tyler Huffman e a Eduardo Café.

Danilo Fernandes foi uma espécie de curinga a marcar presença em várias dessas cidades. O conheci em São Paulo, nos tornamos vizinhos, sem planejar, em Nova Iorque e voltamos, praticamente juntos, para São Paulo. Foi ele também que me apresentou aos amigos de Washington. Ou seja, ele se fez presente, mesmo onde não habitava. Ao Danilo, essa pesquisa deve muito.

Essa tese e o intercâmbio foram viabilizadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (processo 2017/17677-4 e processo 2019/22406-5) e realizada durante a pandemia de COVID-19, enquanto eu não sabia se o projeto que a embasava seria viável, se os arquivos e cidades poderiam ser visitados.

Essencial ao projeto proposto, o intercâmbio foi cancelado poucos dias antes da previsão de início. Isso manteve a pesquisa suspensa durante longos meses, durante os quais eu não soube se deveria abandoná-la, começar outra do zero ou se deveria manter as esperanças. As decisões da fundação agravaram essa dificuldade: quando as fronteiras foram reabertas e a viagem poderia acontecer, o prazo que a FAPESP impunha para sair do país havia estourado.

Se a situação demandava flexibilidade, a agência comunicava aos bolsistas que não tomaria uma decisão global quanto à manutenção ou

abandono das suas regras. Cada pesquisador deveria, assim, solicitar a autorização que lhe fosse necessária, a ser avaliada individualmente.

Diante da possibilidade dos prazos serem flexibilizados, não me parecia sensato abandonar o objeto e o tema estudados. A cada novidade na conjuntura internacional, eu submetia um pedido para que a FAPESP me autorizasse a viajar. A avaliação de uma dessas solicitações chegou a demorar mais de um mês. As três primeiras solicitações foram negadas mediante a mesma justificativa: a colagem automática de um trecho do estatuto da agência, sem qualquer menção à excepcionalidade da pandemia. Finalmente, o quarto pedido foi aceito e a viagem pôde acontecer.

Enquanto tentava viabilizar o intercâmbio, ajudei a organizar um grupo de bolsistas da mesma agência de fomento, que estavam perplexos com a recusa da FAPESP em estender o período de nossas bolsas, a encarar a pandemia como um fenômeno que afetava globalmente todos os pesquisadores ou a flexibilizar os prazos de viagem. A agência não aceitou nos receber e nem dialogar conosco. Diante das suas inúmeras recusas, algumas instituições universitárias se posicionaram ao nosso lado e apoiaram nossas reivindicações. Dentro desse grupo não estão inclusos a UNICAMP e nem o departamento de História, onde essa tese será defendida.

O capítulo final dessa querela foi marcado por uma carta redigida pela pró-reitora de pesquisa da Universidade de São Paulo – USP, na época encabeçada pelo Prof. Dr. Carlos Alberto Carlotti Junior. A correspondência foi endereçada à FAPESP, a solicitar que nossas reivindicações fossem atendidas. Se os alunos não foram ouvidos, o mesmo não aconteceu com a direção da maior universidade do estado. Por fim, a agência nos concedeu mais 5 meses de bolsa.

Devo agradecer, portanto, aos colegas bolsistas que entraram nessa aventura comigo, especialmente ao Bruno Spadotto, que esteve presente do começo ao fim desse movimento. A ele devo também pedir desculpas, pelas

injustiças que cometi enquanto articulávamos a associação. Sem a atuação do Bruno, não haveria o contexto que tornou essa pesquisa possível.

## Resumo

Na IV Bienal de São Paulo, ocorreu a primeira retrospectiva internacional de Jackson Pollock, o que catalisou mudanças profundas no mundo artístico brasileiro. Essas transformações se manifestaram na valorização de uma arte considerada jovem, representada pela pintura abstrata que recusava a geometria.

A tese acompanha três facetas dessa mudança. No âmbito institucional, debruça-se sobre as Bienais, que antes dessa retrospectiva, tendiam a valorizar artistas modernistas cujas carreiras remontavam à primeira metade do século XX, como Fernand Léger e Pablo Picasso. Salta aos olhos que, após a mostra de Pollock, a preferência recaiu sobre artistas absolutamente jovens, que se referenciavam ou tentavam superar o próprio Pollock.

No campo da crítica de arte, 1957 marca o início das discussões sobre uma homogeneidade transnacional na forma de se fazer pintura levada a cabo pelos artistas mais novos. Mário Pedrosa argumentava que esse estilo havia nascido com Pollock, mas se desenvolvido com uma geração mais jovem e parisiense. Essa nova geração teria esvaziado o significado das conquistas formais do mestre norte-americano e produzido pinturas conformistas, movidas pelo único desejo de originalidade.

Do ponto de vista artístico, esse foi o momento de consagração do pintor Manabu Mabe, premiado na quinta Bienal de São Paulo em 1959. Mabe fazia parte de um grupo de artistas imigrantes que se reuniam para compartilhar conhecimentos e oportunidades artísticas. Após a exposição de Pollock, ele abandonou a pintura de paisagens e passou a produzir abstrações não-geométricas. Entre 1957 e 1959, ele classificou sua produção como "expressionismo abstrato" e experimentou com técnicas norte-americanas referenciadas em Pollock e em Franz Kline.

### **Palavras-Chaves:**

Modernismo brasileiro; Bienal de São Paulo, Abstração não-geométrica, Mário Pedrosa, Manabu Mabe

## **Abstract**

At the IV São Paulo Biennial, the first international retrospective of Jackson Pollock took place, which catalyzed profound changes in the Brazilian art world. These transformations were evident in the appreciation of a form of art seen as young and represented by abstract painting that rejected geometry.

This thesis explores three facets of this change. On the institutional front, it focuses on the São Paulo Biennials, which, before this retrospective, tended to celebrate modernist artists whose careers dated back to the first half of the 20th century, such as Fernand Léger and Pablo Picasso. It is striking that after Pollock's exhibition, the preference shifted towards much younger artists who either referenced or attempted to surpass Pollock himself.

In the realm of art criticism, 1957 marked the beginning of discussions about a transnational homogeneity in the way younger artists approached painting. Mário Pedrosa argued that this style had been born with Pollock but had developed with a younger and more Parisian generation. This new generation was said to have emptied the meaning of the formal achievements of the American master and produced conformist paintings driven solely by the desire for originality.

From an artistic perspective, this was the moment of recognition for the painter Manabu Mabe, who was awarded at the Fifth São Paulo Biennial in 1959. Mabe was part of a group of immigrant artists who gathered to share knowledge and artistic opportunities. After Pollock's exhibition, he abandoned landscape painting and began to produce non-geometric abstractions. Between 1957 and 1959, he classified his production as "abstract expressionism" and experimented with North American techniques influenced by Pollock and Franz Kline.

### **Keywords:**

Brazilian Modernism, Sao Paulo Biennial, non-geometric abstraction, Mário Pedrosa, Manabu Mabe

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>12</b>
<b>Geométrica, defasada e sem passado .....</b>	<b>30</b>
<b>Pollock entre os obituários de dois mortos .....</b>	<b>91</b>
<b>Manabu Mabe: a pintura como dádiva.....</b>	<b>169</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>239</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>245</b>

## Introdução

Jackson Pollock faleceu em 1956. No ano seguinte, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) organizou a primeira retrospectiva internacional do pintor. Exposição que inaugurou a presença da arte abstrata e não geométrica nas “salas especiais” das Bienais de São Paulo: o espaço reservado aos artistas e movimentos canônicos<sup>1</sup>. Pollock e seu estilo de pintura eram entronizados assim, ao lado de Pablo Picasso, Sophie Tauber-Arp, André Derrain, Edward Munch e Piet Mondrian.

A dimensão dessa novidade não se esgotava na forma de pintar e catalisou um deslocamento geracional nas narrativas expográficas das Bienais. Até então, os artistas considerados jovens eram alocados nas chamadas “Salas Gerais” e eram selecionados para não destoarem daqueles que ocupavam as “salas especiais”. O texto de catálogo da delegação francesa na segunda Bienal deixa isso evidente:

Foi o desejo, expressado pelos organizadores brasileiros da Bienal de São Paulo, de ver na seção reservada à França, uma retrospectiva do cubismo, que nos serviu de base, por assim dizer, para a composição desta mostra. Aliás, desde o momento em que seu núcleo principal deveria ser a arte de Braque, Picasso, La Fresnaye, Léger, Villon, Delaunay, Gleizes, tornou-se

---

<sup>1</sup> Os únicos casos anteriores de obras apresentadas em salas especiais, que poderiam ser consideradas abstrações não-geométricas são o do pintor Pétar Lubarda, apresentado pela Dinamarca e a de Paul Klee, apresentado pela Alemanha em 1953. Em ambos os casos os comissários fizeram questão de afastar a interpretação dessas obras como abstratas. A Dinamarca escreveu no catálogo “Ante as obras de Petar Lubarda não há lugar para dogmatização, sobretudo não há lugar para uma superficial dogmatização, sobretudo não há lugar para uma superficial comparação de suas obras com a pintura abstrata. Algumas telas ‘abstratas’ de Lubarda são esboços de concepções determinadas e contêm todos os ritmos e todas as emoções de quadro completamente acabado. Lubarda jamais pinta com a intenção de ser irreal, mas sim com o anseio de encontrar uma nova, uma verdadeira expressão para a sensação que lhe proporciona a realidade” (Miodrag Protic. Catálogo II Bienal de São Paulo. 1953 p. 235-236). O Comissário germânico caracterizou a pintura de Klee como “arte figurativa alemã”, que, “Não obstante pareça original, única no seu gênero, nova, ela está intimamente ligada ao romantismo de Novalis, Jean Paul e Th. Hoffmann” (Ludwig Grote. Catálogo II Bienal de São Paulo. 1953 p. 56).

necessário, para evitar qualquer disparate e assegurar ao conjunto apresentado pela França uma indispensável harmonia, não trazer a São Paulo, dentre os inúmeros jovens artistas hoje em atividade, a não ser aqueles cuja arte tem alguma afinidade com o cubismo, o prolonga, o desenvolve, dele extrai suas conseqüências, excluindo os que recusam ou reagem contra ele, e que poderão ser objeto das próximas manifestações francesas, nas futuras bienais de São Paulo<sup>2</sup>.

Pollock foi apresentado, por sua vez, como um artista icônico e – fundamentalmente jovem - que havia superado os modernistas clássicos. Superação que o MoMA deixou ainda mais manifesta ao expor, na “sala geral”, 5 outros pintores e 3 escultores anunciados como colegas ou seguidores do recém-falecido. Ou seja, entronizava-se, em 1957, um artista e um estilo jovens afirmando que a novidade já havia sido metabolizada e até rotinizada fora do Brasil.

Nessa ocasião, a representação de arte brasileira, composta basicamente por artistas geométricos e abstratos, passou a soar ultrapassada e, dentre os nossos artistas, apenas os não-figurativos foram condecorados com premiações regulamentares: fato também inédito. Com exceção do escultor Franz Weissmann e da desenhista Wegia Nery (que dividiu o prêmio com Fernando Lemos), todos os outros 3 laureados recusavam a geometria.

Ao comentar o evento para o Estado de S. Paulo, o então juiz Alfred Barr Jr. afirmou que o pintor Franz Kajcberg havia sido premiado por ser um dos únicos que não fazia “diagramas”. Na mesma linha argumentativa, Barr caracterizou a mostra brasileira como mero “Bauhauss exercise”, ou seja, como a repetição escolar de uma tendência sedimentada e, portanto, defasada<sup>3</sup>.

Considerando a mostra, a distribuição dos prêmios e as entrevistas nos jornais, a Bienal de 1957 assinalava que nem a figuração e nem a decomposição geométrica correspondiam a um horizonte suficientemente atualizado para que os artistas ambiciosos seguissem. Na sequência do evento, uma gama de pintores

---

<sup>2</sup> catálogo II Bienal de São Paulo, 1953 p. 158.

<sup>3</sup> ABRAMO, C. Conversa com Alfred Barr Jr. O Estado de S. Paulo. 19/10/1957.

passou a experimentar com as manchas e pinceladas livres, como é o caso de Yolanda Mohalyi, Wega Nery e de Tikashi Fukushima.

Dois anos depois, um desses artistas, Manabu Mabe, ganhou o prêmio regulamentar como melhor pintor na V Bienal de São Paulo. Ocasão para a qual, o então diretor artístico, Lourival Gomes Machado havia requisitado que os diversos países priorizassem obras feitas pela mais nova geração<sup>4</sup>. Diversos delegados internacionais acataram esse pedido e se manifestaram, no catálogo, apoiando a iniciativa brasileira. A mostra soou, por sua vez, comprometida com a juventude e com a abstração não-geométrica.

Os estrangeiros não deixaram, evidentemente, de trazer artistas falecidos ou há muito reconhecidos. A exemplo da retrospectiva de Van Gogh, organizada pela Holanda ou a de expressionismo montada pela Alemanha. Mas o fizeram com argumentos inéditos: os clássicos modernistas deixaram de ser apresentados por sua própria glória. Em 1959, eles compareceram por terem sido referências para os artistas mais jovens<sup>5</sup>.

Se os discursos da mostra apontavam para uma extrema contemporaneidade, há uma recorrência de depoimentos na imprensa, a conformar uma mesma impressão naqueles que caminharam na V Bienal – A presença acachapante da abstração não geométrica sugeria que, independentemente de seu lugar no mundo, os mais novos rumavam ao mesmo destino, que recusava a figuração e a geometria<sup>6</sup>. Com efeito, a difusão desse estilo de pintura no Brasil acompanhava a mudança no enfoque geracional e a sugestão de que se diluía as características nacionais na arte.

---

<sup>4</sup> Os planos de Lourival Gomes Machado são comunicados por Arturo Profili para Porter McCray em carta do dia 25/10/1958, mantida pelo Arquivo Wanda Svevo.

<sup>5</sup> Esse assunto é desenvolvido no capítulo 2.

<sup>6</sup> Esse assunto é desenvolvido no capítulo 2. Cf também Marcos Rosa. Cartografia imaginária e geopolítica das artes. 2021.

Os detratores dessa edição acusaram-na de ser uma orquestração imperialista, que solapava as tendências locais. Aqueles que a defenderam, regozijaram-se com o sentido de unidade orquestrado entre as mais diferentes nações<sup>7</sup>. Após a mostra de Pollock, a seta do tempo atravessou, portanto, a geração dos grandes mestres e apontou para uma juventude cosmopolita. Na nova configuração, as diferenças locais naufragavam em um mar de manchas.

Tais mudanças no mundo artístico brasileiro podem ser rastreadas no âmbito institucional, na crítica de arte, na produção e na carreira dos artistas. Em todas essas esferas nota-se discursos que informam uma mudança geracional consubstanciada na disseminação de um estilo de pintura abstrato e não-geométrico.

No âmbito da crítica de arte, destacou-se a produção de Mário Pedrosa, que, nesse momento, cerrou fileiras contra as abstrações não-geométricas. Na década de 1950, esse intelectual escrevia basicamente em jornais, textos curtos e polêmicos, concebidos como intervenções nos debates e nas instituições culturais brasileiras<sup>8</sup>.

Salta aos olhos o desenvolvimento de dois temas entrecruzados na produção desse intelectual, logo após a exposição de Pollock: primeiro, a emergência de um estilo transnacional abstrato e não geométrico, contra o qual era preciso defender uma “tradição” brasileira representando no concretismo.

Além disso, Pedrosa se dedicou a narrar a história desse estilo transnacional, que ele afirmava ter sido inventado por Pollock. Depois do norte-americano, os europeus teriam se apropriado dessa pintura, conferindo a ela um

---

<sup>7</sup> Para um balanço das opiniões negativas a respeito da IV Bienal, ver Maria de Fátima Morethy Couto. Por uma Vanguarda Nacional. 2004 p.144 -155. Uma abordagem mais otimista foi desenvolvida pelo próprio Lourival Gomes Machado em 17/10/1959 no Estado de São Paulo. Ainda nesse artigo, Gomes Machado diagnosticou que a novidade da Bienal era a homogeneidade da arte mundial, toda voltada para a abstração.

<sup>8</sup> A respeito da trajetória de Pedrosa cf. Tarsila Soares Formiga. À Espera da Hora Plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira. 2014. Otília Arantes. Mário Pedrosa: Itinerário crítico. 2004.

caráter reacionário e narcisista. Ou seja, Pedrosa situou a produção de Pollock no vértice e ruptura entre duas gerações. Entusiasta ou crítico, seus textos se endereçavam àqueles que trilhavam o caminho aberto pelo norte-americano – Ou seja, aos mais jovens dentre os jovens artistas.

Finalmente entre os artistas, é possível identificar uma mudança significativa no equilíbrio interno aos grupos que atuavam em São Paulo desde a década de 1930. O Seibi-Kai e o Grupo Guanabara são bastante significativos dessas transformações. Até o surgimento das Bienais, em 1951, essas agremiações eram organizadas ao redor de figuras reconhecidas como mestres para os mais moços: em especial, os nipo-brasileiros Tomoo Handa e Yoshiya Takaoka. Estes eram pintores figurativos, que se negavam a experimentar com a abstração, mesmo que isso significasse a recusa de seus trabalhos pelas Bienais.

No cenário em que se valorizava, cada vez mais, a arte abstrata, esses mestres deixaram de se constituir como referência para quem queria expor nessas exposições. Os mais novos engajam-se na busca de outros professores e de outras referências. Dentre eles, Manabu Mabe alcançou um sucesso estrondoso ao começar a experimentar com as novidades norte-americanas expostas na Bienal de 1957. Na edição seguinte à mostra de Pollock, ele foi premiado como melhor pintor brasileiro. Ocasão, em que foi apresentado pela imprensa como um pintor jovem.

Paralelo ao sucesso crescente de Mabe, as agremiações que ele frequentava foram definindo. O fim da década de 1950, marca a decadência do Grupo Seibi (que se restringe a ser um salão regular) e do Grupo Guanabara. Esse também foi o momento em que Mabe se tornou referência para os pintores de sua rede de relações.

Seguindo a lógica multifacetada dessa transformação geracional, a tese divide-se em três capítulos. No primeiro, são apresentadas as negociações, acordos e interesses que possibilitaram a presença de Jackson na Bienal de São Paulo.

No segundo, é descrito a transformação da mitologia de Pollock no Brasil. De um pintor desconhecido, a uma sumidade norte-americana até, finalmente, uma

figura paradigmática do artista contemporâneo. Acompanhar como Pollock figurava na crítica de arte brasileira dos anos 1950, revelou-se um recurso valioso para compreender a recepção das abstrações não-geométricas pelos nossos intelectuais.

Finalmente, no terceiro capítulo, analisa-se a trajetória e a obra de Manabu Mabe. O artista partiu de um universo de pintores paisagistas, que se reuniam em grupo desde a década de 1930. Na sua obra, é possível acompanhar a assimilação dos destaques das sucessivas Bienais de São Paulo.

“Juventude”, “reconhecimento” ou “geração” não são constructos analíticos oriundos da atividade de pesquisa. Tais termos figuram aqui, como falas dos sujeitos que protagonizaram o mundo artístico dos anos 1950. A pretensão dessa tese é, portanto, distinta daquela que mensura, com métodos sociológicos, o grau de reconhecimento de determinados artistas em dado momento, a exemplo dos trabalhos de Ana Paula Simioni<sup>9</sup> e de Marina Cerchiaro<sup>10</sup>, que se baseiam na sociologia de Alain Quemin<sup>11</sup>.

Nessa tese, “Juventude”, “reconhecimento” e “geração” são lances no domínio que a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (apoiada em Evans-Pritchard<sup>12</sup>) chamou de “linguagem ordinária”:

A linguagem ordinária, (...) prefere a completude à consistência e permite-se falar sobre tudo. Movimenta-se sem solução de continuidade (...) e não dá distinções entre linguagem e metalinguagem ou fatos contemporâneos e projetos políticos. Como a completude prevalece sobre a consistência, aquilo

---

<sup>9</sup> Ana Paula Cavalcanti Simioni. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. 2022.

<sup>10</sup> Marina Mazze Cerchiaro. *Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. 2020.

<sup>11</sup> Alain Quemin. *Estrelas da arte contemporânea: uma análise sociológica da fama e da consagração através dos rankings nativos do Top Artists in the World*. 2017

<sup>12</sup> Edward Evans Evans-Pritchard. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. 2004.

que alguns chamariam de incoerência tem pouca importância. É num mundo assim, com a riqueza de suas contradições, que temos prazer em viver<sup>13</sup>.

A exemplo do que um etnógrafo realiza por dever de ofício, essa pesquisa não visa, assim, avaliar o quão rigorosamente corretas são as afirmações dos sujeitos estudados. O que se propõe é a descrição analítica das experiências históricas e dos interesses que conferiam sentido à recorrência dessas falas.

Priorizar a experiência dos sujeitos, as negociações e interesses situa o foco da pesquisa na capilaridade das relações sociais e a afasta dos estudos sobre diplomacia cultural, que dão a tônica da reflexão sobre a internacionalização de Jackson Pollock e do Expressionismo abstrato. No caso dos estudos sobre arte brasileira, a ênfase diplomática, deu bons frutos, por exemplo, no trabalho de Daria Jaremtchuck, que não se dedica especificamente sobre o caso dessa exposição de Pollock, mas sobre a relação entre os Estados Unidos e o Brasil na segunda metade do século XX<sup>14</sup>.

Com relação à documentação consultada para pesquisa, não foram priorizadas aquelas que informam movimentos legais ou as decisões estatais dos norte-americanos ou dos brasileiros. A prioridade recaiu sobre os registros de tomada de posição dos sujeitos. Sejam os discursos públicos e interessados, que os críticos publicavam nos jornais; sejam os acordos e acertos que os funcionários de museus selavam nas sombras das correspondências, tendo em vista as decisões pragmáticas que eles tomavam e as condições do seu próprio trabalho.

A ascensão do expressionismo abstrato é um tema rico e polêmico da historiografia norte-americana que, no Brasil, é mais conhecido pelo célebre livro de Serge Guilbault, “How New York Stole the Idea of Modern Art”, editado, pela primeira

---

<sup>13</sup> Manuela Carneiro da Cunha. Cultura com aspas. 2009. P.373.

<sup>14</sup> Daria Jaremtchuck. Os prêmios no IBEU do Rio de Janeiro: construindo uma imagem positiva dos Estados Unidos no meio das artes.2018; Arte, política e geopolítica nos anos 1960. 2017 e O Brazilian-American Cultural Institute como ferramenta politico-cultural (1964-2007).2021

vez em 1983 e fruto da tese de doutorado que o autor defendeu em 1979, sob orientação de T. J. Clark. Escrita, portanto, no período, que Robert Burstow caracteriza pelo “clima de insatisfação política e de radicalismo crescente, que se seguiram à Guerra do Vietnam e ao caso Watergate”<sup>15</sup>.

Ela faz parte, assim, de um conjunto bibliográfico que revisou a história do expressionismo abstrato, de seus críticos e artistas, bem como das exposições, instituições e museus que o exportaram. Nas palavras de Eva Cockcroft, uma das expoentes mais influentes dessa iniciativa, o expressionismo abstrato teria sido exportado pelos Estados Unidos como uma “arma na guerra fria”, carregando e projetando sobre o mundo os ideais liberais em oposição aos comunistas<sup>16</sup>.

A exposição de Pollock que nos interessa é comumente mencionada por esses intelectuais revisionistas, inclusive pela própria Cockcroft. Trata-se da primeira retrospectiva internacional do pintor, que circulou a Europa durante 1958, enquanto esse artista era ainda um quase desconhecido.

Nesse sentido, essa tese se identifica com uma série de esforços mais recentes dos estudos revisionistas, que absorvem a postura avessa à hagiografia dos artistas e críticos originários do expressionismo abstrato, mas que também reivindica maior agência para as elites dos diversos países onde as exposições norte-americanas foram exportadas<sup>17</sup>, que se atenta para os sentidos que os diferentes locais e agentes atribuíram a esse estilo<sup>18</sup>, para os trânsitos internacionais

---

<sup>15</sup> “climate of political disaffection and growing radicalism which followed the Vietnam War and Watergate Affair” Robert Burstow. *The Limits of Modernist Art as a ‘Weapon of the Cold War’: reassessing the unknown patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner*. 1997. P. 69.

<sup>16</sup> Eva Cockcroft. *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*. 1974.

<sup>17</sup> Andy Morris. *The Cultural geographies of Abstract Expressionism: painters, critics, dealers and the production of an Atlantic critic*. 2006; Kathlen Ditzig. *The Museum of Modern Art’s International Programme in Southeast Asia (1957-83): The exhibitions shouthieast Asians Appropriated*. 2021.

<sup>18</sup> David Craven. *Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to ‘American’ Art*. 1991.

subjacentes à produção do expressionismo abstrato<sup>19</sup> e que também se recusa a considerar o modernismo como um conjunto de formas vazias, nas quais as forças dirigentes poderiam insuflar o significado político que lhes beneficiasse<sup>20</sup>.

Há um ponto de concordância entre essa bibliografia revisionista e os hagiógrafos: o argumento central da tese de Guilbault, de que Nova Iorque roubou a ideia de arte moderna nos anos 1930. Ou seja, a famosa transferência do eixo internacional da cultura, da França para os Estados Unidos, no meio do século XX.

Do ponto de vista dessa pesquisa, a datação de Guilbault não se sustenta. A primeira vez que os EUA se apresentaram, no texto catalográfico da Bienal de São Paulo, como uma potência internacional da arte foi em 1957 e, mesmo na correspondência entre os museus que organizavam as exposições no estrangeiro, eles se declaravam como um país que estava começando a entender como o mundo internacional da arte funcionava e se referiam aos países europeus com admiração, em especial à Inglaterra, França e Itália, que lhes pareciam dominar melhor a arte de expor e de produzir arte.

A própria riqueza desse material arquivístico, se comparada com o material do contato entre o Brasil e os países europeus, testemunha a posição periférica do Brasil e dos Estados Unidos no mundo artístico daquele momento. Não por acaso, era recorrente que as cartas entre O MAM-SP e o MoMA fossem respondidas pelas secretarias dos diretores, que informavam sobre a ausência do destinatário em razão de alguma viagem à Europa.

Muitas das correspondências também agendavam reuniões, por exemplo em Paris ou em Veneza, durante congressos, bienais ou mesmo durante as férias dos envolvidos. O Brasil e os Estados Unidos estavam distantes desse centro de gravidade, que lhes servia inclusive como local de encontro, e precisavam discutir seus assuntos via cartas, que foram arquivadas e que permitem recuperar hoje as

---

<sup>19</sup> Andy Morris. Op. Cit.

<sup>20</sup> Greg Barnhisel. Cold War Modernists: Art, Literature & American Cultural Diplomacy. 2015.

discussões entre os dois países, de maneira muito mais rica do que é possível fazer a respeito das discussões com os europeus.

Do ponto de vista dos comissários estrangeiros que escreveram os textos catalográficos da Bienal de São Paulo nos anos 1950, Nova Iorque também não parecia ter se tornado central e os diversos países convocavam a cidade Paris para apresentar e reivindicar relevância para os seus próprios artistas<sup>21</sup>. Ao reavaliar essa suposta transferência do eixo internacional, Catherine Dossin diagnosticou que a historiografia que a sustenta está baseada na crítica norte-americana e que para os europeus da metade do século XX, Paris ainda continuava sendo o principal ponto de referência, bem como o era aos olhos dos próprios franceses<sup>22</sup>.

No que diz respeito a essa tese, defendo que qualquer transferência internacional do eixo artístico não poderia ser encarada como um processo dicotômico entre dois países ou cidades, mas dependente do reconhecimento das outras nações. A história que se segue não é tanto sobre como o Brasil participou da “transferência”, mas de como participou de uma das várias oscilações do prisma, através do qual se reconheciam as diferentes localidades e se estabeleciam as referências dominantes no mundo artístico internacional.

As Bienais são apresentadas aqui, portanto, com um triplo aspecto: em primeiro lugar, elas são tratadas como objetos acabados, como constructos estéticos, montagens nas quais as diferentes obras de artes são sucessivamente observadas. Os visitantes da época, especializados ou não, eram obrigados a passar de um trabalho a outro; obras que se encaravam, outras que dividiam a mesma parede, algumas mais próximas, outras mais distantes. Etiquetas com informações sobre os quadros e esculturas, textos que possivelmente acompanhassem as

---

<sup>21</sup> Cf. Marcos Rosa. *Cartografia imaginária e geopolítica das artes*. 2021.

<sup>22</sup> Catherine Dossin. *Beyond the Clichés of “Decadence” and the Myths of “Triumph”: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art*. 2019.

imagens, catálogos que poderiam ser lidos, artigos de jornais que antecederiam ou sucediam a visita.

Uma exposição, nesse sentido, é um aparato de diferentes materiais que condiciona e desperta os sentidos que a própria mostra encarnará. O que interessa ao narrador dessa história são as impressões que os visitantes depreendiam dessas exposições ao caminhar pelas galerias, observando os trabalhos em sucessão e apreendendo a narrativa que conferia unidade à mostra<sup>23</sup>.

Em segundo lugar, a Bienal era também um sistema de circulação de obras, de hierarquização dos valores artísticos nacionais e internacionais<sup>24</sup>. Um sistema que era disputado e negociado por dentro, onde diferentes agentes, informados pelos sentidos constituídos pelas próprias mostras, se situavam e digladiavam para efetivar seus projetos para a arte brasileira. Um sistema que também era capilarizado internacionalmente e que alcançava agentes que duelavam pelos sentidos das artes em seus respectivos territórios, oferecendo apoio ou resistência aos rumos que o MAM-SP propunha aos certames.

Finalmente, um sistema de premiação e de distribuição de prestígios, que comunicava aos artistas brasileiros as expectativas que eles deveriam seguir para se projetarem na profissão<sup>25</sup>.

A Bienal posicionava-se assim na centralidade de um mundo da arte que foi se sedimentando entre as alianças e trocas travadas: principalmente pinturas que eram disputadas, exportadas, denegridas e celebradas. Eram nelas e com elas que se reconheciam, inventavam e tencionavam as personalidades individuais, nacionais ou universais em jogo. Dentre as linguagens artísticas reconhecidas naquele momento, esta foi priorizada por praticamente todos os países estrangeiros que

---

<sup>23</sup> Essa interpretação está calcada no trabalho de Jérôme Glicenstein. *L'art: une histoire d'expositions*. 2009.

<sup>24</sup> Nesse sentido, minha interpretação é inspirada nos trabalhos de Thomas Dacosta Kaufmann, Catherine Dossin e Beatrice Joyeux-Prunel. *Circulations in the Global History of Art*. 2015.

<sup>25</sup> Essa perspectiva está calcada na noção de ação interessada de Pierre Bourdieu. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 1996.

organizaram mostras de fôlego na Bienal de 1957 e ocupava a centralidade dos debates sobre identidade artística nacional nos Estados Unidos, no Brasil e na França<sup>26</sup>. Tal centralidade a tonou o objeto, por excelência dessa tese.

O estilo de pinturas estudado aqui recebeu nomes diferentes nos diversos países em que emergiu. Enquanto, por exemplo, nos Estados Unidos disputavam a denominação de expressionismo abstrato ou pintura de ação; na França competiam os partidários das abstrações líricas, informais e os tachistas<sup>27</sup>.

Dentro de nossas fronteiras vivíamos, por nossa vez, uma situação muito parecida com a observada por Erwin Panofsky nos Estados Unidos dos anos 1930: reuníamos estilos modernistas advindos de contextos nacionais diversos, sob o mesmo teto e sem as barreiras políticas que radicalizavam e demarcavam suas diferenças nos contextos originais<sup>28</sup>. Ou seja, estilos que, fora do Brasil, poderiam ser considerados incompatíveis ou radicalmente diferentes, figuravam lado a lado nas bienais. Do ponto de vista dos discursos, termos como “tachismo” e “expressionismo abstrato” apareciam na linguagem ordinária como intercambiáveis ou como sinônimos.

Nessa tese, utilizo a expressão abstração não-geométrica, para reunir essa gama de pinturas pelo que elas tinham em comum: a distância que estabeleciam do concretismo e da figuração. Os outros termos, de origens nacionais diversas, também aparecem nas páginas a seguir, mas sempre entre aspas, referindo-se às falas dos agentes da época, sempre que a disputa de sentido ou a referência à origem forem significativas.

---

<sup>26</sup> Em 1957, o único país que deu algum destaque a outra linguagem além da pintura, foi o próprio Brasil, que organizou uma sala especial do escultor Victor Brecheret e uma de pinturas e esculturas de Lasar Segall.

<sup>27</sup> Para um balanço das diversas denominações e as disputas subjacentes a essa diferença, confira Ana Avelar. *Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. 2012. Pp. 182-216.

<sup>28</sup> Erwin Panofsky. *Três décadas de História da Arte nos Estados Unidos*. 1991 [1955].

As abstrações que recusavam a geometria ainda são pouco estudadas no contexto brasileiro e o ensaio de Ronaldo Brito, “neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” é paradigmático da forma como são encaradas pela historiografia.

Brito publicou a primeira versão de seu ensaio em *Malasartes*, a revista de vanguarda que editava, reproduzindo, uma edição antes, um artigo que Pedrosa escreveu em 1957 sobre Volpi. Próximo a artistas como Tunga, Cildo Meirelles e Willy de Castro, Brito inseria o neoconcretismo de Lygia Clark e Hélio Oiticica como antepassados do tipo de produção que seu grupo levava a cabo, justificando assim, a pertinência de seus colegas à cultura nacional<sup>29</sup>.

Segundo o crítico, a vanguarda, por excelência do Brasil seria o concretismo. Os “informalismos” figuram no seu texto como um estilo no qual “a Europa e os Estados Unidos começavam a mergulhar” nos anos 1950, enquanto a “América Latina, o Brasil e a Argentina em particular retomavam a tradição construtiva e transformavam-na no seu projeto de vanguarda”<sup>30</sup>.

A reivindicação brasileira da tradição construtiva responderia a um anseio do meio artístico local pelo desenvolvimentismo. Uma perspectiva que situa o concretismo em “relações diretas com a política cultural dos Estados, com a disponibilidade do sistema em admiti-la como agente de transformação estética do ambiente”<sup>31</sup>. Ou seja, a nossa inclinação geométrica seria condicionada pela posição periférica, dependente da economia em relação à Europa, de onde as ideias e as formas culturais seriam importadas.

Não por acaso, Brito lançou mão do contraste distintivo entre o que se produzia no Brasil e a referência europeia dos nossos artistas. Em um argumento que ressoa o de Roberto Schwarz em “ideias fora do lugar”, ele identifica uma

---

<sup>29</sup> Sobre a história desse ensaio cf. Irene Small. *Insertions into Historiographic circuits*. 2017.

<sup>30</sup> Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 1999 p. 37.

<sup>31</sup> Idem. *Ibidem*. P.17.

dissonância entre as nossas bases sociopolíticas e o constructo “ideológico” que a produção artística consubstanciava<sup>32</sup>:

Essa vontade de estetizar a ordem racional é a base também do concretismo suíço, que compreensivelmente consegue realizá-la muito melhor do que o brasileiro. Não, é claro, nos termos sociais que imaginava, mas em suas obras mesmo. E a explicação para isso é simples. A espécie de lirismo racionalista, de totalidade concreta, mas singular, que caracteriza o trabalho de Max Bill, por exemplo, resulta de uma convivência cotidiana, quase natural, com a formalização matemática e com a tradição construtiva. No caso dos artistas nacionais, a adesão às tendências construtivas era um projeto até certo ponto messiânico, que envolvia uma sequência de esforços no sentido da superação do subdesenvolvimento. A esse respeito, Mário Pedrosa chega a falar numa tentativa de superar a própria tendência caótica inerente ao clima tropical com o recurso de um racionalismo rigoroso, estabilizador e sobretudo planificador<sup>33</sup>.

O ensaio de Brito fez escola e tornou-se a interpretação canônica da arte de nosso país, seja aos olhos dos nacionais, dos estrangeiros, dos intelectuais ou dos artistas. Não à toa, as abstrações não-geométricas foram praticamente descartadas como uma tendência irrelevante, mercadológica e estrangeira, em suma, inadequadas às necessidades brasileiras.

Foram calcados nessa historiografia, que os autores de um dos mais completos panoramas sobre a Bienal de São Paulo, Francisco Alambert e Polyana Canhête intitularam a quinta edição da Bienal como “ofensiva tachista”, um termo originário da crítica de Ferreira Gullar, um discípulo de Mário Pedrosa, que participou como artista do movimento neoconcreto<sup>34</sup>.

Com isso, esses autores desvincularam a mostra de um dos capítulos que eles consideraram como dos mais ricos da produção genuinamente brasileira e que emergia por volta de 1959: o neoconcretismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark; as

---

<sup>32</sup> Roberto Schwarz. *Ao Vencedor as batatas*. 1992.

<sup>33</sup> Ronaldo Brito. *Op. Cit.* P. 47.

<sup>34</sup> Francisco Alambert e Polyana Canhête. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951 – 2001)*. 2004. P. 79l

produções dos “economistas ligados à teoria da dependência”, a crítica literária de Antônio Cândido, a Bossa Nova de João Gilberto e o cinema novo de Glauber Rocha.

Apoiados em um texto de Maria Alice Milliet, esses autores afirmaram que “às mudanças de ordem interna [à Bienal de São Paulo naquele momento] seguem-se também transformações guiadas pelo antigo compromisso com a ‘americanização’ das artes e sua exibição”. Afinal, aquele seria o momento em que os Estados Unidos alcançaram sucesso em uma campanha de valorização da “Action Painting” na Europa. Corolário a isso, a produção de Manabu Mabe, escolhida como a melhor pintura brasileira da quinta edição, não passaria de “uma versão oriental do gestualismo americano ou europeu”<sup>35</sup>.

Pedrosa, que sustentava criticamente os concretistas, ocupa uma posição ambígua nesse estudo panorâmico sobre as Bienais. O crítico é, ao mesmo tempo, um informante sobre o que acontecia na década de 1950 e um intérprete privilegiado, cujas opiniões são constantemente reiteradas. Uma ambiguidade que não é exclusiva do trabalho desses dois autores, mas reencontrada em diversas produções sobre as Bienais de São Paulo, que se ancoram em uma das primeiras revisões sobre o tema, escrita justamente por Mário Pedrosa em 1970 e publicada em 1973<sup>36</sup>.

Brito, Alambert e Canhête reiteram uma mesma interpretação proveniente da crítica concretista que, por sua vez, não era endossada antes de 1957, mas da qual Pedrosa se convenceu em 1959: a de que as abstrações não-geométricas

---

<sup>35</sup> Maria Alice Milliet. *Bienal: percursos e percalços*. Apud: Francisco Alambert & Polyana Canhête. Op.Cit. 2004. P. 83.

<sup>36</sup> Mário Pedrosa. *A Bienal de Cá pra Lá*. 2015. Um bom exemplo de trabalho que reafirma alguma interpretação pedrosiana sobre as Bienais da década de 1950 é o de Ana Avelar. *Controversies of a Juri: Alfred Barr Jr at the 4th Sao Paulo Bienal*. 2014. Este artigo tem feito escola e estão calcados nele, e conseqüentemente em Pedrosa, os seguintes trabalhos: Michael Asbury. *Entre a incompreensão e o esquecimento: a 4ª Bienal de São Paulo*. 2022 e Ana Magalhães & Adele Nelson. *Apresentação. Arte abstrata no Brasil: novas perspectivas*. 2021.

poderiam ser enquadradas conjuntamente como manifestação artística de uma mesma tendência nefasta, que se espalhara pelo globo, sustentadas por um circuito mercadológico entre Paris e Nova Iorque. Nessa perspectiva, esse estilo representava a desistência de participação social por parte do artista, que passaria a aspirar apenas a expressão de sua própria personalidade, produzindo obras que funcionavam unicamente como “assinaturas”.

Na contracorrente da hegemonia historiográfica do construtivismo, Maria de Fátima Morethy Couto se opôs a essa hostilidade contra a abstração não-geométrica e afirmou que a conversão dos artistas brasileiros a esse estilo seguiu o desenvolvimento dos meios de comunicação e de difusão artística (incluindo a Bienal), que reverberavam em referências internacionais cada vez mais acessíveis aos artistas locais, que se converteram seguindo influxos muito específicos de sua própria trajetória. Segundo a autora, o prestígio desse tipo de pintura foi crescente no Brasil desde 1957:

As Bienais seguintes, como temiam os partidários da arte concreta e neoconcreta, confirmariam o prestígio crescente alcançado aqui por uma arte que proclamava a liberdade e a força do gesto criador, sem que isto significasse a completa rejeição das convenções pictóricas tradicionais: entre 1957 e 1965, apenas os artistas cuja obra denotava tais preocupações foram recompensados com o prêmio nacional de pintura.<sup>37</sup>

A historiadora da arte Ana Cândida Avelar estabelece, por sua vez, a filiação das abstrações não-geométricas brasileiras às tendências expressionistas que vigoravam no Brasil antes mesmo da Bienal de São Paulo e das quais Mário de Andrade, que faleceu em 1944, seria um defensor<sup>38</sup>. Lourival Gomes Machado, o diretor da V Bienal de São Paulo, teria pegado o bastão do crítico mais antigo e seria um entusiasta desses movimentos correlacionados. Isso explicaria, segundo Avelar, a presença dominante, na Bienal de 1959 de artistas de tendência expressionista,

---

<sup>37</sup> Maria de Fátima Morethy Couto. *Por uma vanguarda nacional*. 2004. P. 165-166.

<sup>38</sup> Ana Cândida Avelar. *A Raiz Emocional: Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. 2014. 13

como Van Gogh e a da própria abstração não-geométrica. Os documentos consultados para essa pesquisa não corroboram, por sua vez, essa interpretação.

Quando Lourival Gomes Machado assumiu a direção do evento, ele sucedeu a Sérgio Milliet que havia organizado as três últimas edições. Em 1955, Milliet solicitou aos diversos países que destacassem obras de tendência expressionista e em 1957, ele requisitou que priorizassem obras abstratas. Não parece, portanto plausível que Gomes Machado organizasse uma mostra com as diretrizes repetidas dos dois anos anteriores. Segundo as correspondências trocadas entre a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, os planos de Gomes Machado eram montar uma retrospectiva de dadaísmo e uma mostra voltada fundamentalmente para os artistas jovens e não necessariamente abstratos.

Nas páginas seguintes não existem vilões, inocentes ou qualquer demiurgo a conduzir o processo que será descrito. Evidente na Bienal de 1959, o constructo estético que equacionava juventude e abstração não-geométrica sedimentou-se como um espaço comum, construído pelos diversos agentes que se moviam, vindos de diferentes contextos nacionais, que se chocavam e que negociavam seus interesses, sem que nenhum deles detivesse controle sobre o resultado ou mesmo capacidade de prevê-lo completamente.

Interesses e negociações que são testemunhados pelos documentos consultados, principalmente, nos arquivos Wanda Svevo (da Bienal de São Paulo), do MoMA-NY e do Museu de Arte Moderna de São Francisco - SFMoMA. Selecionados nas coleções dessas instituições, foram fichadas 253 correspondências e 61 outros documentos textuais, como relatórios, projetos e releases de imprensa que traziam informações relevantes ao tema abordado. Material que é, na sua grande maioria, inédito.

Também foram fichadas 370 matérias de imprensa, oriundas dos dossiês do Arquivo Wanda Svevo ou localizadas na Hemeroteca Nacional e no acervo do jornal Estado de S. Paulo. O espólio familiar de Manabu Mabe também se mostrou um recurso poderoso para compreender o contexto pesquisado. Seja pelos

catálogos e recortes de imprensa guardados, seja pelas obras que não eram conhecidas fora da família.

Além das instituições mencionadas acima, foram consultados os arquivos do MAC-USP, da IEB-USP, do MAM-Rio, da Biblioteca Nacional, do IMS-Rio, do CEPDOC-UNESP, do MAB-FAAP, do Art Museum of Americas, do MFAH e o Archive of American Art.

Cabe frisar que toda essa pesquisa foi realizada durante a pandemia de COVID-19 e do governo Bolsonaro, o que encheu de percalços a consulta aos arquivos e inviabilizou as viagens à Europa.

## Geométrica, defasada e sem passado

### As opiniões do Júri.

Se você vivesse nos anos 1950 e acompanhasse os jornais do Rio e São Paulo, você não se surpreenderia com as polêmicas envolvendo o júri das Bienais de São Paulo. De dois em dois anos, essa megaexposição outorgava um conjunto de prêmios para os artistas de todos os lugares do mundo e outro exclusivo para os brasileiros. Decididas por um corpo transnacional de juízes, as láureas eram esmiuçadas, denegridas ou celebradas na imprensa.

Esse caráter rotineiro, no entanto, não deve ter melhorado o gosto amargo das polêmicas do júri de 1957, quando três dos juízes internacionais desaprovaram a exposição de arte brasileira em entrevista para Cláudio Abramo.

Alfred Barr Jr. era uma celebridade da crítica, que representava o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e fez os comentários mais diretos: a exposição de arte brasileira não passaria de “Bauhaus exercise”, dada a dominância da abstração geométrica na mostra, contra a qual os juízes teriam laureado as pinturas abstratas e não-geométricas de Franz Krajcberg – “ele sobressai entre os outros porque não faz diagramas”<sup>39</sup>.

O crítico francês Jacques Lassaingne caracterizou a apresentação brasileira como “'desséchée’ (dessecada)”<sup>40</sup> e o comentário mais diplomático e hesitante veio do alemão Ludwig Grote, que, ao ser questionado a respeito “dos concretistas que viu na IV Bienal”, respondeu que esse estilo era “apenas uma das

---

<sup>39</sup> ABRAMO, C. Conversa com Alfred Barr Jr. O Estado de S. Paulo. 19/10/1957.

<sup>40</sup> ABRAMO, C. Um Lugar para os Artistas. O Estado de S. Paulo. 12/10/1957.

direções da arte moderna” e que esta não poderia e nem deveria “identificar-se apenas com a arte concreta”.<sup>41</sup>

Se os três se opuseram à monotonia geométrica e defasada que a mostra lhes soava, eles também não encontraram balizas históricas para distinguir o que tinha valor na produção brasileira. A esse respeito, o comentário mais leve veio, mais uma vez, de Grote, que se contorcia para não ser fígado numa polêmica:

Que acha o crítico alemão da seleção brasileira da IV Bienal? Ele cruza as pernas, apoia o corpo num dos cotovelos, descruza as pernas, pensa demoradamente. Fecha as mãos uma sobre a outra [...]. Por fim ele responde:

- Não vi muito. Não posso julgar.

Se Grote comunicou justamente a dificuldade em realizar sua função de juiz pela ausência do que ver, os outros dois entrevistados foram cortantes. Alfred Barr sentenciou:

Não fiquei satisfeito com a representação brasileira. Achei que deveria haver mais pintura e mais escultura. [...]. Não fui capaz de ver artistas e arte brasileira adequadamente. A coleção do Museu de Arte Moderna está em Santiago. Deveríamos vê-la para termos uma ideia do que se faz aqui. Se a coleção do Museu não podia estar aqui, então a Bienal deveria ser maior.

[...]

Os membros estrangeiros do júri internacional não puderam ver a escultura deste País. O material que nos foi oferecido para julgar era inadequado. A preocupação do júri de seleção de manter um alto padrão de escultura, deixou-nos sem meios de julgar.

O juiz francês concordou com Barr e adotou um tom superlativo, em muito oposto ao de Grote: "A decisão do júri da seleção da Bienal": - "Acho que ela foi catastrófica, exclama Lassaigne, levantando as mãos para o alto. Obedeceu a critérios arbitrários, cortou as asas dos artistas. Compreendo o que o júri de seleção quis fazer, mas acho que foi excessivo".

---

<sup>41</sup> ABRAMO, C. O Alemão tranquilo. O Estado de S. Paulo. 05/10/1957.

A historiadora da arte, Ana Avelar revisou recentemente o impacto dessas declarações no contexto crítico<sup>42</sup>. Ela investigou as reações de Lourival Gomes Machado e algumas de Mário Pedrosa à entrevista de Alfred Barr e corroborou uma das opiniões de Pedrosa: o norte-americano estaria frustrado por não encontrar, nas obras expostas, nem a representação de um exotismo tropical, (que ressoaria a visão de que Barr já teria do Brasil) nem destaques às tendências não-geométricas, que dominavam o debate internacional da época.

A revisão de Avelar é interessante por elencar a relação pretérita de Barr com a arte brasileira, mas não incidiu sobre as entrevistas dos outros estrangeiros. Focada exclusivamente no discurso do crítico norte-americano, a autora renunciou à análise do fenômeno coletivo que despertava opiniões semelhantes em três pessoas de origens diversas. Em suma, renunciou à própria exposição, com sua história e materialidade, ou seja, como objeto que convocava as declarações e como a condição que reunia aqueles intelectuais em São Paulo.

A hipótese que as próximas páginas visam comprovar é a de que as impressões reveladas pelos estrangeiros emergiram da própria exposição. Em outras palavras, se a representação brasileira soou comprometida com a abstração geométrica, defasada e descolada de uma história da arte local é porque foi montada de maneira a transmitir essa impressão.

A questão que cabe ser respondida não é a respeito dos gostos de Alfred Barr, mas sim, quais foram os interesses negociados que possibilitaram a emergência dessa narrativa expográfica – E essa resposta envolve, pelo menos, duas instituições: O museu de Arte Moderna de São Paulo, que organizava as Bienais daquela época e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que não só apoiou os planos do brasileiro, mas encontrou neles uma boa oportunidade para resolver seus próprios problemas. Envolve também o Júri de seleção das obras brasileiras expostas, aqui representado pelo crítico Lourival Gomes Machado e os

---

<sup>42</sup> AVELAR, A. Controversies of a juror: Alfred Barr Jr at the 4th São Paulo Bienal. Third Text v. 26. São Paulo. 2014.

artistas que submeteram seus trabalhos para, possivelmente, serem expostos e premiados.

### **Um ritual de poder:**

Na tarde do dia 22 de setembro de 1957, havia cerca 2000 pessoas no prédio da Bienal esperando, há mais de uma hora, o então presidente da república, Juscelino Kubitschek. Havia críticos, jornalistas e representantes diplomáticos de 43 países, mas o “mal tempo” atrasou o voo que vinha de Brasília<sup>43</sup>.

Cabia a Juscelino a prerrogativa de inaugurar a mostra, de animá-la, bem como a de ser o centro, em torno da qual todas as atenções gravitariam. Uma posição amplamente respeitada, diga-se de passagem, até pelos ministros que chegaram antes e decidiram esperar o presidente no aeroporto.

Foi apenas quando o convidado de honra entrou no saguão da Bienal, que “deram entrada no pavilhão os Srs. Governador do Estado, presidente da Câmara dos Deputados, presidente do terminal de justiça, comandante do II exército e da 4ª Zona Aérea, Vice-governador do Estado e o prefeito da capital”. Juscelino tomou então “assento no centro da longa mesa situada no extremo da ala sul do edifício, e que fora previamente isolada por meio de cordões”. À sua esquerda, sentou-se o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador, mecenas e presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que organizava as Bienais daquela época<sup>44</sup>.

Uma hora e trinta e cinco minutos após o horário marcado para o início da cerimônia, Matarazzo tomou a palavra, “historiou o desenvolvimento da Bienal de São Paulo e prestou homenagem à cooperação moral e material que a iniciativa

---

<sup>43</sup> “A vitória da Bienal deu colorido ao Brasil, ao mundo e ao casal Matarazzo” in: A república. Setembro. 1957. O recorte de jornal é parte dos clippings de imprensa a respeito da IV Bienal mantido pelo arquivo Wanda Svevo.

<sup>44</sup> Idem. Ibidem. P. 10.

recebe dos governos federal, estadual e municipal”.<sup>45</sup> Ele também não deixou de sugerir, “ao ilustre ministro da Educação e Cultura”, “que vossa excelência encaminhasse ao Parlamento Nacional a mensagem em que encarece a importância do certame, [...] solicitando o necessário apoio financeiro”<sup>46</sup>.

Após a fala de Matarazzo, o presidente da República discursou e distribuiu os prêmios, cumprimentando cada laureado, a começar pelo maior artista, depois os internacionais e, por fim, os nacionais.

Se a liturgia foi montada pelo museu, a estrela da cerimônia também fez sua parte e trouxe dois acompanhantes de honra no seu voo das construções de Brasília para São Paulo: o primeiro foi o pintor Di Cavalcanti, personalidade artística do Rio de Janeiro, considerado veterano do modernismo nacional. Um carioca vinculado ao movimento paulista da Semana de 22 e o único membro da geração de 1920 laureado na condição regulamentar da Bienal: uma personalidade cuja trajetória atravessava 30 anos de arte moderna no país, ligando o Rio a uma Pauliceia que não se queria mais tão desvairada.

O segundo que o acompanhou, no “viscount presidencial”, foi o arquiteto Oscar Niemeyer, que era próximo de Juscelino desde, pelo menos, sua gestão na prefeitura de Belo Horizonte, mas que também projetou o edifício da Bienal e que brilhava na quarta edição, com suas maquetes de Brasília expostas à entrada do edifício<sup>47</sup>.

Para além dos acompanhantes escolhidos a dedo, alguém cuidou muito bem do discurso de Juscelino e aqueles que o ouviram devem ter tido a forte impressão de que o presidente dominava a história do modernismo:

---

<sup>45</sup> Idem. Ibidem. P. 10.

<sup>46</sup> Idem. Ibidem. P. 11.

<sup>47</sup> Essa informação está em um recorte do periódico Para Todos, sem data, presente no dossiê de Clippings de imprensa da IV Bienal, mantido pelo Arquivo Wanda Svevo: “Nove quilômetros de telas, desenhos e esculturas: A IV Bienal concentra a atenção dos intelectuais.”.

o temor do ridículo no julgamento da posteridade a que se fizeram imunes os bem-pensantes do fim do século passado, tornando impossível a vida dos impressionistas – esses lúcidos artistas do ar livre que o futuro veio a consagrar mestres do equilíbrio, esse temor do ridículo emudece os menos sensíveis de hoje<sup>48</sup>.

Os debates da crítica de arte também pareciam não lhe escapar:

Mas não é apenas isso. É que a arte voltou a ser o que fora em épocas augustas: não somente monopólio dos ricos, mas bem comum do povo. O povo, agora, participa da vida artística, adere, discute, sente, percebe, realiza, verifica. Não sobreviveu à ditadura do pequeno espírito acanhado, a ditadura do gosto meramente apurado, cujo fundamento eram os bens da fortuna. A arte já não é unicamente deleite e distração da sociedade, enlevo e capricho de ricos; já não é uma ilha, abrigo de diletantes em férias, mas interpretação do mundo, manifestação do poder, de angústia, de alegria e de plenitude dos anseios do homem em face do mistério da vida humana<sup>49</sup>.

Juscelino, que estava fundando a nova capital como uma “síntese-das-artes”, performava, naquele dia, o casamento do poder com o modernismo:

A minha presença nesta IV Bienal de São Paulo traduz a integração do Estado brasileiro na orientação que se imprimiu a este certame, orientação do respeito à liberdade criadora do artista, o que significa em outros termos, reconhecer-se, proclamar-se que o criador é que sabe o que pode e deve fazer com a sua criação; que não há oposição que resista à força do artista configurador de um mundo<sup>50</sup>.

Do ponto de vista da Bienal, a presença do presidente era indispensável e, no dia 25 de junho, o secretário geral da instituição, Arturo Profili, escreveu a Alfred

---

<sup>48</sup> A república. Op. cit. 1957.

<sup>49</sup> Idem. Ibidem.

<sup>50</sup> Idem. Ibidem.

Barr Jr. alertando-o que a inauguração e, conseqüentemente a reunião do júri, poderiam ser antecipadas “conforme decisão do presidente da república”<sup>51</sup>.

Conforme revelou a historiadora da arte Adele Nelson, Francisco Matarazzo Sobrinho havia notado, desde o surgimento de seu museu, que um programa de exposições com obras internacionais só poderia ser levado a cabo com subsídios públicos. Nesse sentido, a história da mostra que inaugurou o MAM-SP, em 1949, é bastante significativa. Nomeada “Do figurativismo ao abstracionismo”, ela foi financiada pelo museu e deveria ter recebido um carregamento de obras vindas de Nova Iorque, cujo custo não pôde ser coberto por Matarazzo, reverberando na sensação de que a exposição estava “amputada”<sup>52</sup>.

Nos meses seguintes, o museu também se recusou a receber várias exposições internacionais por falta de fundos, o que se prolongou até 1950, quando “Matarazzo deu três passos decisivos para elevar o perfil do museu, aumentar sua capacidade de organizar importantes exposições de arte internacional e atrair apoio governamental”:

Primeiro, em 13 de janeiro de 1950, o museu anunciou que estava organizando uma exposição bienal, que receberia o nome de Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a ser realizada no ano seguinte. Segundo, o museu aceitou o convite do governo brasileiro para organizar a primeira representação brasileira na Bienal de Veneza, de junho a outubro de 1950. Terceiro, em 19 de outubro de 1950, Matarazzo e Rockefeller assinaram um acordo de cooperação entre o MAM-SP e o MoMA, em Nova York. O acordo foi anunciado publicamente em meados de novembro de 1950, em comunicados de imprensa coordenados pelas duas instituições. Matarazzo e os líderes do MAM-SP viam essas três iniciativas como interconectadas. Eles acreditavam que somente ao elevar a visibilidade

---

<sup>51</sup> “I have just received your cable, and I think I could advise you, about the date of your arrival, to fix it for the end of the first week of September. I consider, in fact, the second week of that month to be sufficient for the meeting of the Jury, always calculating that the showing may be anticipated for September 16, as decided by the President of the Republic” Arturo Profili to Alfred Barr. 25 de junho, 1957. Doc 877 #536. Alfred Barr Papers. Pdf AHB MF 2198 857

<sup>52</sup> Adele Nelson. *Forming Abstraction: art and Institutions in Postwar Brazil*. 2022. Pp.34-41.

internacional do museu e suas atividades, a instituição poderia obter sucesso com apoio local e estrangeiro.<sup>53</sup>

Segundo Verena Cara Pereira, as Bienais tornaram-se cada vez mais dispendiosas no correr da década de 1950. O que ameaçava o próprio funcionamento do Museu e aumentava sua dependência da verba estatal<sup>54</sup>. Ciente disso, Matarazzo vinha esgarçando o vínculo entre o certame e a instituição que a abrigava. A Bienal era transformada, aos poucos, em uma entidade autônoma e voltada interesse nacional.<sup>55</sup>.

O Estado brasileiro, representado pelos poderes executivos, também reconheciam a importância do serviço que a Bienal oferecia, como transparece nas declarações de Juscelino Kubistchek:

É positivamente uma iniciativa que coloca a cultura artística brasileira em ponto muito alto. A IV Bienal situa o Brasil como país de expressão artística valiosa. Cumpre-nos, portanto, fazer com que a Bienal de Arte de São Paulo continue a progredir<sup>56</sup>.

E também nas do prefeito de São Paulo, Adhemar de Barros:

---

<sup>53</sup> “In 1950 Matarazzo took three decisive steps to raise the profile of the museum and increase its ability to organize important exhibitions of international art and attract governmental support. First, on January 13, 1950, the museum announced that it was organizing a biennial exhibition, which would be given the name Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, and occur the following year. Second, the museum accepted the invitation by the Brazilian government to organize the first Brazilian representation to the Venice Biennale in June-October 1950. Third, on October 19, 1950, Matarazzo and Rockefeller signed an agreement of cooperation between MAM-SP and MoMA in New York. The agreement was announced publicly in mid-November 1950 in coordinated press releases by both institutions. Matarazzo and the leaders of MAM-SP saw these three initiatives as interconnected. They believed that only by raising the international visibility of the museum and its activities could the institution successfully secure local and foreign support”. Idem. Ibidem. P. 43.

<sup>54</sup> Verena Carla Pereira. A gestão das Artes Visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte. 2016. P.44; p59-60.

<sup>55</sup> Idem. Ibidem, p. 46 e 52.

<sup>56</sup> A república. Op.cit. 1957.

Damos todo o apoio à Bienal de São Paulo: o prédio, nosso apoio e nossa assistência moral e material. O monumento que hoje estamos visitando é um patrimônio do povo, e como tal, merece ser incentivado. São Paulo deve fazer tudo para reconquistar o papel que tinha, de capital artística do país e que perdemos nos últimos anos. Esta Bienal mostra o que poderemos conseguir, desde que não se receie arcar com os gastos que uma tarefa desta ordem elevada pode determinar<sup>57</sup>.

O planejamento da mostra, como um todo, estava comprometido com essa dimensão pública e em 06 de julho de 1957, Arturo Profili escreveu a Porter McCray, diretor do Programa Internacional no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque:

Nosso amigo Ciccillo [apelido de Francisco Matarazzo Sobrinho] quer que essa Bienal tenha ainda mais proeminência que as anteriores. Proeminência em todos os setores: artístico, propagandístico, político e social. O que eu posso dizer é que, no dia 16 de setembro [data originalmente acertada para a abertura], 42 embaixadores, representantes dos países participantes, mais o mundo político proveniente do Rio, de São Paulo e dos outros Estados brasileiros, estarão aqui, reunidos em torno do presidente da República e seus ministros vindos do Rio<sup>58</sup>.

A ocasião não poderia ser mais significativa: além da plena construção de Brasília, a Bienal ocupava, pela primeira vez, o Palácio das Indústrias, que se tornava seu lar oficial. Nas palavras de Agnaldo Farias:

Além do térreo, o [novo edifício] possuía mais dois pisos, cada um com 5 m de pé-direito. Suas instalações mais reforçadas do ponto de vista estrutural, seu elevador monta-carga, capaz de suspender volumes muito pesados, mais seu sistema elétrico superdimensionado, eram atributos que vinham a calhar para uma exposição igualmente gigantesca<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Idem. Ibidem.

<sup>58</sup> "Our friend Ciccillo intends to give this Biennial a prominence still higher than the one the manifestation had during its four editions. Prominence in every sector: artistic, propaganda, political and social. What I can say is that, on September 16, 42 ambassadors, representing the countries participating in the Biennial, plus the social and political world from Rio and other Brazilian states, will gather here around the President of the Republic and his Minister who will come from Rio". Carta de Arturo Profili para Porter McCray. 06/07/1957. MoMA IC/IP. I.A.617.

<sup>59</sup> Agnaldo Farias. Bienal 50 anos. 2001. P. 96

Além disso, a instituição organizava, pela primeira vez, a Bienal de Artes do Teatro, divulgada na imprensa como “a única do mundo no gênero” e, embora não tenha se concretizado até a edição de 1959, a quarta edição deveria contar com um congresso internacional dos críticos de arte no Brasil, que os diretores do museu solicitaram a Mário Pedrosa para organizar:

Entre as várias ideias trocadas, foi pensado solicitar de você [Mário Pedrosa] um grande favor: isto é, sondar os membros da Associação de críticos de Arte para ver quais seriam as possibilidades de conseguirmos a presença deles aqui, e do vosso Congresso Internacional. Você compreende que se conseguirmos ter a associação Internacional de Críticos de Arte reunidos em São Paulo, no último trimestre de 1957, seria para a Bienal um elemento do mais alto prestígio<sup>60</sup>.

Esse prestígio suplementar implicava, evidentemente, que os críticos realizassem seu ofício, de narrar a história da arte, diante da Bienal de São Paulo. Ou seja, a instituição investia para realocar a posição do Brasil na história do modernismo internacional: vontade de grandeza que pode ser rastreada até os primeiros movimentos para organizá-la, como por exemplo no convite que o museu enviou aos Estados Unidos para que participassem do certame:

Para a IV Bienal, nós pensamos em mostrar ao público brasileiro e desse continente, alguns dos aspectos da evolução da arte contemporânea, de uma maneira tão esclarecedora, como nunca fora feito na América do Sul:

Nós nos referimos, por um lado, às chamadas pinturas “ingênuas”, também conhecidas como “primitivistas”, lideradas por Rousseau, Bombois, os pintores norte-americanos, etc.

Por outro lado, organizar uma sala dedicada ao Dadá e a uma exposição de pintura da Bauhaus<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Carta de Arturo Profili para Mário Pedrosa. 20/12/1957. Mantida pelo arquivo Wanda Svevo.

<sup>61</sup> “For the IV Biennial, we have thought of showing to the Brazilian public, and the public of this continent, some aspects of the evolution of contemporary art, in a sufficiently illustrative way, as never done before in South America

Se nessa carta de 30 de março de 1956, a presença da Bauhaus já indicava uma tendência à valorização da pintura abstrata, dois meses depois, essa disposição estava no centro do planejamento e Leopoldo Raimo escreveu ao MoMA:

A comissão do Museu de Arte de São Paulo, encarregada da 4ª Bienal (set. - Out. 1957) decidiu dedicar uma importante seção aos pioneiros da pintura abstrata (...):

Kandinsky - Robert Delaunay - Sonia Delaunay - Picabia - Mondrian - Paul Klee - Van Doesburg - Kupka - Kasimir Malevich - Natalia Gontcharova - Michael Larinov - Alexander Rodechenko - Mac. Donald Wright - Hans Arp - Sofia Taeuber - Van der Leck - Huszar - Vantongerloo - A. Pevsner - Lissitsky - Tatlin - Miro - Feininger - Jawlensky - Domela - Willy Baumeister - Villon - Magnelli - Herbin.<sup>62</sup>

Praticamente todos os artistas mencionados por Raimo contribuiriam para uma narrativa da arte abstrata derivada das conquistas geométricas dos cubistas e futuristas. Juntos, eles comporiam um panorama histórico, em frente ao qual se estenderiam as salas de cada país, entre elas a do Brasil.

Não parece, portanto que tenha sido acidente que a mostra brasileira fosse marcada pela presença massiva da abstração geométrica. A Bienal articulava um jogo de figura e fundo, no qual a produção nacional soaria sincronizada com o que havia de mais avançado em uma narrativa histórica da arte moderna, que a mesma instituição exibiria em segundo plano.

---

We are referring, in one hand, to the so called "ingenuous" paintings, known also as "Primitivism", with leaders like Rousseau, Bombois, the North-American painters, etc. In the other hand to organize a hall dedicated to Dada, and an exposition of Bauhaus painting". Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para René D'Harnoncourt. 30/03/1956. MoMA I.A.617.

<sup>62</sup> Carta de Leopoldo Raimo para MoMA. 02/07/1956. MoMA I.A.617: "The Commission of the São Paulo, Brazil, Art Museum in charge of the 4th Bienal (sept-Oct. 1957) has decided to dedicated an important section to the pioneers of abstract painting. (...): Kandinsky - Robert Delaunay =Sonia Delaunay - Picabia - Mondrian - Paul Klee - Van Doesburg - Kupka - Kasimir Malevich - Natalia Gontcharova - Michael Larinov - Alexander Rodechenko - Mac. Donald Wright - Hans Arp - Sofia Taeuber - Van der Leck - Huszar - Vantongerloo - A. Pevsner - Lissitsky - Tatlin - Miro - Feininger - Jawlensky - Domela - Willy Baumeister - Villon - Magnelli - Herbin."

Cabe lembrar que sincronizar a arte brasileira com o que havia de mais avançado era uma tarefa que a Bienal tomava para si. Ela abria, edição após edição, seus catálogos vangloriando-se por atualizar os jovens artistas, feito que era corroborado pelos críticos nos jornais. Esses parâmetros mais avançados, por sua vez, significavam naquela época, uma inclinação à arte abstrata<sup>63</sup>.

### **Advogado dos jovens e arquiteto do sistema**

Não era simples selecionar obras brasileiras que se enquadrassem bem no panorama da arte abstrata. Conforme estabelecido no estatuto da Bienal, o processo dependia dos próprios artistas, que submetiam os trabalhos a serem escolhidos por um corpo de juízes. À Bienal cabia apenas o poder de indicar os membros do júri. Em 1957, participaram da comissão vestibular: Armando Ferrari, Flavio Aquino, Lívio Abramo e Lourival Gomes Machado.

A presença desse último não era gratuita. Lourival Gomes Machado foi diretor artístico da primeira Bienal, membro da comissão artística da segunda (da qual também seria um dos jurados, se não tivesse ficado “acamado”<sup>64</sup>; participou do júri de seleção e de premiação da primeira e da quarta e foi diretor artístico da quinta.

---

<sup>63</sup> “No prefácio do catálogo da primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, explicava Lourival Gomes machado que a exposição se organizaria a fim de ‘colocar a arte moderna brasileira em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial’ (Lourival Gomes Machado. “Introdução” in: Catálogo I Bienal de São Paulo. 1951 p. 14)

“O êxito da primeira Bienal provou que seus organizadores não tinham superavaliado as suas possibilidades. Ambos os objetivos se alcançaram. Dos resultados do contato íntimo entre a arte nacional e a estrangeira, teremos conhecimento através das exposições futuras, cujo nível estético por certo se elevará paulatinamente”. (Sérgio Milliet. “Introdução” In: Catálogo II Bienal de São Paulo. 1953p. XV).

“Foi igualmente seu desejo [dos dirigentes da Bienal], reunir um conjunto de obras que pudesse ser posto ao lado das exposições congêneres da Europa, sem que baixasse sensivelmente o nível qualitativo da representação brasileira, como aconteceu na I Bienal. Graças às modificações operadas em nossos meios artísticos desde 1951, como consequência das duas Bienais já realizadas, acentua-se a preocupação dos jovens artistas brasileiros de expressar-se através de uma linguagem plástica internacional, ao contrário do que se verificou nos primeiros tempos do modernismo. A tendência ‘nacional’ vai assim aos poucos se enfraquecendo, enquanto aumenta o número dos artistas abstratos.” (Antônio Bento. “Sala geral” in: Catálogo III Bienal de São Paulo. 1955. P. 11).

<sup>64</sup> MACHADO, L. G. A propósito da II Bienal: Entre grandes e pequenas potências. O Estado de São Paulo. 19/12/1953.

Engajado, portanto, com as instituições e atento às suas repercussões na produção artística brasileira, Gomes Machado não era um crítico que se contentava em apenas analisar, mas que tentava intervir no sistema das artes que o museu e a Bienal começavam a constituir<sup>65</sup>.

Desde a segunda Bienal, ele militava por três bandeiras que melhorariam a seção de arte brasileira. Seja em nome da qualidade intrínseca das obras selecionadas (valor que ele reivindicava como prioritário); seja em nome da produção abstrata (que dominou as decisões do júri na quarta edição), todas as suas reivindicações foram implementadas na comissão vestibular de 1957.

Primeiro, ele defendia que a seleção da Bienal se pautasse por critérios técnicos e bem fundamentados, em outras palavras, que as decisões do júri se baseassem apenas nas características intrínsecas de cada trabalho a serem identificadas por um corpo de especialistas – no qual ele se incluía<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Há uma revisão recente de sua obra, de autoria de Ana Avelar (2014), interessada em demonstrar um projeto para arte brasileira na sua crítica. Essa autora prioriza uma coerência conceitual ao longo da carreira do crítico, identificada na ideia de “Forma Mentis”, que o autor teria mobilizado ao longo das décadas de 1940 e 1950 e que o aproximaria do pensamento de Mário de Andrade pela leitura comum dos teóricos alemães e pela eleição das mesmas prioridades artísticas como, por exemplo, o barroco nacional.

Essa não é a imagem do crítico suscitada pelos textos trabalhados nessa tese. Estamos mais próximos de uma interpretação anterior, de Heloísa Pontes (1998), que posiciona o Gomes Machado na recém fundada universidade de São Paulo, em uma geração de intelectuais que reivindicavam a sua própria superioridade no campo intelectual pelo domínio de um método científico. Mais especificamente, de um método sociológico.

Nesse enquadramento mais antigo, não emerge necessariamente uma tese definitiva de Gomes Machado sobre como encarar a arte, pois cada texto dessa “crítica militante”, funcionava como um lance nas disputas do mundo intelectual em que se situava.

Nos textos caros a nós, estamos distantes de um tradutor ou de um difusor de ideias alemãs no Brasil, ou mesmo do artífice de um conceito e sistematicamente elaborado ao longo de duas décadas. Estamos, na verdade, mais próximos a um analista de “sistemas sociais”, bastante atento às conjunturas políticas e a suas repercussões no mundo da arte.

<sup>66</sup> MACHADO, L. G. A propósito da II Bienal: Nem todo número é de ouro. O Estado de São Paulo. 15/12/1953.

MACHADO, L. G. A propósito da II Bienal: Entre grandes e pequenas potências. O Estado de São Paulo. 19/12/1953.

MACHADO, L. G. A propósito da III Bienal: Os prêmios nacionais. O Estado de São Paulo. 31/07/1955.

Segundo, ele defendia que se reduzisse o número das obras selecionadas, priorizando qualidade em detrimento da quantidade. Em outras palavras, a exposição deveria refletir o valor do que foi escolhido, recusando-se a posicionar trabalhos melhores ao lado dos medíocres ou ruins, o que reduziria o nível de todo o conjunto<sup>67</sup>.

Em terceiro - a mais importante - que a Bienal se constituísse como um sistema em oposição ao dos salões. Ou seja, que o júri se voltasse aos novos artistas e que o poder dos mais experientes sobre os mais moços fosse minimizado ou excluído:

Desejo reprovar, em princípio, esse critério de tomar-se a premiação em salões como consagração do artista. Lembremo-nos, antes de mais nada, que o sistema foi inventado e posto em prática pelos acadêmicos, cuja carreira artística é subir das pequenas às grandes medalhas, destas ao membro do júri, e daí às viagens ao país e ao estrangeiro – numa palavra, a Bienal, exposição moderna no espírito e organização, ficaria à mercê do estratagema dos “hors concours”, causa da frustração de tantos jovens talentos, da criação do grupo de privilegiados que manobra à vontade as manifestações acadêmicas e, pois, da revolta dos “modernos”.<sup>68</sup>

O parágrafo acima é de 1953 e anterior à segunda Bienal. Dois anos e duas edições depois, o crítico não estava satisfeito e publicou no Estado de São Paulo:

Digamos com sinceridade: na pintura como na escultura, no desenho como na gravura, [nós, brasileiros,] dispomos de dois ou três pioneiros ou mestres incontestados, após os quais se abre a primeira linha de valores mais jovens, que é sempre numerosa e quase sempre bem equilibrada. (...) De fato, após duas ou três Bienais, nas quais se distinguiram os mestres acatados (ou, por isso mesmo, evitou-se premiá-los), torna-se premente passar à linha imediatamente subsequente.

[..]

Há os propagandistas do critério conservador, que falam das vantagens de ter-se em mente as passadas conquistas do expositor para distingui-lo menos

---

<sup>67</sup> MACHADO, L. G. A propósito da II Bienal: Nem todo número é de ouro. O Estado de São Paulo. 15/12/1953.

<sup>68</sup> MACHADO, L. G. Acende-se a polêmica em torno da Segunda Bienal. O Tempo. 04/03/1953

do que pelas peças expostas do que pela carreira cumprida – Verdadeira monstruosidade quando se busca avaliar artistas cujo maior título talvez esteja no coração leve com que abandonam antigas experiências.<sup>69</sup>

Hasteadas nos jornais ao longo de, pelo menos, 4 anos, as três bandeiras eram conhecidas pela diretoria do museu e foram fundamentais para que a representação brasileira da quarta mostra soasse comprometida com a abstração geométrica, sem história e defasada. Os três críticos internacionais sabiam disso e foi contra esse projeto que vociferaram.

Se Gomes Machado defendia uma mostra enxuta com obras qualitativamente superiores, foram cortadas, em 1957, cerca de 84% das obras submetidas, o que significou uma diminuição radical de objetos e de artistas brasileiros expostos<sup>70</sup>. Para comparação, o catálogo da terceira edição informa 366 obras e 116 artistas contra 163 obras e 60 artistas presentes na posterior. No dia 23 de junho de 1957, a comissão vestibular publicou um artigo no Estado de São Paulo que ressoa, no conteúdo e na forma empolada, os textos individuais de Gomes Machado. Trata-se de uma declaração de que as obras haviam sido selecionadas "tão-só por seu valor intrínseco" e que o objetivo foi compor um conjunto "heterogêneo pelas tendências, porém unificado num mesmo e bom nível artístico, que pudesse assegurar, ao Brasil, a posição que verdadeiramente lhe cabe no confronto internacional"<sup>71</sup>:

Se, nas ocasiões anteriores, a participação de artistas e a apresentação de obras de reconhecido valor não bastaram para desfazer a impressão de que,

---

<sup>69</sup> Lourival Gomes Machado. A propósito da III Bienal: os prêmios nacionais. O Estado de S. Paulo. 31/07/1955.

<sup>70</sup> SEM AUTOR. Cerca de 84% de obras recusadas. O Estado de São Paulo. 23/05/1957.

<sup>71</sup> O "tom altivo, a linguagem empolada" e "o apelo ao 'complexo causal'" presentes nesses textos dos anos 1950 são algumas das características que Heloísa Pontes (1998, p. 40) identifica na obra de começo de carreira do crítico, ainda nos anos 1940, quando ele, um aspirante a essa profissão, recém-chegado nos círculos intelectuais paulistanos, se chocava com os oriundos dos primeiros escalões do modernismo. Tratava-se, na opinião dessa autora, da "tentativa de marcar a sua competência no campo da crítica brasileira, por meio da afirmação da formação sociológica recebida na Universidade de São Paulo", em detrimento da formação dos seus concorrentes mais velhos, que chegaram nesse métier pela prática do romance e da poesia. (PONTES, 1998, especial as p. 39 – 40)

artisticamente, o Brasil se encontrava aquém das mais modestas provisões, forçoso se tornava concluir que aqueles índices altos então se viram sacrificados por uma vizinhança menos meritória e por demais numerosa. Impunha-se, agora, preferir a qualidade à quantidade. O critério inicialmente estabelecido pela consideração genérica do problema da seleção, de tal modo que acabava por firmar-se, na apreciação da situação concreta, como uma necessidade. Obediente a tais diretrizes, trabalhou o Júri de Seleção, na humana medida das suas reais possibilidades de juiz coletivo<sup>72</sup>.

Segundo esse mesmo texto, a ausência de “artistas convidados” também teria ajudado, para que o júri tivesse alcançado seu objetivo:

[...] pois quantos se inscreveram e apresentaram obras puderam ser considerados num mesmo pé de igualdade, o que equivale a dizer que só se atendeu ao valor específico das suas produções. Não caberiam, portanto, no conjunto selecionado, nem trabalhos apenas promissores, nem peças que só se justificassem pelo anterior prestígio de seu autor, pois o currículo de cada artista - continuando a inspirar respeito ou restrições a cada membro do Júri, individualmente - foi ignorado no juízo coletivo que não poderá permitir desafios sentimentais ou opinativos ao desejado nível comum da representação brasileira<sup>73</sup>.

Cortar os convites era implementar mais uma das reivindicações antigas de Gomes Machado. Em uma entrevista de 1953, ele descreveu a sua própria oposição a Ruy Bloem e a Sérgio Milliet na Comissão Artística do evento, quando estes propuseram “convidar os premiados regulamentares da I Bienal, dos salões oficiais e, também, outros tantos nomes que a Comissão, naquela mesma reunião, deveria indicar”<sup>74</sup>. Para Gomes Machado, isso representaria a transferência de um sistema acadêmico para um que havia sido inventado, justamente para dar conta da arte moderna e a sua transplantação para Bienal só poderia ter duas consequências: ou o museu faria convites arbitrários aos artistas que teriam direito à isenção do júri ou ele se colocaria à mercê de uma carta de convites que cresceria a cada ano,

---

<sup>72</sup> SEM AUTOR. Cerca de 84% de obras recusadas. O Estado de São Paulo. 23/05/1957.

<sup>73</sup> Idem.Ibidem.

<sup>74</sup> MACHADO, L. G. Acende-se a polêmica em torno da Segunda Bienal. O Tempo. 04/03/1953.

aberta ao infinito, o que faria, depois de um tempo, que os já consagrados tomassem conta da instituição em detrimento das tendências e artistas jovens<sup>75</sup>.

Ou seja, a outorga da posição de júri a Gomes Machado em 1957 significou o fortalecimento de um projeto que, ao mesmo tempo, acirrava a concorrência entre os artistas e, fundamentalmente, tornava o sistema mais refratário àqueles com carreira mais bem consolidadas. Sem a necessidade de abarcar os veteranos, diminuía-se as obras referenciadas no passado e, em oposição aos salões, voltava-se para o futuro. Conseqüentemente, a instituição priorizava os produtores que estavam mais dispostos a alterar seu estilo – justamente aqueles que guinavam à arte abstrata.

Não é de se estranhar, portanto que a exposição de arte brasileira na Bienal de 1957 soasse comprometida com a arte abstrata e sem balizas históricas para que o júri se localizasse. Os juízes sabiam que isso era consequência do projeto instaurado na comissão vestibular, o qual criticaram diretamente. Para Gomes Machado e para Bienal, o gosto dessas críticas deve ter sido especialmente amargo. Elas frustravam a expectativa de grandeza, de rigor e de qualidade que eles planejaram para a edição.

Gomes Machado e a Bienal não agiram, no entanto, no deserto. Se a mostra pôde contar com obras abstratas é porque estas foram produzidas e submetidas ao processo vestibular.

### **O domínio da arte abstrata**

Em revisão recente sobre o papel da Bienal na trajetória dos artistas brasileiros, a historiadora Ana Magalhães destacou a importância da premiação. Ela

---

<sup>75</sup> Idem.Ibidem.

funcionava como uma plataforma para que os artistas dos anos 1950 alcançassem o reconhecimento internacional<sup>76</sup>.

Nessa perspectiva, não é difícil imaginar que os artistas ambiciosos por projeção estudassem atentamente o que era premiado. E, de fato, parece haver uma continuidade histórica entre os prêmios regulamentares e o conjunto das obras brasileiras expostas nas Bienais que os sucediam.

Quando tudo começou, em 1951, o “panorama da arte moderna brasileira” exposto constituiu um universo de retratos, paisagens e naturezas mortas, com deformações mais ou menos tímidas<sup>77</sup>. Era um universo figurativo, pontuado por alguma abstração radical, geralmente conformada na geometria: um retrato do mundo da pintura paulista e carioca dos anos 1930 e 1940, representado especialmente pelo que os críticos denominavam Família Artística Paulista ou Grupo Santa Helena<sup>78</sup>.

Nessa ocasião, o prêmio de melhor pintura foi disputado por Maria Leontina e por Danilo Di Prete. Ambos com naturezas-mortas. A dela, ressoa a composição cezanneana, que distribui objetos em relações de profundidade diversas, organizadas pela justaposição de diferentes áreas coloridas. Muito mais sintética, a dele limita-se a um arranjo com limões e uma pera, que sobressaem ao dividir o mesmo plano. Ao fim, a escolha foi por Di Prete, um artista ainda desconhecido, recém-chegado da Itália e próximo ao próprio Matarazzo. O que despertou polêmicas enfurecidas na imprensa<sup>79</sup>.

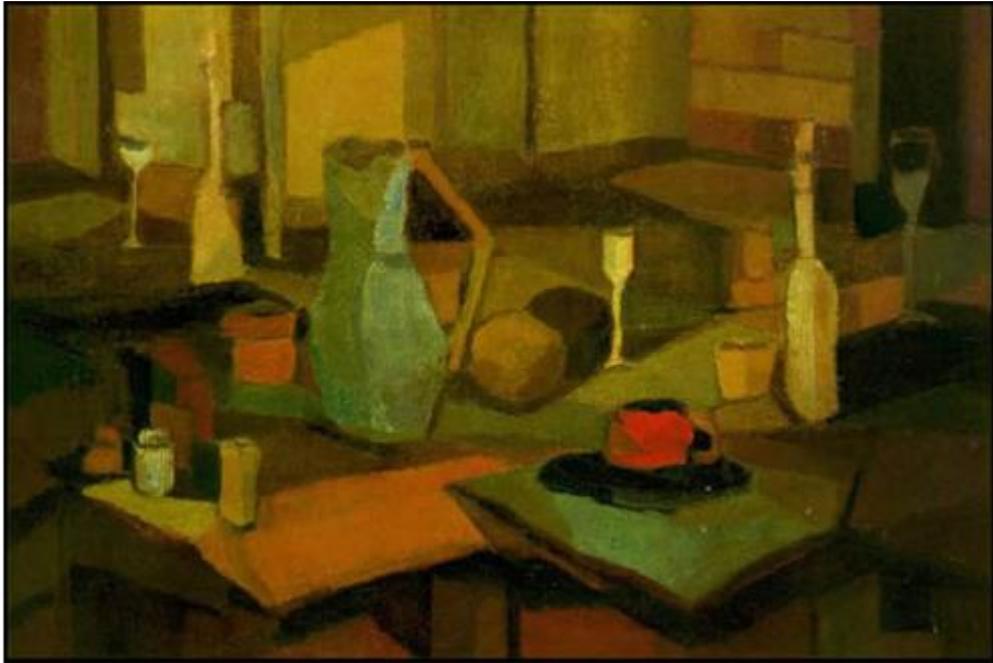
---

<sup>76</sup> Ana Magalhães. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade* v.7. 2015. P. 124.

<sup>77</sup> A expressão é de Lourival Gomes Machado. “Introdução” in: *Catálogo I Bienal de São Paulo*. 1951. P. 17.

<sup>78</sup> Cf. as fotografias de obras expostas naquela Bienal, mantidas pelo Arquivo Wanda Svevo, bem como a revisão da exposição de obras brasileiras na I Bienal, realizada por Renata Dias Ferrareto Moura Rocco. Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista. 2018, p. 97-117. Essa autora investigou a premiação de Danilo Di Prete como melhor pintor.

<sup>79</sup> Sobre essas polêmicas confira idem. *Ibidem*. pp. 90-96.



Maria Leontina. **Natureza-Morta** (1951). Reproduzida da tese De Renata Rocco. Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo. 2018.



Danilo Di Prete. **Limões** (1951). Óleo s/ tela. 48,6 x 64 cm. MAC-USP.

Dois anos depois, o Brasil representado havia se refratado em prismas. O catálogo da segunda edição anunciou que o país havia reagido ao enfrentamento com as obras internacionais e, a julgar pelo que era exposto, o horizonte aspirado pela maioria dos artistas, não era tanto os parâmetros matemáticos de Max Bill (ressaltados pela historiografia), mas o de uma geometria sensível e harmônica, decomposta da observação do modelo em planos geométricos e organizados segundo as convenções dos antigos gêneros, como a natureza morta, a paisagem e o nu<sup>80</sup>.

Após a primeira Bienal, alguns dos nossos artistas haviam se aproximado do recém fundado ateliê abstração, no qual Sanson Flexor oferecia aulas<sup>81</sup>. Este pintor do leste-europeu, reconhecido em Paris e radicado em São Paulo desde a segunda metade da década de 1940, participou da delegação francesa da primeira Bienal, irmanando-se, portanto, dos artistas mais prestigiosos daquela edição, como Albert Gleizes e Roger Chastel, este último premiado pela melhor pintura em 1951, quando praticamente toda a exibição parecia funcionar nos moldes que guiaram a delegação francesa: um ecletismo entre estilos figurativos e abstratos, com dominância pelos diferentes graus de decomposição geométrica<sup>82</sup>.

Dentre os alunos que, naquele momento, se aproximaram de Fléxor para atualizarem-se com os parâmetros cosmopolitas da Bienal, estava Wega Nery, cuja “composição 3” fora aceita para participar do certame de 1953 junto com seus colegas de ateliê, Izar do Amaral Berlink, Leopoldo Raimo e Jacques Douchez. Nessa segunda edição, o prêmio de pintura nacional é significativo do jogo ao qual aqueles artistas estavam expostos e foi dividido entre Di Cavalcanti e Alfredo Volpi. Há uma afirmação recorrente na crítica de arte, segundo a qual o idealizador da semana de 22 era o preferido dos juízes locais para receber a láurea, o que

---

<sup>80</sup> Cf. as fotografias das obras expostas mantidas pelo arquivo Wanda Svevo.

<sup>81</sup> A trajetória de Fléxor é descrita por Alice Brill. Fléxor. 2005.

<sup>82</sup> A delegação Suíça é um caso interessante por ressaltar as tendências abstratas do texto do catálogo. Esse destaque não confere, no entanto, com as fotografias de obras localizadas no Arquivo Wanda Svevo.

reafirmaria a glória da geração inicial dos nossos modernistas e que foi Herbert Read, crítico inglês, que advogou para que Volpi tivesse direito ao pódio<sup>83</sup>.

Em entrevista, Read explicou que Volpi seria “um artista consciente do movimento geral, mas que criou algo original. Fez algo contemporâneo com um tema indígena: as formas e as cores da arquitetura brasileira moderna”<sup>84</sup>. A historiografia, calcada na produção textual dos concretistas, assinala, com esse prêmio, a aclimatação da arte abstrata no país<sup>85</sup>. Os quadros premiados de Volpi, no entanto, não eram abstratos e, no conjunto das obras expostas na delegação nacional daquele ano, eles se inclinavam aos figurativos<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Essa informação é uma recorrência nos estudos sobre Volpi, que a reproduzem sem, no entanto, informar a fonte. Confira, por exemplo, a tese de Carlos Pires (2013, p. 328). Há uma entrevista de Mário Pedrosa, membro do Júri, na ocasião da mesma premiação, que afirma que o júri se dividiu e que, junto de Volpi e Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral também era uma das preferidas. Esses relatos de Pedrosa foram publicados na Tribuna da Imprensa em 26-27 de dezembro de 1953, sob o título “O Brasil está condenado ao moderno”. Essa entrevista deixa claro que a preferência desse crítico estava com Alfredo Volpi. Ao revisar essa premiação, Ana Hoffmann (2002, p.112) cita uma entrevista que Alexandre Wollner concedera a ela, segundo a qual Pedrosa e Max Bill se opuseram a Lourival Gomes Machado e a Sérgio Milliet, que desejavam outorgar o prêmio a Di Cavalcanti. Cabe assinalar que Wollner não participara do júri daquele ano e que seu depoimento foi colhido meio século depois do ocorrido, em 18/09/2001.

<sup>84</sup> Entrevista à Ivone Jean. Sir Herbert Read fala sobre a participação brasileira na Bienal e do abstracionismo em geral. Folha da Manhã. 24/12/1953.

<sup>85</sup> Ana Maria Pimenta Hoffmann. A Arte Brasileira na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: O Prêmio de Melhor Pintor Nacional e o debate em torno da abstração. 2002, p. 29; Mário Pedrosa. Bienal de cá pra lá. 2015 [1973], p. 489.

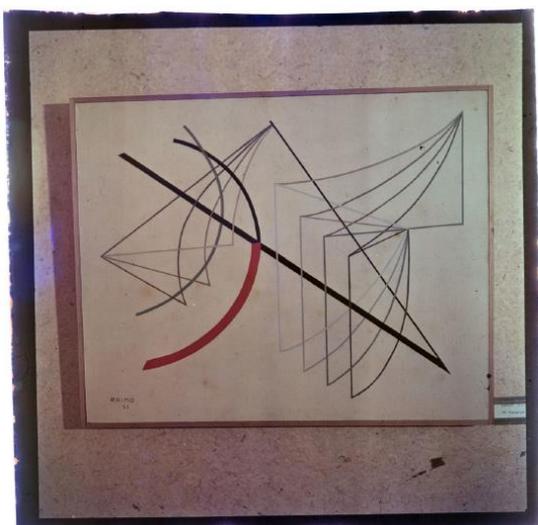
<sup>86</sup> Um documento da época que corrobora nossa leitura das telas de Volpi é um artigo de José Geraldo Vieira, segundo o qual Volpi teria arrancado o prêmio de 1953, “apesar do predomínio entre o júri das correntes abstracionistas” (destaque nosso). José Geraldo Vieira. O Urbanismo Lírico de Alfredo Volpi. Folha da Manhã. 03/04/1955



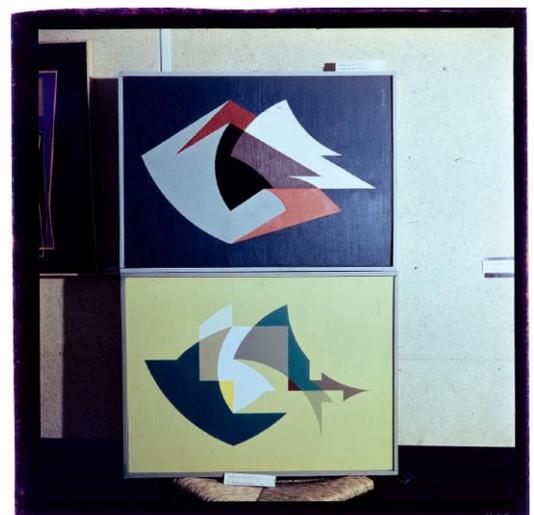
Wega Nery. **Composição nº 3**. 02 Bienal de São Paulo, Sala Geral, Arquivo Wanda Svevo: 22-00001-0000137



Izar do Amaral Berlinck. **Composição Mística**. 02 Bienal de São Paulo, Sala Geral, Arquivo Wanda Svevo: 22-00001-0000095



Leopoldo Raimo. **Composição com curvas**. 02 Bienal de São Paulo, Sala Geral, Arquivo Wanda Svevo: 22-00001-0000140.



Leopoldo Raimo. **Composição em amarelo; composição em vermelho**. 02 Bienal de São Paulo, Sala Geral, Arquivo Wanda Svevo: 22-00001-0000102.



Alfredo Volpi. **Casas** (1953). Têmpera s/ tela. 80,4 x 46,2 cm. MAC-USP: São Paulo.

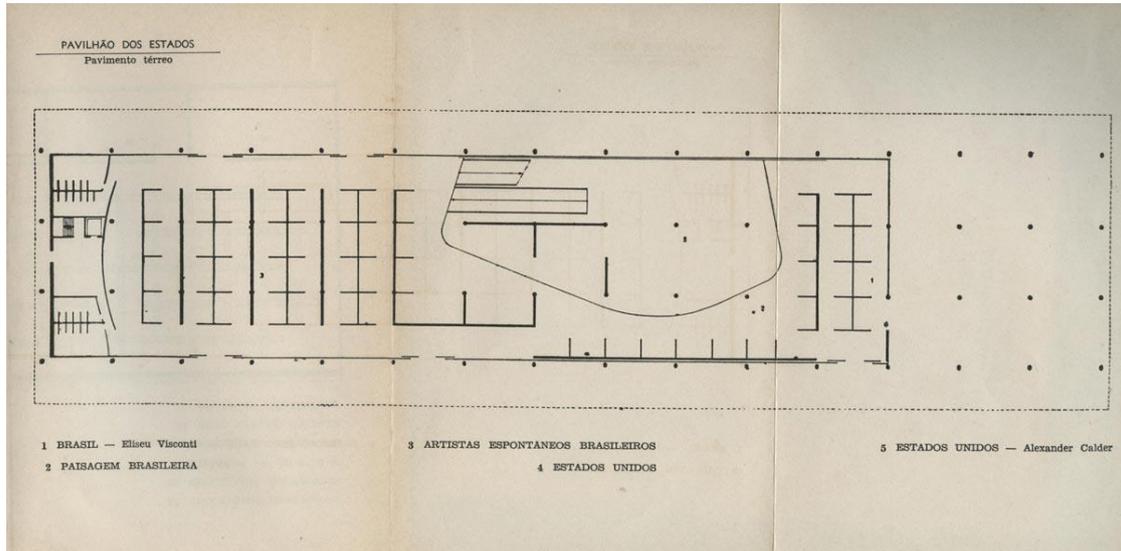
É preciso ter em mente que quando Read reivindicou a arquitetura do subúrbio como um tema “indígena”, ele esteve diante da mostra “A Paisagem Brasileira até 1900”, organizada por Rodrigo Mello Franco de Andrade, em Sala Especial da Bienal daquele mesmo ano e capaz de informar, nas palavras de Gomes Machado, “a evolução da pintura ao ar livre no Brasil, desde os anônimos ex-votos coloniais até os maiores nomes do último século”<sup>87</sup>.

---

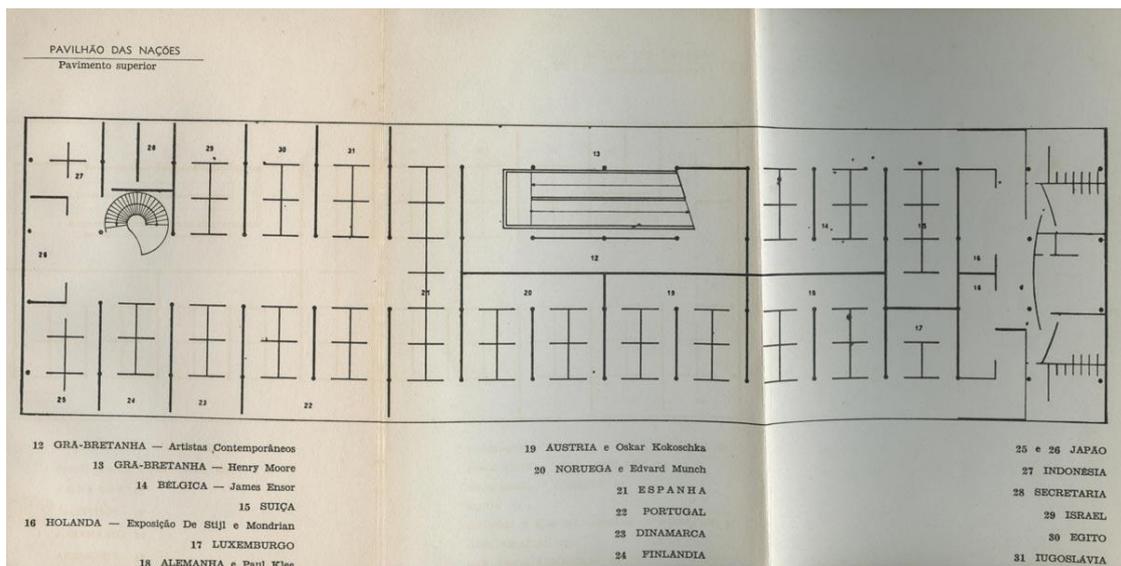
<sup>87</sup> MACHADO, L. G. 4, quase 5 Bienais. *Jornal Italo Brasileiro*. 1958.

A maioria dos pintores nessa exibição de paisagens eram artistas acadêmicos, como Nicolas e Felix Taunay, Henri Vinet, Victor Meirelles, George Grimm e Almeida Junior. Mas a exibição também reuniu obras de feição “popular” e dos 102 trabalhos expostos, 20 eram de artistas anônimos.

Se, portanto, os casarios laureados de Volpi assentavam-se nesse passado artístico que a própria Bienal traçava para o país, eles também evocavam elementos das outras Salas Especiais dessa mesma edição: o aspecto lúdico, evidentes na retrospectiva de Klee e a frontalidade ortogonal encontrada na de Mondrian, organizadas, respectivamente pela Alemanha e pela Holanda, demonstrando que Volpi estava “bem informado do movimento geral”.



Planta II Bienal de São Paulo (1953). Pavilhão das Nações: pavimento térreo. Disponível em: <https://www.bienal.org.br/exposicoes/2a-bienal-de-sao-paulo/#accordion-5>



Planta II Bienal de São Paulo (1953). Pavilhão das Nações: pavimento superior. Disponível em: <https://www.bienal.org.br/exposicoes/2a-bienal-de-sao-paulo/#accordion-5>

As obras brasileiras expostas estavam no Pavilhão do Estado, entre a mostra de paisagem, a dos Estados Unidos e a de Alexander Calder. As mostras europeias foram alocadas no Pavilhão das Nações. Cabe lembrar, no entanto, que os membros do júri costumavam ser selecionados entre os comissários estrangeiros. Em 1953 estavam presentes E. Hanfstaengl e Sandberg, respectivamente da Alemanha e da Holanda, cujos olhos e interesses estavam voltados para Klee e para Mondrian.

A presença dessa frase de Read no jornal deve ter soado como mandamento para um jovem artista ambicioso. Era preciso “estar bem informado” – produzir em sincronia com os parâmetros cosmopolitas. Parâmetros que só se tornavam visíveis ao se materializarem em exposições, ou seja, na Bienal de São Paulo.

Até 1953, a Bienal não conferiu nenhum indicativo poderoso para que os artistas seguissem necessariamente a abstração e distribuiu todos os prêmios regulamentares entre os figurativos. Isso alterou-se dois anos depois, quando Milton Dacosta foi premiado na III Bienal, com trabalhos brasileiros inequivocamente não-figurativos. Uma de suas telas expostas, reproduzida abaixo, representa uma natureza morta decomposta em geometria, com uma radicalidade inédita entre as premiações regulamentares.

Se, formalmente, ele parecia levar adiante as conquistas de Volpi, as duas trajetórias artísticas também são paralelas: um no Rio, outro em São Paulo, ambos detinham carreiras consolidadas e atuavam há, pelo menos, duas décadas: partiram de um universo artístico de paisagens de manchas de cor, enamoraram-se do

“esperanto metafísico” na virada de 1930 para 1940 e participaram da mesma Bienal de Veneza, em 1950<sup>88</sup>.



Milton Dacosta. **Sobre Fundo Marrom** (1955). Óleo s/ tela. 65 x 92,3 cm. MAC-USP.

Não é de se estranhar que após o prêmio desse tipo de pintura da terceira edição, diminuísse o número de artistas figurativos inscritos na quarta. E foi exatamente isso que alegou Lourival Gomes Machado, quando tentou explicar a ausência da figuração no quarto certame<sup>89</sup>. Ao que parece, aqueles que se

---

<sup>88</sup> Sobre a trajetória de Milton Dacosta confira Vera Beatriz Siqueira. 2005. A informação sobre a Bienal de Veneza está na página 10. Sobre a trajetória de Volpi e sua relação com a metafísica cf. Marcos Rosa. *Volpi: Doxa, permanência e denegação na crítica de arte brasileira*. 2021. A expressão “esperanto metafísico” é usada por Ana Magalhães (2016, p.183) para designar a recorrência de “certos elementos do vocabulário metafísico” na produção plástica italiana produzida entre 1920 e 1930: “artistas ligados a grupo bastante distintos da Itália dos anos 1920- 30, com carreiras também muito diferentes, não é possível não observar aqui elementos de uma pintura metafísica, no tratamento das superfícies, na disposição das figuras e objetos e, principalmente na contraposição entre antigo e moderno. De certo modo, é essa gramática metafísica que dá o tom da pintura moderna italiana”.

<sup>89</sup> MACHADO, L. G. Conversa de Barr. O Estado de São Paulo. 19/10/1957

entendiam como figurativos sentiram que a Bienal não era o espaço para ocuparem e a mostra soou comprometida com a abstração. Mesmo para artistas com carreiras consolidadas, 1957 marcou o ápice da abstração, como é o caso de Dacosta e de Volpi, que, em nome da geometria pura, recusaram definitivamente as sugestões das paisagens e naturezas mortas.

Não era, portanto, surpresa que a mostra brasileira na Bienal de 1957 soasse comprometida com a abstração, mas é importante ter em mente que, até então, não havia destaque para as abstrações não-geométricas. Talvez por isso, elas não tenham despertado muito interesse dos artistas e nem se fizeram marcantes na mostra em questão: as narrativas sobre a arte moderna consubstanciadas naqueles certames, contavam com dois tipos de sala, as gerais, onde os países organizavam mostras de artistas jovens, mas também as especiais, onde montavam retrospectivas de artistas e movimentos canônicos. Desde que essa divisão teve início, na segunda Bienal, os espaços onde se encontrava alguma abstração não-geométrica era nas salas gerais, o que assinalava o estilo como uma novidade sem local estabelecido na história. Aos olhos dos artistas brasileiros jovens, esse estilo significava, portanto, uma possibilidade arriscada a se seguir, o que era reafirmado pela ausência de prêmios regulamentares.

Isso se transformou em 1957, quando a Bienal sediou a primeira retrospectiva internacional do pintor norte-americano Jackson Pollock, falecido no ano anterior, em uma “sala especial”. Essa foi a primeira vez que a abstração não-geométrica figurou como cânone e que despontaram os primeiros prêmios a esse estilo. Foi também diante dessa novidade que os diferentes graus de decomposição geométrica passaram a ser situados no passado histórico.

Os Estados Unidos não eram, por sua vez o único país que contava com artistas produzindo nessa tendência desde, pelo menos, o fim da segunda guerra. Eles também já poderiam ter realçado esse estilo desde a primeira Bienal, já que o período áureo da carreira de Pollock data do fim da década de 1940. O que aconteceu, portanto, para que eles resolvessem exportá-lo em 1957?

## O Tabu norte-americano da Arte Moderna

Enquanto o Brasil sediava um casamento entre a política estatal e o modernismo, essa relação era um tabu nos Estados Unidos da América. Lá, as vanguardas ainda recebiam franca oposição de associações culturais conservadoras e a autonomia das províncias aumentava a dificuldade de pacificação. Diferente do que vinha se instituindo no Brasil desde a década de 1930, não havia uma linguagem artística eleita representativa de toda a federação. Somava-se às dificuldades, a escalada da guerra fria, que tornava a nacionalidade americana sinônimo de capitalismo, confundindo o estrangeirismo de muitos artistas (e do próprio modernismo) com o que seria o comunismo.

Nesse contexto, era comum que despontassem crises ao redor do financiamento público das vanguardas. Paradigmática dessas tensões, a exposição “Advancing American Art” era parte de um conjunto de três exposições dirigidas por LeRoy Davidson, curador do Walker Art Center, em Minneapolis e o primeiro a ocupar o cargo de Especialista em Arte no State Department. A exposição estreou em outubro de 1946, no Metropolitan Museum em Nova Iorque e depois viajou, uma parte para o Caribe e a outra para a Europa, onde deveria cumprir o seu desígnio principal – provar aos intelectuais do velho mundo, incluindo os soviéticos, que os Estados Unidos produziam mais do que gibis e blockbusters<sup>90</sup>.

O catálogo da exposição descrevia aquele país como um “melting pot”, uma espécie de combinação de culturas diversas. A mostra abarcava, assim, alguns artistas imigrantes, cujas obras demonstravam traços característicos de seus contextos originais modificados no território norte-americano.

A exposição foi alvo de ataques das ligas de artistas conservadores, de jornais e de políticos, que caracterizaram as obras como obscenas, grotescas, comunistas e antiamericanas. A revista *Look* lançou uma crítica sensacionalista intitulada “O seu dinheiro comprou essas pinturas” e o congressista Fred Busbey

---

<sup>90</sup> Greg Barnhisel. *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. 2015 p.57 – 59.

exigiu explicações a respeito da verba pública empregada, bem como a biografia de todos artistas e curadores envolvidos<sup>91</sup>. O próprio presidente da república, Harry Truman, se envolveu na polêmica e, diante de uma tela do artista de origem japonesa, Yasuo Kunioshi, disparou: “Se isso é arte, eu sou um hotentote”<sup>92</sup>. A mostra não resistiu à pressão e foi encerrada prematuramente no dia 2 de abril:

Não apenas a mostra. Caiu por terra toda a infraestrutura que foi criada para se utilizar a arte modernista norte americana como propaganda cultural. O cargo de arte especialista foi eliminado; as pinturas foram a pregão como equipamentos sobressalente de guerra, com 90 por cento de desconto (a maioria dos trabalhos está nos museus da Universidade de Oklahoma e da Universidade de Auburn). A posição extraoficial do governo estadunidense passou a ser de que o modernismo era inaceitável enquanto representante da cultura americana<sup>93</sup>.

Encerrada a exposição, perdurou a oposição à vanguarda. Nos anos seguintes, alguns congressistas, como George Dondero e o senador Joseph McCarthy argumentaram que o problema não residia apenas nos artistas, mas no próprio modernismo, que seria inerentemente vinculado ao comunismo, já que ambos se opunham às tradições e foram originados no estrangeiro<sup>94</sup>.

O fim do governo Truman também não pôs fim ao tabu. Muito mais aberto às novidades da produção intelectual, o novo governante e ex-presidente da Universidade de Columbia, Dwight Eisenhower criou a USIA para “narrar a história americana para o mundo” e “disseminar mensagens positivas sobre os Estados Unidos”<sup>95</sup>. Em parceria com o Smithsonian Institution, a agência organizou, em 1955,

---

<sup>91</sup> Idem. Ibidem. p. 61.

<sup>92</sup> Idem. Ibidem. p. 55.

<sup>93</sup> “Not Only the show itself but the very infrastructure that had been created to use American modernist art as cultural propaganda quickly fell apart. The art specialist position was eliminated; the paintings were sold off as war surplus at a 90 percent discount (the bulk of the works reside in the University of Oklahoma and Auburn University art museums today). The unofficial position of the US government became that modernist art was an unacceptable representative of American culture.” Idem. Ibidem. P. 62.

<sup>94</sup> Idem. Ibidem. P. 62.

<sup>95</sup> “telling America’s story to the world. USIA’s purpose was to produce and disseminate positive messages about the United States” Idem. Ibidem. P. 75

a exposição “Sports Illustrated” que acompanharia as delegações norte-americanas nos jogos olímpicos australianos de 1956. Após uma prévia em Boston e uma em Washington-DC, a exposição chegou ao Texas e despertou protestos enfurecidos do Dallas Country Patriotic Council, que a acusou de cumplicidade a artistas comunistas, como Bem Shahn e, mais uma vez, Kuniyoshi.

Dividida entre pressionar pela exclusão dos artistas suspeitos ou comprar a briga pelo modernismo, a USIA decidiu cancelar essa e mais duas exposições que incluíam obras, cujos autores eram polêmicos<sup>96</sup>. O novo presidente, conhecido homem de letras, não parecia, portanto, capaz de criar iniciativas que vinculassem o modernismo ao poder estatal.

Um lócus de resistência foi se formando ao redor do MoMA, instituição privada que financiava e reunia intelectuais convencidos da pertinência do modernismo à cultura liberal, marcada pela livre circulação de bens, obras e ideias. Se o museu já organizava exposições internacionais desde a década de 1930, Nelson Rockefeller, que o presidia e o patrocinava, criou, em 1952, um fundo exclusivo para que a instituição subsidiasse suas atividades no estrangeiro por cinco anos, o que originou o International Program of Exhibition<sup>97</sup>:

Em 1953, MoMA comprou o pavilhão americano em Veneza. Na Bienal de 1954, ele apresentou programaticamente Bem Shan e Willem de Kooning, o que significava um comunista e um imigrante! Mas o pavilhão de Veneza havia se tornado um empreendimento privado, sobre o qual o congresso norte americano tinha pouco a dizer. Da perspectiva do MoMA, a seleção deveria ser uma forte mensagem à comunidade internacional, de que os Estados Unidos era um país de liberdade e de diversidade artística<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Idem.Ibidem. P. 77.

<sup>97</sup> MoMA Ic/IP VI.F.15

<sup>98</sup> “In 1953 MoMA bought the American pavilion in Venice. At the 1954 Biennale, it programmatically presented Ben Shahn and Willem de Kooning, that is to say, a communist and an immigrant! But the American pavilion had become a private venture, about which the U.S. Congress had little to say. From MoMA’s perspective, the selection was intended as a strong message to the international community, that the United States was a county of artistic freedom and diversity; McCarthyism had not taken hold of American visual arts.” (Catherine Dossin. *The Rise and Fall of American Art*. 2015. p. 42)

Ao instituir esse programa, Rockefeller acreditava que não havia outra instituição com a competência técnica do MoMA para levar a cabo a tarefa internacional. Era o museu que deveria centralizar as decisões tomadas, mas não deveria se responsabilizar sozinho. Fazia parte dos seus planos, que o MoMA outorgasse a outros museus a tarefa de criar exposições internacionais, concedendo a eles uma parte da verba necessária.

O próprio MoMA assumiu assim a representação norte-americana da segunda Bienal de São Paulo e convidou o Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMoMA) a organizar a terceira. A Bienal de Veneza de 1954 ficou a cargo do Art Institut de Chicago. Quando chegou o momento de organizar a quarta Bienal de São Paulo, o fundo Rockefeller estava no seu último ano e o mecenas não queria mais ser o único investidor do programa. Ele afirmava que se a tarefa fosse realmente importante, ela encontraria outros patrocinadores e que a missão de representar o país no exterior não deveria ser exclusiva de Nova Iorque:

O fundo Rockefeller Brothers, concessão por cinco anos de aproximadamente U\$600,000 expira em 30 de junho de 1957. Do ponto de vista do Fundo, se o programa for realmente importante para a nação e de real valor, haverá uma reação evidente de um círculo, cada vez maior, de pessoas.

A questão é – os cidadãos desse país importam-se, o suficiente, a ponto de sustentar programas internacionais privados nessa área? Considerando a continuidade decrescente do financiamento, o Fundo Rockefeller Brothers será bastante influenciado pela extensão do interesse de outros indivíduos ou grupos. Além disso, considera-se que o suporte a esse tipo de programa deve vir não só da cidade de Nova Iorque, mas ser um esforço dos Estados Unidos. Com efeito, a ideia de intercâmbio internacional diz respeito ao país e não apenas à Nova Iorque e nem é responsabilidade só dessa área. Portanto, enquanto o museu é apenas o veículo mecânico -- tal como o foi durante a guerra, com o patrocínio de meia dúzia de museus de várias partes do país - - a responsabilidade pelo programa deve ser nacionalizada<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Minutes of the Meeting of the International Council of The Museum of Modern Art Held on Tuesday, may 1, 1956, at 2:30 o'clock at the Apartment of Mr. and Murs. Nelson A. Rockefeller, 810 Fifth Avenue: "The Rockefeller Brothers Fund's five-year grant of approximately \$600,000 expires on June 30, 1957. From the

Rockefeller não estava menos crente na importância da aventura. Como um bom homem de negócios, ele devia ter em mente as mudanças no estatuto legal dos museus, que desde 1953 passaram a ser qualificados como instituições de caridade, comprometidos pelo que seria o “bem da humanidade”. Sob essa rubrica, as doações passaram a repercutir em isenção de impostos para os benfeitores das artes<sup>100</sup>.

Na prática, isso significou um financiamento estatal indireto. Um canal para que o modernismo recebesse verba pública, sem que o Estado se comprometesse simbolicamente com ele. Foi também um atrativo a mais, para que diversos milionários ouvissem o chamado de Rockefeller, se engajassem com a causa do MoMA e se dispusessem a defendê-la nas suas cidades locais.

Do ponto de vista do museu, quem deveria, portanto, ser seduzido não eram os políticos ou estadistas, mas os magnatas. Estes, por sua vez, eram movidos por gostos e anseios individuais ou, simplesmente, pelo desejo de distinção de classe.

### **Rituais mundanos**

O Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque sediou a sua segunda conferência anual nos dias 1 e 2 de maio de 1956. Porter McCray, que o dirigia, abriu a solenidade expondo os feitos da instituição. Na sequência, os seletos convidados dirigiram-se para o apartamento da família

---

Fund's point of view, if the program is really important to the nation and really of value, there will be evidence of that through the response of an ever-widening circle of people.

The question is - do the citizens of this country care enough to carry on private international programs in the field? In considering whether it should go on with the grant, on a tapering off basis, the Rockefeller Brothers Fund will be greatly influenced by the extent of the interest of other individuals or groups. Also, it would seem that the backing of this kind of program should come not only from New York City but should be a United States effort. The whole concept of international exchange is really the concern of the country, and not just New York, or the responsibility of that area. So that while the Museum is perhaps the mechanical vehicle -- just as it was during the war under the sponsorship of a half dozen museums from different parts of the country -- the responsibility for such a program should be taken on nationally” MoMA IC/IP VI.F.15. PDF MoMA 30, p. 135

<sup>100</sup> Catherine Dossin. *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s*. 2015, p. 117.

Rockefeller, no número 810 da 5ª Avenida, onde participaram de um almoço de negócios. Na noite do primeiro dia, o museu ofereceu um jantar, no qual o entretenimento ficou por conta do artista Bem Shann e do crítico Meyer Schapiro, que relataram sobre suas viagens à Londres, financiadas pelo Conselho.

No dia seguinte, um ônibus deixou o museu às 9:45 e levou os convidados ao estúdio do escultor Jacques Lipchitz em Hastings-on-Hudson. Na sequência, o artista acompanhou os convidados a um almoço oferecido por Mrs. John D. Rockefeller 3ª em sua casa, em Briarcliff Manor.

A reunião dos membros consultivos do Conselho Internacional aconteceu às 16 horas e incluiu um coquetel. Às 21 horas, Mrs. Parkinson ofereceu um pequeno jantar em seu apartamento e de lá, os convidados partiram para uma visita privada à exposição de Toulouse Lautrec. Para todos os eventos, esposas ou esposos também estavam convidados<sup>101</sup>.

Nesse encontro; entre jantares, drinks, obras de arte, personalidades ilustres, casas de luxo e eventos exclusivos; decidia-se o futuro das exposições internacionais dos Estados Unidos da América. Desde a década de 1930, o MoMA assumia a tarefa de organizar representações de seu país no exterior, em um contexto em que praticamente toda diplomacia cultural era delegada à iniciativa privada<sup>102</sup>, ou seja, a instituições que dependiam de patrocinadores corporativos ou individuais: justamente para quem a conferência havia sido organizada.

---

<sup>101</sup> Program of the Second Annual Meeting of the International Council of the Museum of Modern Art: Tuesday, May 1 and Wednesday, May 2, 1956. MoMA IC/IP VI.F.17

<sup>102</sup> Os EUA entraram tarde na disputa por representação artística internacional e só criaram a “Division of cultural Relations”, a sua primeira agência diplomático-cultural em 1938 para disputar hegemonia na América Latina contra a Alemanha. Mesmo assim, ficou acertado que 95 % das campanhas tocadas por essa agência deveriam vir da esfera privada, sem direção estrita do Estado (Greg Barnhisel. *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. 2015 p. 13).

## A Criação de um Conselho Internacional de Arte Moderna.

Cabia a Rockefeller o golpe fatal para convencer os possíveis patrocinadores a se engajarem na diplomacia cultural levada a cabo pelo museu. No discurso proferido na reunião, ele investiu em duas frentes: na primeira, ele defendeu que o intercâmbio artístico dos EUA estivesse a cargo de uma instituição privada. Outros países, como a França, a Inglaterra e a Itália estariam investindo pesadamente nessas trocas, assim como a União Soviética começava a fazer. Segundo Rockefeller, o seu país tornava-se cada vez mais sub-representado internacionalmente e o Estado já havia provado sua “inabilidade em promover fundos para o intercâmbio artístico”<sup>103</sup>, em especial o das artes visuais, cujas últimas conquistas seriam especialmente polêmicas e de difícil compreensão:

Ao assumir o programa cultural, o State Department optou por exercer o direito de escolha de todas as pinturas e esculturas a serem exibidas no exterior. Essa ação levou à severa censura pelo congresso e ao bloqueio de boa parte dos fundos operacionais do programa. A United States Information Agency, que agora está a cargo do programa, continua a controlar o conteúdo das exposições do programa.

[...]

Ninguém está mais ciente ou mais interessado no significado dos programas culturais do que o Presidente Eisenhower e ele é muito mais ousado em seus empreendimentos do que muitos de seus subordinados. Mesmo sob sua liderança, com sua simpatia e apoio solidário, a nação não está sendo representada como deveria.”<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> “When the State Department had proved its inability to get funds for exchange in the arts and the Museum itself could not undertake any more financially than it had been doing, the Rockefeller Brothers Fund offered a five-year grant to the Museum to launch an international exchange program under the direction of Porter McCray.” (Minutes of the Meeting of The International Council of the Museum of Modern Art Held on Tuesday, May 1, 1956, at 2:30 O’Clock at the Apartment of Mr. And Mrs. Nelson A. Rockefeller, 810 Fifth Avenue. MoMA IC/IP VI F.15).

<sup>104</sup> “When the State Department took over the cultural program, it chose to exercise the right of choice of all paintings and sculpture for exhibition abroad. This action led to severe censure by Congress and the blocking of the greater portion of the program's operating funds. The United States Information Agency, which is now charged with this program, continues to control the content of exhibitions in the program.

[...]

A segunda frente em que Rockefeller combateu foi mais difícil e gerou mais discussão. Ele insistiu que o conselho não tivesse representação apenas local, mas que contasse com mecenas espalhados por todos os territórios norte-americanos:

O sr. Rockefeller sugeriu que o International Council se aproximasse mais de um comitê de suporte do programa internacional. Que ele deixe de ser apenas auxiliar e passe a ser um grupo nacional que guie o programa. Isso significaria que, através do Council, o projeto se tornaria um esforço nacional, com cooperação de outros museus. Se tornaria o que deve e o que pode ser – uma expressão da vitalidade cultural desse país para os povos de outros países. Os administradores do Museu de Arte Moderna desempenharão seu papel apoiando a continuidade dos serviços do Museu, mas o esforço como um todo, deve se alargar, tornando-se verdadeiramente nacional e deixando de ser um programa do Museum of Modern Art e da cidade de Nova Iorque<sup>105</sup>.

Os convidados, que não eram de Nova Iorque, foram convidados diretamente a reagir à fala de Rockefeller. Pronunciou-se a senhora Samuel A. Marx, que tinha fortes vínculos em Chicago, cidade que, ao lado de São Francisco, já havia sido parceira do MoMA na diplomacia cultural. A sua fala, no entanto, deve ter dado real dimensão do problema que Rockefeller e o museu tinham pela frente:

A senhora Marx pontuou que, nas fases iniciais, foi muito difícil despertar o interesse de Chicago em apoiar o Conselho. E que, exceto pela Sra. Zurcher,

---

Nobody is more aware of or more interested in the significance of cultural exchange programs than President Eisenhower, and he is much more venturesome in his approach than many of his lieutenants. Even with his leadership and sympathetic support the nation is not being represented as it should be." (idem. ibidem.)

<sup>105</sup> "Mr. Rockefeller suggested that the International Council come more closely into the picture as the committee backing the International Program, not as an auxiliary activity, as heretofore, but as the guiding national group for this program. This would mean that through the Council this project would be a national effort and have the cooperation of other museums. It would then become what it should be and can be -- an expression of the cultural vitality of this country to the peoples of other countries the world over. The trustees of The Museum of Modern Art will play their part in helping by continuing the Museum's services, but the effort, as whole, should be broadened so it will not be a local program of The Museum of Modern Art and New York City, but truly national." (Ibidem. Ibidem.)

ninguém que ela abordou manifestou convicção em participar. Eles sentiram que isso tiraria \$1,000 de Chicago, o que não os agrada<sup>106</sup>.

O marchand e membro do conselho, Sr. Ralph F. Colin, acompanhou a Sra. Marx e frisou a necessidade de o conselho dar bons frutos nos próximos anos e de Rockefeller não zerar o financiamento imediatamente:

O sr. Colin disse que deve levar alguns anos, mesmo com os objetivos do conselho alargados, para que ele atraia pessoas não interessadas particularmente em arte para o programa. A sua sugestão foi a de que, se o conselho estiver disposto a levar a cabo esse trabalho, que o Fundo Rockefeller Brothers considere manter a subvenção numa escala decrescente e que o Fundo não diminua tão rápido quanto aumenta o número de apoiadores do Conselho, na esperança de que a combinação dos dois movimentos resulte em mais verba do que o Programa Internacional tem agora<sup>107</sup>.

Para abrandar a resistência dos financiadores comprometidos com outras regiões do país, o programa passou também por um *rebranding*, que relativizou a centralidade do museu de Nova Iorque. Assim, o nome passou a ser International Council at the Museum of Modern Art, sediado e gerido pela equipe do MoMA, mas relativamente autônomo ao museu.

A batalha não parava por aí e, em uma próxima reunião, a dianteira foi assumida pela Senhora John D. Rockefeller 3ª, a primeira diretora do conselho. Em

---

<sup>106</sup> “Mr. Marx pointed out that in the early stages it had been very difficult to interest Chicago in supporting the Council. And, except for Mrs. Zurcher, no one she had approached had had enough conviction to be willing to participate. They felt it was taking \$1,000 away from Chicago and they did not like to do that”. (Idem.Ibidem).

<sup>107</sup> “Mr. [Ralph F.] Colin said that it would take the Council some years, even its aims were broadened to include people not particularly interested in the arts, to get enough members to carry the program. His suggestion, if the Council is willing to undertake this job, would be that the Rockefeller Brothers Fund consider continuing the grant on a decreasing basis, and that the Fund not decrease its grant as rapidly as increases are made in the Council's support, in the hope that a combination of the two would end with more funds than the present International Program now has. There is reason to hope that such an approach to the Rockefeller Brothers Fund would be met favorably. It was his feeling that if the Council does a good job, it would make its force felt by the end of five years. He recommended an initial approach along those lines.” (Idem. Ibidem)

tom grave, ela ressaltou a importância da circulação internacional de obras de arte, afirmando que os seres humanos se moveriam naturalmente em direção à verdade e à liberdade, o que conduziria ao livre trânsito de ideias e culturas dentro da espécie. O intercâmbio intelectual intenso teria levado Grécia, Roma, Pequim e Chichén Itzá à grandeza, mas embora fosse potencializado pelas conquistas tecnológicas da modernidade, ele estaria em risco<sup>108</sup>. Como em uma cruzada, a mecenas convocava a audiência a defender a liberdade e a verdade contra as barreiras que o totalitarismo erguia entre os povos:

O desejo do homem pela liberdade é algo maravilhoso. A resistência heróica do povo húngaro contra a escravidão e a repressão é uma das manifestações mais claras do espírito livre que a humanidade já testemunhou. Ele deve nos dar esperança e nos estimular a novos esforços para fazer nascer um mundo no qual o homem pode criar e se comunicar livremente. Eu acredito que o Programa do Conselho Internacional tem muito a contribuir para essa causa. Esperamos fervorosamente que nosso Programa ajude a transpor as barreiras da intolerância e, fazendo isso, contribua para que elas sejam eventualmente eliminadas. E que estejamos prontos para entender nossos serviços a qualquer país, assim que ele estiver livre para embarcar no livre intercâmbio mundial de ideias<sup>109</sup>.

Em nenhum desses discursos, os Rockefeller mencionaram a inscrição ideológica das obras e dos artistas que desejavam enviar ao estrangeiro. Nem poderiam, pois naquele ambiente de polêmica generalizada, isso abriria um flanco para que os patrocinadores fugissem e para que as censuras tomassem corpo. Isso não significava, no entanto, que seus discursos fossem ideologicamente neutros. Muito pelo contrário, se o ideário liberal se calava a respeito dos estilos artísticos,

---

<sup>108</sup> Meeting of the International Council: December 14, 1956 MoMA IC/IP VIFF.9.

<sup>109</sup> “Men’s will to freedom is a wonderful Thing. The admirable heroic resistance of the Hungarian people against enslavement and suppression is the finest manifestation of the free spirit that mankind ever known. It should give us hope and spur us to further efforts to bring about a world in which men can create and communicate freely. I believe that the Program of the International Council has a great deal to contribute to this cause. It is our fervent hope that our Program will help to cross the barriers of intolerance and by doing so contribute to their eventual elimination and that will be ready to extend our services to any country as soon as it is free to join in the world-wide free interchange of ideas.” (MoMA 28. P3 do pdf. P. 2 do documento) (Idem. Ibidem.) O documento não informa a autoria do discurso. Esse conhecimento é abstraído do “Nationwide Group Formed to aid International Art Exchange” - Release datado de 16/12/1956 que cita partes do outro documento e atribui a devida autoria. (MoMA 28 p. 6)

ele marcava presença na defesa irrestrita da livre circulação de toda arte e de toda ideia.

Diante de toda essa situação, foram os funcionários responsáveis pelas atividades internacionais que se sentiram inseguros. Ao lembrar daquela época, a antiga encarregada do departamento de comunicação, Helen Franc, descreveu o ano de 1956 como um “ano crítico”: assombrado pelas dúvidas quanto à continuidade do financiamento e da permanência dessas atividades no museu<sup>110</sup>.

Foram embalados por essas urgências e pela necessidade de mostrar seu próprio valor a um corpo de possíveis novos mecenas, que eles decidiram organizar a retrospectiva de Jackson Pollock e a mostra de Expressionismo abstrato na Bienal de São Paulo de 1957. Esse também foi o momento em que passaram a descrever os Estados Unidos, nos catálogos, como uma potência internacional das artes, não mais um país menor, mas uma nação em posição simétrica à dos europeus - em todas as direções, o MoMA investia na sua própria imagem, considerando ampliar o prestígio, não de uma cidade, mas de toda a nação americana, tendo em vista um público indireto: os endinheirados espalhados por seu próprio país.

### **Uma exposição glamourosa**

A notícia de que a próxima Bienal de São Paulo seria grandiosa deve ter soado como uma oportunidade para que a equipe internacional provasse sua própria importância. Ainda mais porque o MAM-SP era um aliado de longa data do MoMA e, para alcançar seus próprios objetivos, estava disposto a colaborar, com o que fosse preciso, para que os EUA também brilhassem.

Além do comprometimento de Matarazzo e do governo brasileiro a criar um acontecimento excepcional nos trópicos, havia o engajamento pessoal do secretário geral da Bienal, Arturo Profili. Este imigrante italiano era o principal gestor dos certames durante a década de 1950 – aquele que operacionalizava os contatos nacionais e estrangeiros, bem como grande parte da logística envolvida. Foi Profili

---

<sup>110</sup> Helen Franc. *The Early Years of the International Program and Council*. 1994, p.129.

que se dispôs a acionar a imprensa daqui e de outros países, gerando recortes de jornal que comprovassem a competência do MoMA no estrangeiro:

No encerramento da exposição, poderemos fornecer-lhe um pequeno relatório final sobre o assunto, apoiado por evidências documentais, que certamente será interessante e capaz de confirmar, à sua administração, a importância da colaboração que você sempre nos concedeu<sup>111</sup>.

Foi ele também que reservou uma área de destaque para os EUA no pavilhão da mostra, “uma das maiores, e selecionada entre aquelas que oferecem a melhor localização para peças de arte”<sup>112</sup>. E também quem mediou o contato com Ernesto Wolf, cujas empresas forneceram gratuitamente o transporte das obras americanas, do Rio de Janeiro (onde desembarcaram) até São Paulo<sup>113</sup>. Uma dedicação que não era tanto por lealdade ao MAM-SP, pois enquanto Profili exercia seus talentos profissionais, ele se insinuava para Porter McCray, esperando que o nova-iorquino viesse a empregá-lo:

Eu tenho percebido que minhas verdadeiras aspirações não consistem em realizar bienais aqui, mas me aproximar o máximo possível do seu trabalho.

---

<sup>111</sup> The fact that you have decided to make a special catalogue of the hall of the United States is a motive for our sincere satisfaction, also because, as you know, this is an initiative that will not only favour the tightening of the propaganda diffusion, but will also contribute to greatly enhancing the prestige of the manifestation. You know that, besides being our duty, we can assure you of our greatest collaboration and the maximum of our enthusiasm. [...] The moment Pollock's material arrives, we will have it specially announced in the local as well as international press. By the way, I think your special catalogue will be circulated also by you through the net of addresses available at the archives of the Museum of Modern art of New York. [...] At the closing of the exhibition, we shall thus be able to let you have a small final report on the subject, supported by documentary evidence, which will surely prove interesting, and which will confirm to your Management the importance of the collaboration you have always extended us. [...] More than you might be, I am sincerely happy that Mr. Barr has accepted our invitation to participate in the international jury. As I already mentioned it, his name is considered among the most important in the field of preparation and criticism.// This will be one more contact the Biennial will be able to afford its public and the interested circles. It will be for me one further opportunity to appreciate your splendid organization and the perfect synchronism of your work. Carta de Profili para Porter McCray. 06/07/1957 – MoMA I.A.617 .

<sup>112</sup> "As you will have seen from the plans, the hall of the United States opens the exhibition. It is one of the largest and, above all, among the ones that offer the best location for pieces of art. It will not be difficult to reserve a special hall to Jackson Pollock, and give his works the prominent place they deserve. Profili para Porter McCray. 06/07/1957 – MoMA I.A.617 .

<sup>113</sup> Carta de Profili para Porter MacCray. 05/02/1958. MoMA 15 p. 72 – I.A.617.

Quem sabe, talvez algum dia desses, eu possa te mostrar que posso realizar algo ao seu lado...<sup>114</sup>

Com o apoio garantido da equipe do MAM-SP, o MoMA decidiu investir a quantia exorbitante de U\$35.503,89 nessa mostra, face à qual, Helen Franc, adjetivava o museu como “megalomaniaco”<sup>115</sup>. Isso foi mais que o dobro que o Art Institute de Minneapolis empregou para representar os Estados Unidos na Bienal de 1959, o segundo maior custo da década: 15.000 dólares<sup>116</sup>. Ambas as somas não consideram o transporte internacional, que naquela década, era oferecido pela empresa Moore-McComack Lines, sem custos para os museus. Com efeito, o maior gasto da mostra de 1957 foi com a “produção e empacotamento”, que destinou U\$11.488,57 para a fabricação das caixas transportadoras e mais U\$4.763,80 para o enquadramento das obras<sup>117</sup>. O que era especialmente importante, já que o tamanho agigantado das obras envolvidas, obrigava que elas fossem transportadas esticadas, para minimizar danos<sup>118</sup>.

---

<sup>114</sup> “I am just noticing that my true aspirations. Do not consist in realizing Biennials here, but in getting as much closer as possible to your work. Who knows, maybe one of these days I might demonstrat to you that something I might do by your side...” (Carta de Profili para Porter McCray. 16/06/1957 – MoMA 15 – p. 131. I.A.617)

<sup>115</sup> A expressão é utilizada por Helen Franc em correspondência para Porter McCray. 06/09/1957. MoMA IC/IP IA. 615. A informação sobre os custos está em *Approximate Costs – U.S. Representation, IV Bienal, Sao Paulo, 1957*. MoMA IC/IP I.A.884

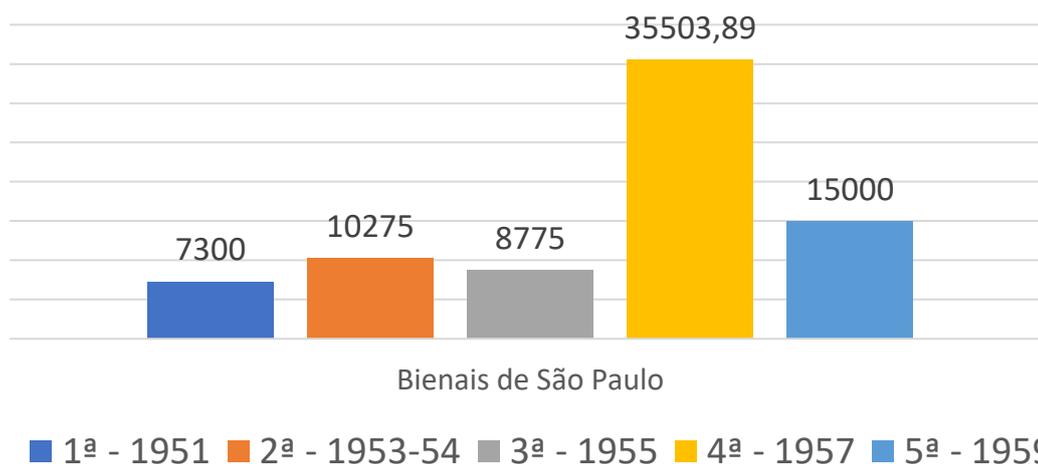
<sup>116</sup> Na primeira Bienal de São Paulo, o custo da representação norte-americana foi de 7300 dólares (Carta de René D’Harnoncourt para Grace Morley. 07/12/1954. MoMA IC/IP. I.B. 126. moma 23, p 53 –) e na segunda foi de 10275 (*Record of Expedituring by the Museum of Modern Art, New York for Its Participation in this II Biennial, Sao Paulo, Brazil*. MoMA IC/IP I.B. 126 Moma 23, p. 54) . O museu de São Francisco empregou 8775 na terceira edição (*Designated Contributions – SAO PAULO EXHIBITION SFMoMA ARCHEXH001B4F9*, p.89) e o Art Institute de Minneapolis gastou 15000 na quinta (Carta de Sam Hunter para Porter McCray. 21/07/1959. MoMA IC/IP I.A. 884 Moma18, p.89 – IA884).

<sup>117</sup> *Approximate Costs – U.S. Representation, IV Bienal, Sao Paulo, 1957*. MoMA IC/IP I.A.884.

<sup>118</sup> Carta de Porter McCray para Arturo Profilli. 21/06/1957. MoMA AHB 2198 880.

## Custo em dólares, das representações norte-americanas nas Bienais de São Paulo dos anos 1950

71

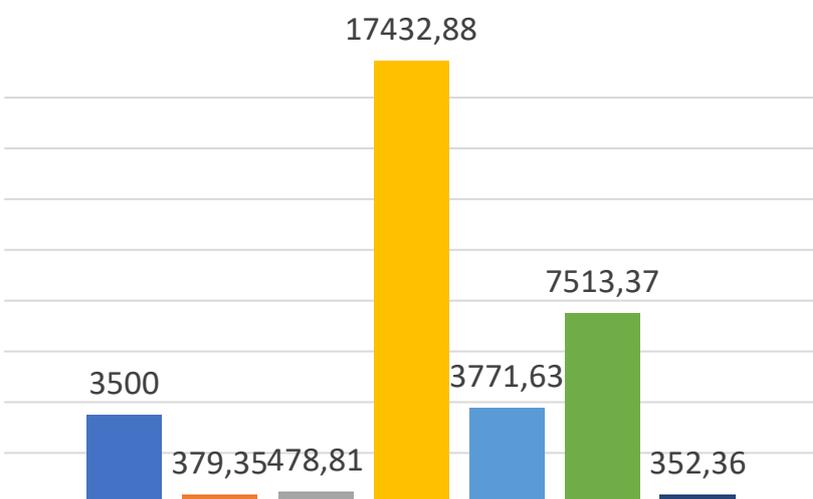


Conversão dos custos em dólares, para o valor equivalente (em dólar) em outubro de 2023

Evento	1ª Bienal 1951	2ª Bienal 1953-54	3ª Bienal 1955	4ª Bienal 1957	5ª Bienal 1959
Custo original	7300	10275	8775	35503,89	15000
Custo convertido	6718,08	117521,17	100739,29	385990,01	158050,17

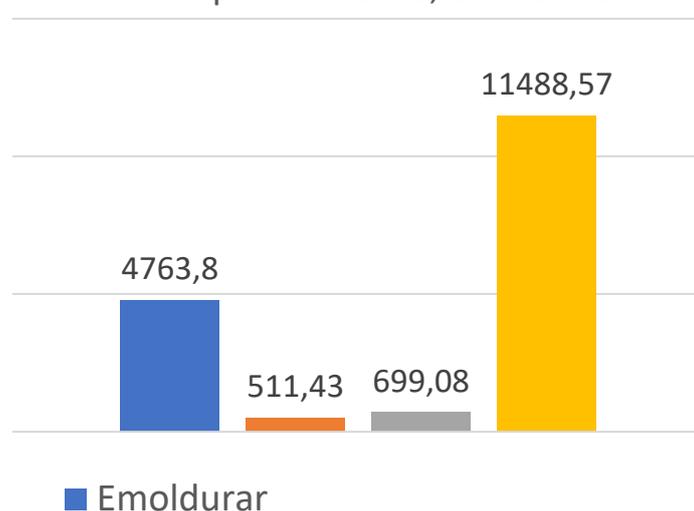
CPI Inflation Calculator. <https://data.bls.gov/cgi-bin/cpicalc.pl> [acessado 05/12/2023]

### Orçamento da representação norte-americana na IV Bienal, em dólares



- Viagem
- Fotografias
- Publicidade
- Produção e Empacotamento
- Seguro
- Catálogo
- Outros

### Gastos com Produção e Empacotamento, em dólares



- Emoldurar
- Montagem, envidraçamento com plexiglas
- Restauração e reparos

Foi preciso, na verdade, criar a infraestrutura para transportar trabalhos tão grandes como os de Pollock. Não havia, até então, nem equipamento nem espaços adequados para se esticar tantas telas daquele tamanho nos armazéns dos navios, o que, juntamente às caixas especiais, era necessário para enquadrar as obras e fotografá-las. Somava-se à complexidade dos desafios, a humidade e alta temperatura a que as telas estiveram expostas, bem como a tinta ainda fresca de muitas delas:

O problema realmente perigoso aqui é que este espaço não está isolado de outras áreas de armazenamento e trabalho, permitindo assim a circulação de serragem onde as pinturas estão sendo armazenadas, emolduradas e esticadas. Um perigo em qualquer circunstância, mas que é particularmente grave para uma exposição como a Bienal deste ano, na qual muitas das pinturas são muito recentes e a superfície da tinta não está completamente seca. [...] As bancadas construídas para o espaço Santini, é claro, não eram adequadas para uma exposição tão grande quanto a Bienal e não podiam acomodar as enormes telas. [...] Foi especialmente difícil para Santini trabalhar em caixas para o esticamento das grandes telas de Pollock e Rivers.<sup>119</sup>.

Os custos exorbitantes exigiram que se contornasse também a cobrança de impostos. Para isso, as obras entraram no Brasil como bens culturais, o que só

---

<sup>119</sup> "Before I leave for vacation, I should like to set down a few thoughts on the working procedures with Santini Warehouse so I have observed them (not too passively) in the São Paulo Bienal project. My comments are based on this one project, which is the largest and most difficult job Santini has done for us to date, and, let us hope, in most ways an atypical one: at least I hope that it will not again be necessary to get together a show of this scope with so little time for preparation, and procedure. [...] The really dangerous problem here is that this space is not sealed from other storage and working areas, thus circulating sawdust where the paintings are being stored or framed and stretched. A danger at any time, this is of course particularly acute for a show like this year's Bienal, in which many of the paintings are very recent and the paint surface not completely dry. [...] The tills built for the Santini space were of course, not adequate for a show so large as the Bienal and could not accommodate the huge canvases. [...] It was specially difficult for Santini to work on cases for on the stretching of the huge Pollock and Rivers canvases." (Ofício de Waldo Rasmussen para Porter McCray, 05/08/1957. MoMA. IC/IP I.A.618.). ""As a guide to the possible expenses for carrying out the American Representation at the V Bienal in São Paulo, I attach herewith the approximate amount that we expended on our last participation. Our exhibition was particularly extensive and included four or five of the largest Pollocks including, One, 1950, Blue Poles, etc. and the Studio of Larry Rivers. Would strongly recommend that pictures of this size, or even approximately this size, not be considered. The hazards of handling and proper transportation and the costs of boxing, framing, etc. are enormous. To overcome some of these hazards we had to send a second person to Brazil. We also felt it was necessary to have a person present at the repacking of the show. [...] Our preparation costs were abnormally high because it was necessary to restretch and reframe many of the very large pictures for safety and their extensive tour that followed in Europe. We also photographed all items in the show and provided copy negatives of a great number. Savings could be affected in reducing these numbers." (carta de Porter McCray para Richard Davis [Minneapolis Institute of Arts], 14/03/1959. MoMA IC/IP I.A.884.)

pôde acontecer graças ao apoio da diplomacia norte-americana<sup>120</sup>. O que, somado à prioridade conferida pelo MAM-SP à realização de exposições internacionais em detrimento da aquisição de obras, ajuda a explicar a carência de Expressionismo Abstrato, que a historiadora da arte, Ana Magalhães, identificou no acervo proveniente do Museu de arte moderna da São Paulo<sup>121</sup>.

É preciso frisar que esse estilo contou com mais apoio do museu paulista daquela época, do que recebeu de algumas instituições europeias para onde a mostra viajou depois<sup>122</sup>. Se ele não permaneceu nas nossas coleções foi porque a categorização de “bens culturais” proibia que os trabalhos fossem vendidos ou doados enquanto estivessem aqui. Isso explica também a razão de não termos uma obra do escultor Seymour Lipton no acervo brasileiro, apesar deste norte-americano ter recebido um prêmio de aquisição na Bienal de 1957.

O MoMA também preparou uma série de materiais de apoio, que acompanharam a Bienal. Um deles foi o documentário de Hans Namuth sobre Jackson Pollock, que foi traduzido para português e projetado durante o evento. Além disso, o museu novaiorquino seguiu o exemplo da representação inglesa na última

---

<sup>120</sup> "I am enclosing a copy of a letter I have just sent to Porter McCray. As you will note, I have explained to him that in order to obtain free entry through the customs for the shipments from the Museum of Modern Art in New York, the Embassy is obliged to sign a document stating that the entire contents of the shipment will leave Brazil after the exhibition and that no items contained in it will be disposed of commercially. It has occurred to me that this might create a problem in shipping the paintings and sculptures back to New York in case the Museum of Modern Art of São Paulo should purchase one of the works exhibited, as it purchased "the Vikings" by DuCasse the last time. Can we assume that if this should be the case, the Museum of Modern Art of São Paulo would make the necessary arrangements with the customs officials to retain the picture in this country?" (Carta de Lawrence S. Morris [American Embassy, USIS] para Arturo Profili. 16/07/1957. MoMA IC/IP I.A.617.)

<sup>121</sup> Sobre a prioridade do museu voltada às exposições e não à aquisição cf. Adele Nelson. *Forming Abstraction*. 2022. P. 28. Ana Magalhães. *Expor e colecionar: a formação de acervos de arte moderna e contemporânea entre o MAM e o MAC USP*. 2018 p. 40 e Ana Magalhães. *Um outro acervo do MAC USP*. 2019, p. 25 -26.

<sup>122</sup> Sobre a recepção do expressionismo abstrato na Europa cf. Catherine Dossin. *The Rise and Fall of American Art, 1940-1960*. 2015. Em especial as páginas 135 – 142 e a nota 139, na qual a autora discorre sobre o adiamento da itinerância da exposição de Pollock no Museu de Arte de Moderna de Paris, em 1958: "Cassou actually wanted to cancel the shows. His reasons are unknown and speculation abounds. He most certainly disliked the works featured. As we have seen, his taste was rather traditional and he did not support contemporary abstract art in France" (Idem.Ibidem. p. 149). Para um balanço completo da recepção das exposições de Pollock e "New American Painting" pela Europa veja Helen M. Franc. *The Early Yars of the International Program and Council*. 1994. Pp. 132-137.

edição e editou catálogos exclusivos para suas exposições. No caso, um para a mostra de Pollock (com um ensaio que Sam Hunter escreveu no hospital, esperando sua esposa, Edys Hunter, dar à luz<sup>123</sup>) e outro para a mostra geral (com texto de Frank O'Hara).

Uma outra parte fundamental da campanha do MoMA parece ter sido convencer Alfred Barr Jr. a ser membro do júri de seleção da Bienal daquele ano, já que o crítico era uma celebridade da arte moderna, detentor de uma reputação que se estendia da Europa à América Latina. Alguém cuja presença engrandeceria a própria empreitada do MoMA.

Ao avaliar a presença desse crítico no Júri da quarta Bienal, a historiografia brasileira costuma encarar Barr como uma espécie de porta-voz do “expressionismo abstrato”<sup>124</sup> - estilo que formalizaria a ideologia liberal propagandeada pelos Estados Unidos na guerra fria<sup>125</sup>. A biógrafa desse intelectual, Sybil Gordon Kantor, descreve, no entanto, uma série de conflitos entre Barr e os artistas norte-americanos, que pressionavam o MoMA para que a instituição lhes concedesse espaço.

Nos desdobramentos dessa querela, Kantor situou a contratação de Dorothy Miller pelo museu ainda em 1934, mediada pelo próprio Alfred Barr. Era Miller e não Barr, a responsável por curar a produção estadunidense:

Barr não parecia ter um interesse real pela arte norte-americana (uma acusação contra a qual, ele se defendia continuamente), e utilizou as habilidades e experiências de Miller para preencher essa lacuna<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> Carta de Sam Hunter para Porter McCray. 21/07/1959. MoMA IC/IP I.A.884.

<sup>124</sup> Confira, como exemplo, Ana Avelar. *Controversies of a Juri: Alfred Barr Jr at the 4<sup>th</sup> Sao Paulo Bienal*. 2014.

<sup>125</sup> Confira, como exemplo, Francisco Alambert & Polyana Canhête. *Bienais de São Paulo*. 2004, p. 74 .

<sup>126</sup> “Barr seemed do have no real interest in American art (an allegation he continually defended himself against), and he used Miller’s abilities and experiences do fill that void.” Sybil Gordon Kantor. *Alfred Barr Jr. and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. 2003, p. 237.

Segundo a biógrafa, Barr avaliava a relevância dos estilos e obras pelo impacto inovador que eles causavam para além do seu território nacional. Até, pelo menos, o fim dos anos 1940, ele mantinha uma posição bastante ambígua em relação à pintura estadunidense. Em uma conferência de 1949, ele chegou a caracterizá-la como mais vigorosa do que a produzida na Europa, mas não suficientemente original para figurar ao lado de Picasso e dos outros veteranos do modernismo. Nas palavras do próprio crítico:

Eu diria que qualquer coisa produzida por pintores ou escultores americanos é americana; no entanto, quase todos os americanos trabalham dentro das diversas tradições do mundo ocidental, de modo que sua arte, exceto quando o tema é claramente americano, geralmente não é distintamente americana, ou, como afirmam reacionários, é peculiarmente americana, tendo seu equivalente na maioria dos países europeus e latino-americanos, sobretudo na URSS, onde a "arte moderna" foi sufocada há vinte anos.

A partir de impressões superficiais obtidas durante os últimos meses na Europa, eu diria que a pintura americana "se equipara muito bem ao Velho Mundo". Na verdade, com exceções, muito importantes, do trabalho de alguns pintores na França da geração agora com mais de sessenta e cinco anos, a pintura americana me parece mais vigorosa e original do que a de qualquer país europeu. Os melhores pintores selecionados do "Velho Mundo" como um todo superam, no entanto, os americanos. A escultura americana pode possivelmente ser um pouco inferior à da França, Itália ou (por causa de Henry Moore) Grã-Bretanha<sup>127</sup>.

A ambiguidade de Barr refletia a polêmica sobre a presença da arte norte-americana dentro do próprio museu, que se via constantemente tensionado entre os artistas e alguns financiadores. Barr, primeiro curador do MoMA, era um ponto focal desse conflito. Segundo Kantor, o problema da equivalência entre arte norte-

---

<sup>127</sup> "I would say that whatever is produced by American painters or sculptors is American; but almost all Americans work within the varied traditions of the Western World so that their art, except when obviously American subject matter is used, is usually not distinguishably American, or the reactionary assert, are peculiarly American have their counterpart in most European and Latin American countries, above all in the U.S.S.R. where "modern art" was strangled twenty years ago.

From superficial impressions gained during recent months in Europe I would say that American painting "stacks up against the Old World" very well indeed. In fact, with the very important exceptions of the work of a few painters in France of the generation now over sixty-five, American painting seems to me more vigorous and original than that of any single European country. The best painters selected from the "Old World" as a whole would however surpass the Americans. American sculpture may possibly be somewhat inferior to that of France, Italy or (because of Henry Moore) Great Britain." (Alfred Barr Jr. *The State of American Art*. 1986 [1949] 211 -212).

americana e europeia só foi retirado de suas mãos após o “sucesso do expressionismo abstrato”<sup>128</sup>:

"Mas não sem muita discussão na imprensa. Uma controvérsia contínua foi desencadeada do que se percebia como negligência do museu em relação aos expressionistas abstratos, mas também à arte abstrata americana em geral. Barr foi acusado de abandonar a arte abstrata quando montou a exposição de Edward Hopper em 1933, assim como "pintura romântica na América" e "Realistas Americanos e Realistas Mágicos" em 1943. Em sua defesa, ele disse não haver uma definição arbitrária de arte moderna. Ele foi acusado de não agir rápido o suficiente para expor ou adquirir arte americana radical, apesar da série de exposições "americanas" de Miller."<sup>129</sup>

Kantor não datou ou qualificou o que ela entendia como “sucesso do expressionismo abstrato”. De qualquer maneira, Barr ainda não parecia automaticamente entusiasmável para participar da primeira mostra internacional de Pollock, em 1957.

Originalmente, O MAM-SP havia convidado René D'Harnoncourt, o diretor do MoMA, para julgar as obras<sup>130</sup>. Alguns meses depois, Porter McCray escreveu a Profili, informando-o de que D'Harnoncourt não poderia participar e sugeriu que se convidasse Alfred Barr Jr, mas pediu que não mencionasse que essa ideia vinha do próprio MoMA<sup>131</sup>. Paralelamente, Porter McCray solicitou que o corpo diplomático norte-americano intercedesse junto a Francisco Matarazzo Sobrinho, para que Barr fosse convidado, diretamente pelos brasileiros, para ser o juiz<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> “the problem of the balance between European and American art was taken out of Barr’s hands with the advent of the success of abstract expressionism”. (Sybil Gordon Kantor. Alfred Barr Jr. and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art. 2003. P 372).

<sup>129</sup> But not without a lot of discussion in the press. An ongoing controversy has ensued over the Museum’s perceived neglect not only of the abstract expressionists but also American abstract art in general. Barr was accused of forsaking abstract art when mounted the Edward Hopper show in 1933, as well as “romantic painting in America” and “American Realists and Magic Realists” in 1943. His defense was that there was no arbitrary definition of modern art. He was accused of not acting fast enough to exhibit or buy radical American art despite Miller’s “americans” series of exhibitions” (ibem. Ibidem. P. 273).

<sup>130</sup> Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para René D’Harnoncourt. 20/11/1956. MoMA IC/IP. I.A.617.

<sup>131</sup> Telegrama de Porter McCray para Arturo Profili. 10/05/1957. MoMA IC/IP. I.A

<sup>132</sup> Carta de Lawrence Morris para Porter McCray. Sem data. Arquivo Wanda Svevo. Pasta 121.6. Documento e 4º 2.1

Se o MoMA não queria formalizar como seu, o pedido para que Barr representasse os Estados Unidos, Profili atendeu a demanda e endereçou uma carta ao museu, solicitando a presença em São Paulo do curador, “cujo nome deve” “constituir para” a IV Bienal, “um elemento de prestígio e da mais alta projeção internacional.”<sup>133</sup>. De autoria brasileira, o parágrafo laudatório foi então assinalado com um ponto de exclamação a lápis, provavelmente pela equipe do MoMA e deve ter sido encaminhado a Alfred Barr Jr. Campanha bem-sucedida, o curador foi convencido a participar de uma mostra com a qual parecia não se identificar plenamente.

Os releases lançados pelo MoMA evidenciam os destaques escolhidos pelo museu. Cada um dos assuntos deve, no entanto, ser encarado como parte de uma estratégia de captação de recursos. Após serem publicados na imprensa, eles eram então recortados e passavam a compor o dossiê que a equipe técnica apresentava aos seus financiadores.

Um deles descreve a Bienal de São Paulo e a participação dos Estados Unidos na mostra que estava por vir. Acompanham-no informações detalhadas sobre: o International Council at the Museum of Modern Art e a participação norte-americana em exposições internacionais<sup>134</sup>. O museu também informou à imprensa sobre a biografia de Alfred Barr Jr<sup>135</sup>, sobre Porter McCray<sup>136</sup>, sobre o filme de Hans Namuth<sup>137</sup> e, finalmente, sobre o sucesso que alcançaram no Brasil<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> “whose name would [...] constitute for our manifestation an element of prestige and of the highest international projection” Carta de Arturo Profili para a diretoria do MoMA. 18/05/1957. MoMA IC/IP. I.A.617

<sup>134</sup> United States Representation at forthcoming international art exhibition in São Paul organized under sponsorship of International council at the Museum of Modern Art. 25/07/1957. MoMA IC/IP I.A.595.

<sup>135</sup> Biographical Data on Alfred H. Barr JR. and the Museum of Modern Art. 22/08/1957. MoMA IC/IP I.A.595.

<sup>136</sup> Biographical Data on Porter Mc Cray, Director of the International Program. 09/09/1957. MoMA IC/IP I.A.595.

<sup>137</sup> Film on Jackson Pollock to be shown at IV Bienal in Conjunction wit exhibition of this work in the United States Representation. 09/03/1957. MoMA IC/IP I.A.595.

<sup>138</sup> American Artists win Recognition at São Paulo Bienal. 20/09/1957. MoMA IC/IP I.A.597

Os releases eram escritos por Helen Franc, supervisionados por Porter McCray e traduzidos para o português. Alguns receberam versões para o espanhol e para o francês. O trecho de uma das cartas do diretor para a redatora deixa claro o que estava em jogo com aquela exposição, o que eles gostariam de destacar e o sentimento que guiava a escolha por grandeza:

(...) o release sobre International Council, como se encontra agora, não é uma peça particularmente glamurosa de jornalismo e parece, mais que tudo, refletir a ansiedade e a tensão da situação da qual ainda estamos tentando sair. [...] Seria prudente planejar um release bem balanceado sobre nós mesmos antes da chegada da exposição vanguardista na Europa. Por mais que isso seja difícil de acreditar, nós fomos informados pelo Publicity Department que não existe um release sobre Alfred Barr. Não preciso dizer, que esse é o primeiro release que será necessário dada a sua chegada até, no máximo, dia 8 e é bastante urgente que eu o receba em inglês, o mais rápido possível. Reunirei todas as informações disponíveis sobre os detalhes da inauguração até 9 de setembro e as enviarei a você<sup>139</sup>.

### **A escolha de Pollock**

As duas representações internacionais dos Estados Unidos, que antecederam a Bienal de 1957, tiveram repercussões opostas. Diferente da organizada por Chicago na Bienal de Veneza, a organizada por São Francisco na terceira Bienal de São Paulo havia alcançado um enorme sucesso<sup>140</sup>. Ambas incluíram obras figurativas e abstratas. Na Itália, a curadora Katharine Kuh organizou uma mostra que tematizava a cidade moderna e foi duramente criticada, inclusive

---

<sup>139</sup> "in preparing these releases, the most evident lack was a departmental release on the International Program itself, the International Council release as it now stands is not a particularly glamorous bit of journalism and seems more than ever to reflect the anxieties and tensions of the situation from which we were and are still trying to extricate ourselves. I have taken an unfinished draft of this release with the hope it can be used. It would be wise to plan a well-balanced release on ourselves before the arrival of the Avant-Garde show in Europe. While it is difficult to believe, we have been told by the Publicity Department that no release exists on Alfred Barr. Needless to say, this is the first release that will be required upon his arrival on the 8th or before, and it is most urgent that I receive this in English as quickly as possible. I will gather whatever information is available regarding the details of the opening not later than September 9th and cable these to you." . Carta de Porter McCray para Helen Franc. 19/08/1957. MoMA. IC/IP I.A.616.

<sup>140</sup> Sobre a representação norte-americana na Bienal de Veneza de 1956, confira Mary Caroline Simpson. *American Artists Paint the City: Katharine Kuh, the 1956 Venice Biennale, and New York's Place in the Cold War Art World*. 2007.

pela suspeita de ter rebatizado trabalhos abstratos para que se encaixassem no motivo.

Grace Morley, que se responsabilizou pelo evento paulista, se pronunciou a esse respeito em carta para W. Sandberg, curador do Municipal Museums of Amsterdã:

Duvido que a Sra. Kuh tenha mudado os títulos das telas abstratas para a exposição, mas concordo com você que muitas delas poderiam muito bem não ter títulos. Eu também achei o nível de seleção alto. Mas se eu já tinha dúvidas sobre utilidade de uma exposição temática para Veneza, meus sentimentos de que isso teria pouco sentido, confirmaram-se ao ver a exposição. Descobri que muitos de nossos colegas na Europa e aqui nos EUA compartilharam da mesma opinião. Por outro lado, muitas pessoas gostaram da exposição, acharam divertida a ideia do tema unificador ou simplesmente a ignoraram. Acho que pode ser uma ideia um pouco Chicagoesca. Sabe, às vezes, ao tentar tornar a arte mais significativa para o público não instruído, há um esforço para descobrir um enquadramento que lhe dê significado adicional. Não concordo com esses esforços, assim como percebo que você também não, mas sou simpática. Ainda temos um pouco mais de luta para abrir caminho para a arte do que vocês aí na Europa, onde as populações têm uma longa experiência com a arte em geral - especialmente aquela de um caráter verdadeiramente criativo.<sup>141</sup>.

A mostra organizada por Morley era, por sua vez, um panorama da produção da costa oeste, incluía uma tela de Mark Tobey (o artista mais célebre da região) e outras obras categorizadas no catálogo, como “expressionismo abstrato”.

---

<sup>141</sup> "I doubt wheter Mrs. Kuh changed the titles of the abstract canvasses for the show, but I agree with you that a good many of them might just as well have been without titles. The level of selection I too thought high. But I had doubts about the usefulness of a theme show for Venice, and seeing the show confirmed my feelings that it has little meaning. A good many of our colleagues in Europe and here in the U.S. were of the same opinion I find. On the other hand, quite a few people liked the show a great deal and found the idea of the unifying subject amusing, or else ignored it. I think it is a slightly Chicagoesque idea, perhaps. You know, sometimes in struggling to make art more meaningful to the uninstructed public, there is an effort to discover a framework to give it additional meaning. I do not happen to agree with such efforts as I see you do not either, but I am sympathetic. We still have rather more of a struggle to win the way for art - especially that of a truly creative character than you there in Europe with your populations which have had long experience with art in general." Carta de Grace Morley para W. Sandberg [Municipal Museums Amsterdam]. 07/09/1956. SFMoMA ARCHEXH001B46F9.

Em estudo recente, a historiadora da arte Catherine Dossin demonstrou que a produção da Costa Oeste, principalmente a de Mark Tobey, tinha mais visibilidade na Europa ocidental dos anos 1950, do que a de Nova Iorque. O velho mundo se empolgava por uma suposta “intensidade meditativa”, identificado em obras advindas das margens do “ocidente”, “cujas fontes pareciam vir da Ásia”<sup>142</sup>. Somava-se a isso, o charme exótico da região, onde se localizaria uma autêntica cultura norte-americana, vivida por personagens arquetípicos como os cowboys e os “índios”. Se a pintura de Nova Iorque soava muito europeizada para o velho continente, as da Costa Oeste eram encantadoras.

Morley viajou para São Paulo, participou do júri de seleção e foi, junto com a exposição, calorosamente recebida pelos críticos europeus e principalmente pelos brasileiros. Ao fim da jornada, ela relatou para Porter McCray que nenhum outro artista individual despertou tanto interesse do Júri quanto Mark Tobey. Ela se convenceu de que, se tivesse tido mais tempo para organizar uma sala especial dele, os EUA teriam disputado o prêmio de melhor artista, que coube a Fernand Léger <sup>143</sup>. Além dessa conclusão, ela incluiu o seguinte trecho no seu relatório:

A exposição atraiu e continua a atrair uma boa atenção. Artistas competentes afirmaram que essa foi “a melhor” exposição dos Estados Unidos que eles já viram. Isso foi claramente um exagero que, no entanto, não parece baseado em polidez, mas em um sentimento sincero de admiração pela mostra como um todo. Conforme indagamos, foi o aparente frescor dos trabalhos, a liberdade e a escala geralmente grandes e com cores límpidas que criaram essa impressão favorável. Tanto os críticos brasileiros quanto os europeus disseram que o trabalho parece mais independente das influências da Europa que lhes eram familiares do que os das representações americanas anteriores. Um crítico disse que sentia haver mais “otimismo” nessa exposição do que nas anteriores, o que era reconfortante, pois seus compatriotas e companheiros latino-americanos estavam olhando os Estados Unidos em busca de liderança artística e eles foram encorajados, por outro país americano, a continuar os esforços de produzir trabalhos de qualidade para alcançar reconhecimento com trabalhos “positivos”. Artistas e críticos especularam sobre uma possível influência oriental na arte da Costa Oeste,

---

<sup>142</sup> Catherine Dossin. *The School of the Pacific: The Asian Side of the Postwar Transatlantic Exchanges*. 2019, p. 143.

<sup>143</sup> Carta de Grace Morley para Porter McCray. 06/04/1956. MoMA FOH 1.

o que eles reconheceram em algumas obras, mas que não tinham certeza a respeito de outras.<sup>144</sup>

Essas palavras da curadora devem ter sido lidas e soado bastante verossímeis, afinal a própria equipe do MAM-SP escreveu ao museu de Nova Iorque elogiando Morley e insistindo que, se não fosse o próprio MoMA, que fosse ela a organizar a representação norte-americana da IV Bienal.

Ou seja, as dicas que ela incluiu no relatório devem ter constituído indicativos do que o MoMA deveria fazer para alcançar, em 1957, o sucesso que não obteve em Veneza: primeiro, Morley identificou uma demanda internacional por um “frescor” em relação à produção europeia - obras que pudessem “liderar” a produção latino-americana. Segundo, se a arte abstrata fazia parte da diretiva que o MAM-SP impunha ao evento, sabia-se que o tal frescor havia sido associado à escala agigantada e ao uso das cores do “Expressionismo abstrato” e, finalmente, que esse sentido de novidade havia sido especialmente identificado na produção de Mark Tobey.

Ao lado das 34 pinturas e 29 desenhos (e aquarelas) de Pollock, os EUA trouxeram para a quarta Bienal: 5 pinturas de Franz Kline, 5 de Philip Guston e 5 de James Brooks. De Grace Hartigan e Larry Rivers vieram 4 pinturas. Também trouxeram 5 esculturas de David Hare, 5 de Ibram Lassaw e 5 de Seymour Lipton.

---

<sup>144</sup> “The exhibition attracted a great deal of attention and continues to do so. Competent artists affirmed that it was the “best” exhibition from the United States that they had ever seen. This clearly was an overstatement, but appeared to be based not on politeness but on a sincere feeling of admiration for the display as a whole. On inquiry it was apparently the freshness of the work, its freedom and generally large scale and clear color that had created so favorable an impression. Both Brazilians and European critics said that the work seemed more independent from the influences of Europe with which they were familiar than the previous U.S. sections had been. One critic said he felt there was more “optimism” in the exhibition than in the earlier ones which was reassuring, because his countrymen and fellow Latin Americans were looking to the United States for leadership in art and they were encouraged in their own efforts to produce works of quality and to win recognition by such “positive” works from another American country. Artists and critics speculated on the possible Oriental influences on West Coast art, which they considered that they identified definitely in a few works and wondered about in others. “Pacific Coast Art at The IIIrd Biennial of São Paulo, Brazil: July – October 1925. SFMoMA ARCHEX001B46F9.

O catálogo geral, escrito em português e editado pela Bienal, contou com um texto que Alfred Barr assinou como comissário norte-americano e outro do jovem poeta e curador do MoMA, Frank O'Hara. Os dois textos também apareceram em um dos catálogos bilíngues editados pelo MoMA: aquele sobre a representação dos EUA como um todo. Além desses dois, havia também um catálogo, em inglês e português, específico sobre Pollock, contendo o ensaio que o curador Sam Hunter escreveu no hospital, enquanto sua esposa dava à luz.

O conteúdo da representação foi discutido por quatro pessoas: Hunter, O'Hara, Porter McCray e Dorothy Miller. Não há qualquer pista de que Alfred Barr Jr. tenha interferido nas negociações. Desde o início, todos pareciam decididos a trazer Pollock, o que não é de se surpreender, já que o artista supria todas as demandas identificadas por Grace Morley. Tratava-se de um dos expressionistas abstratos mais famosos e produtor de telas gigantescas. Havia também a semelhança entre os seus trabalhos e os de Mark Tobey, que enovelavam grafismos de tinta sobre a tela.

Não menos negligenciável, a biografia de Pollock oferecia recurso a ser explorado. A equipe do MoMA precisava criar uma narrativa sobre o modernismo que unificasse a país, o artista havia nascido no Oeste e feito carreira no Leste<sup>145</sup>. Sua trajetória poderia ser narrada como a inversão de um mito fundador da nação - o da ocupação do território estadunidense – com seus personagens arquetípicos, os “indígenas” e os cowboys, que foram elencados para o ensaio de Sam Hunter.

Se Pollock já ocupava um papel midiático em seu país, sua morte recente em um acidente de carro aumentou essa visibilidade. O que também deve ter contado na decisão do museu. O fim alcoolizado e prematuro de sua biografia atualizava o *tópos* da martirização do artista e o museu poderia explorar, em tom grave, o caráter de memorial desse evento.<sup>146</sup> Visando a Bienal de 1957, o museu

---

<sup>145</sup> Isso era noticiado na imprensa desde, pelo menos, 1942. Cf. Entrevista para Arts & Architecture, de janeiro/fevereiro de 1942. Reproduzida em Francis Valentin & Eugene Vict. Jackson Pollock: A catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works. 1979, p. 232.

<sup>146</sup> Cf. Nathalie Heinich. La Gloire de Van Gogh. 1991 e Justin Spring. Jackson Pollock, superstar. 1999.

também já detinha um bom material expositivo sobre o artista, já que realizara, em 1956, uma mostra sobre ele em sua própria sede.

A primeira proposta sobre o que levar para São Paulo foi elaborada por Sam Hunter. Restringindo-se ao mesmo número de obras selecionadas por Grace Morley em 1955, Hunter queria incluir um segundo memorial, o de Arshile Gorky, falecido em 1948. O curador também propunha que se priorizasse a escultura, em detrimento da gravura e do desenho, que ele julgava já terem sido muito explorados nas representações norte-americanas das duas últimas bienais<sup>147</sup>.

A composição final é uma síntese das propostas de todos os curadores. Da lista de Hunter foram selecionados os pintores James Brooks, Philips Guston e Franz Kline. Bem como os escultores Seymour Lypton e Ibrahim Lassaw. Salta aos olhos que foram excluídos artistas com carreira consolidada desde, pelo menos, a década de 1940, como Marc Rothko, David Smith e Willem de Kooning.

Selecionar artistas jovens foi uma preocupação de Dorothy Miller, que queria a presença de uma geração mais nova e figurativa. Frank O'Hara se opôs à figuração, mas concordou em incluir dois artistas propostos por ela: Larry Rivers e Grace Hartigan<sup>148</sup>.

Tal como o poeta, esses dois pintores eram parte do que Irving Sandler identificou como a segunda geração da Escola de Nova Iorque. Formada nos anos 1950, esses jovens se encaravam como continuadores da “revolução” iniciada pelos expressionistas abstratos. Dos antecessores, herdaram a ética do gesto evidente, mas se desenvolveram sob influência especialmente forte de Willem De Kooning e de Hans Hofmann. Pintores que, embora fossem associados ao expressionismo abstrato, recuperavam a referencialidade empírica<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> Ofício de Sam Hunter para Porter McCray. 29/03/1957. MoMA IC/IP I.A.617.

<sup>148</sup> Ofício de Frank O'Hara para Porter McCray. 25/04/1957. MoMA IC/IP. I.A.617.

<sup>149</sup> Irving Sandler. *The New York School*. 1978.

Larry Rivers e Grace Hartigan eram, por sua vez, especialmente íntimos a O'Hara, de cujos poemas eram assuntos privilegiado. Brad Gooch, biógrafo do poeta nos conta que:

Embora [Rivers] estivesse principalmente envolvido com mulheres, [ele e O'Hara] mantiveram um caso de amor intenso e intermitente quando ambos estavam na casa dos vinte anos. De sua paixão - baseada em parte em fantasias boêmias de Rimbaud e Verlaine - surgiram muitas pinturas e poemas. Em 1954, Rivers pintou um conhecido retrato de O'Hara nu usando botas de combate, inspirado no Escravo de Géricault (...). O'Hara havia escrito seu épico "Second-Avenue" no ateliê de modelagem em gesso no jardim de Rivers, na Second Avenue, enquanto posava para uma escultura. Muitos dos primeiros poemas de O'Hara, repletos de imagens codificadas surrealisticamente de dor e tormento, de "yoyo-cartwheel-violences", foram escritos durante seu frustrante e altamente romantizado caso com Rivers.<sup>150</sup>

Duas outras sugestões de Frank O'hara completaram a exibição: a de incluir os desenhos de Pollock e as esculturas de David Hare. Quanto a este último, a ideia era montar uma segunda retrospectiva, que destacasse um artista vivo. Artistas falecidos não podiam disputar prêmios na Bienal e o poeta acreditava que Hare seria competitivo no cenário internacional, suprimindo a lacuna deixada por Pollock. A sugestão não foi completamente aceita, mas o escultor passou a fazer parte do time.

A representação norte-americana daquele ano constituiu-se assim, como uma narrativa sobre a extrema contemporaneidade em arte. Colocar Pollock nas salas especiais, no lugar dos cânones, era dar destaque para um artista que produziu

---

<sup>150</sup> "Rivers had been as intimate with O'Hara as anyone. Although he was mainly involved with women, he carried on a rock-and-star love affair with the young poet when they were both in their late twenties. From their passion – based partly on bohemian fantasies of Rimbaud and Verlaine – came many paintings and poems. In 1954 Rivers had painted a well-known Portrait of O'Hara nude in combat boots after Géricault's Slave, to which the Times in its obituary referred, discussing "the question of when exposure of human anatomy in paintings is or not offensive." O'Hara had written his epic "Second-Avenue" at Rivers's plaster garden studio on Second Avenue while posing for a sculpture. Many of O'Hara's early poems, filled with surrealistically coded images of pain and torment, of "yoyo-cartwheel-violences," were written during his frustrating and highly romanticized affair with Rivers." Brad Gooch. *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*. 2014.

um estilo considerado novidade e Alfred Barr o caracterizou, no catálogo, como “um dos **jovens** artistas norte-americanos mais influentes”<sup>151</sup>. Frank O’Hara, por sua vez, o situou junto a James Brooks, Franz Kline e Philip Guston como “uma das figuras proeminentes do ‘expressionismo abstrato’” e descreveu Larry Rivers e Grace Hartigan como “os artistas mais jovens”, cujos estilos foram formados “como uma reação ao expressionismo abstrato”.<sup>152</sup>

Não se tratava, assim, do mero anúncio de uma nova geração, mas de encurtar o intervalo histórico entre a produção contemporânea e as referências a serem superadas. Larry Rivers e Grace Hartigan haviam pegado o bastão de uma geração que nem havia saído de cena e que já se tornara cânone. Envelheciam-se, assim, as referências anteriores à guerra – que eram o horizonte dos brasileiros. Não era mais a velha Bauhaus, os suprematistas, os expressionistas ou os cubistas que deveriam ser superados. A mostra de arte brasileira, que se queria afinada com o que havia de mais avançado na arte, soou então tediosa: mero exercício estilístico, repetição de uma tendência rotinizada.

Por outro lado, criou-se a sensação de que havia um mar de possibilidades contemporâneas, consubstanciado nas obras abstratas que recusavam a geometria. Seja as de Pollock, de Grace Hartigan, de Franz Krajcberg ou de Fayga Ostrower. A participação do Brasil, nesse novo estilo, ainda era tímida: o que logo iria se transformar.

### **Os louros da vitória**

Dirigidas por três galardões internacionais da arte, as críticas que abriram esse capítulo somavam-se a uma série de derrotas do MAM-SP: a retrospectiva de pintura abstrata não aconteceu, o congresso internacional dos críticos de arte foi adiado e o desejo de superar a segunda Bienal foi, evidentemente, frustrado.

---

<sup>151</sup> Destaque nosso.

<sup>152</sup> Catálogo Estados Unidos: IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Setembro – Dezembro. 1957.

E as críticas formalizaram a pior das derrotas, adiando-se a realização do grande objetivo da Bienal - o reconhecimento de que o MAM-SP havia sido capaz de sincronizar a produção local com a história do cânone internacional. As edições anteriores deixaram o gosto de que o trabalho ainda estava em processo. A de 1957 extrapolou as expectativas de todos os organizadores e terminou com forte repreensão internacional.

Ao fim do evento, o Brasil tinha que rever os meios para alcançar seus planos e se preparar para a próxima edição. O MoMA, por sua vez, havia criado a infraestrutura para exportar expressionismo abstrato para a Europa - Daqui a mostra de Pollock circulou por Roma, Londres, Paris, Berlim, Basel, Hamburgo e Amsterdã entre 1958 e 1959. As obras de Franz Kline, James Brooks, Grace Hartigan e Philip Guston passaram a compor a mostra "New American Painting" que circulou, no mesmo período, por Basel, Milão, Madri, Londres, Bruxelas, Berlim e Paris<sup>153</sup>. Parte desta mostra também foi exibida em Amsterdã sob o título de "Young American Painting".

Assim, o museu novaiorquino produziu uma série de prêmios a ser exibida para seus financiadores. Para eles, Porter McCray montou uma apresentação com, entre outras coisas, os catálogos que foram editados, os releases de imprensa, recortes e traduções dos jornais internacionais, a ata do Júri - com agradecimento especial aos Estados Unidos, por ter organizado a mostra de Pollock - e um conjunto de fotografias.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Fizeram parte dessa exposição, obras de William Baziotes, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin e Jack Tworkov.

<sup>154</sup> Outline: Material for Report by Porter A. Mc Cray to International Council executive Committee, Monday, October 7, on the U.S. Representation at IV Bienal, São Paulo. MoMA IC/IP I.A.623



McKenna, Rollie (1918-2003). Artwork loaded onto a ship in New York for transportation to Brazil for the exhibition 'U.S. Representation: IV Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo', 1957. Gelatin silver print, 10 1/16 x 8 1/8 in. (25.5 x 20.7 cm). International Council and International Program Records, I.A.613. The Museum of Modern Art Archives, New York. Object no.: ARCH.11493. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



McKenna, Rollie (1918-2003). Artwork loaded onto a ship in New York for transportation to Brazil for the exhibition 'U.S. Representation: IV Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo', 1957. Gelatin silver print, 10 1/16 x 8 1/8 in. (25.5 x 20.7 cm). International Council and International Program Records, I.A.613. The Museum of Modern Art Archives, New York. Object no.: ARCH.11494. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

Como em um filme de Eisenstein, o enquadramento vertiginoso de uma dessas fotografias é organizado pelas diagonais de um navio em perspectiva, a

intercalar áreas claras e escuras. Em frente à embarcação, há um cabo de aço que suspende uma obra em um invólucro grande e pesado. As pessoas são proporcionalmente pequenas e os olhares curiosos reafirmam o que está implícito no dinamismo da composição: O caráter epopeico, que o fotógrafo queria conferir ao transporte internacional de arte.

Um outro conjunto de fotografias deixa essa intenção ainda mais evidente. Ele não fez parte do material que McCray exibiu aos mecenas no dia 07 de outubro de 1957, pois foi realizado dois anos depois, quando a mostra de Pollock retornava da Europa. Trata-se, no entanto, do mesmo movimento e registra a devolução de três telas ao colecionador Bem Heller, pela janela alta de um arranha-céu. A perspectiva da cidade enevoada aumenta a dramaticidade da empreitada, bem como a postura e a quantidade de trabalhadores envolvidos. Com essas fotografias, o MoMA aumentava sua própria glória por ter realizado a tarefa que se propunha, que os Rockefellers defendiam e que se afinava com a ideologia liberal: o intercâmbio artístico – a livre circulação de obras e ideias pelas fronteiras internacionais. Desafio, cuja superação, as telas enormes e de tinta fresca de Pollock faziam corresponder a um espetáculo.

Uma façanha que não teria sido possível se não houvesse, no sul do mundo, quem o ajudasse e quem produzisse o vivo confronto das produções internacionais. Cabe lembrar, que esse contexto só existia porque, na sua parceria com o Estado, o modernismo brasileiro vinha realizando algo que os americanos ainda estavam tentando fazer: fundir-se à identidade nacional.



Three Jackson Pollock paintings being returned to the 10th floor apartment of Ben Heller. New York, April 9, 1959. Gelatin silver print, 10 1/16 x 8 1/8 in. (25.5 x 20.6 cm). International Council and International Program Records, I.A.682. The Museum of Modern Art Archives, New York. Object no.: ARCH.11495. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

## Pollock entre os obituários de dois mortos

### Uma morte distante

Ao falecer, em 11 de agosto de 1956, Jackson Pollock não era um completo desconhecido do público brasileiro. Ele havia participado, em 1951, da primeira Bienal<sup>155</sup> e a sua morte foi assunto para dois jornais paulistas e um carioca. A nota curta do Estado de São Paulo foi intitulada “Morte de Pintor Norte-Americano”:

O pintor abstracionista Jackson Pollock pereceu ontem num desastre de automóvel, ocorrido perto de Hampton. Pereceu também uma senhora que viajava em seu carro, ficando ferida gravemente uma outra passageira<sup>156</sup>.

Sem dúvida, uma abordagem fria, que não se alonga a respeito de quem foi Pollock. Ao jornal, não soava necessário homenagear o falecido. Por seu turno, o Diário de São Paulo concedeu um pouco mais de atenção ao evento, com uma nota que cheira a tradução malfeita, levada a cabo por alguém ignorante no assunto. O autor transformou as telas, que o pintor estendia no chão, em “lenços” e não julgou relevante mencionar que havia um quadro de Pollock no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

Jackson Pollock, um dos mais conhecidos pintores abstracionistas dos Estados Unidos, morreu num acidente de automóvel, quando seu veículo foi violentamente de encontro a uma árvore nas imediações da cidade. Pollock inventou em 1940, o famoso sistema de pintura a jacto. Para isso, punha o lenço no chão e o enchia de tinta, asfalto e cimento, pedacinhos de vidro, pedras e outros materiais. Seus quadros se exibem no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e no Museu de Belas Artes de São Francisco, entre outros<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> Em 1951, A primeira Bienal de São Paulo expôs a tela Lucifer, de 1947.

<sup>156</sup> “Morte de Pintor Norte-Americano”. O Estado de S. Paulo. 14/08/1956.

<sup>157</sup> “Desaparecimento de Jackson Pollock”. Diário de São Paulo. 14/08/1956.

O título do primeiro obituário e a primeira frase do segundo justificam, em parte, a atitude blasé da nossa imprensa. Pollock era um “dos mais conhecidos pintores abstracionistas dos Estados Unidos”. Não era um dos maiores pintores do mundo e nem do Brasil. Aos olhos dos jornais paulistas, a fama e a relevância do pintor estavam circunscritos a seu país natal e não ascendiam ao centro do mundo cultural. Também estavam encerradas dentro de um estilo muito específico: o abstrato, cujo impacto soava restrito ao jornal.

Antônio Bento foi o único crítico profissional a se manifestar. Mais engajado e bem-informado que os jornalistas paulistas, ele havia escrito, em 1950, um artigo sobre arte norte-americana. Naquela ocasião, ele descreveu sua surpresa diante da opinião de alguns artistas estadunidenses que acabara de conhecer em Paris – Estes tiveram a audácia de dizer que a arte abstrata de seu país era melhor que a francesa<sup>158</sup>.

Diante do novo tópico, recém-descoberto às margens do Sena, Bento não opinou e apenas descreveu como o assunto era debatido na crítica parisiense: muitos dos intelectuais defendiam que a arte abstrata era tendência ultrapassada e muitos acreditavam que o assunto era mais pertinente aos norte-americanos do que ao velho continente.

Seis anos depois, Bento escreveu o obituário de Pollock replicando uma perspectiva francesa a respeito da arte estadunidense. Sintonizado com o jornalista do Diário, ele delimitou a reputação do pintor nos EUA e o que é mais sintomático: enquanto a circunscrição dos expressionistas abstratos em grupo era encarada com suspeita nos Estados Unidos, o crítico praticamente retirou Pollock de Nova Iorque, filiando-o à “Escola do Pacífico”:

Um despacho da France Presse, procedente de East Hampton (Nova Iorque) dá-nos a notícia da morte, num desastre de automóveis, do pintor Jackson Pollock. [...]. Esse artista era um dos mais talentosos entre os abstratos

---

<sup>158</sup> Antônio Bento. A Arte Abstrata nos Estados Unidos. Diário Carioca. 12/02/1950.

americanos. Pertencia à corrente dos que se insurgem contra a pintura geométrica. Tinha horror às composições estruturadas à maneira dos adeptos do concretismo, sendo partidário de uma linguagem pictórica automática, como a dos poetas surrealistas. Gostava por isso de improvisar os seus quadros, às vezes de grandes dimensões, usando pincéis enormes e lançando jactos de tinta sobre a tela. Não há dúvida de que era um dos mais talentosos entre os pintores de vanguarda de seu país, não se podendo negar a originalidade de sua arte. Pollock procurava fugir dos caminhos trilhados pelos abstratos europeus. Suas pesquisas seguiram orientação semelhante às dos chefes da Escola do Pacífico, oposta às tendências seguidas pelos artistas de Nova Iorque, ou seja, da costa do Atlântico, ainda estreitamente ligadas às do Velho Mundo. Morreu em plena mocidade, o que torna duplamente lamentável o desastre que o vitimou<sup>159</sup>.

No Brasil, o termo “escola do pacífico” não havia sido mobilizado nem pela comissão norte americana da Bienal de 1955, Grace Morley, que curou a retrospectiva de arte da costa oeste. Decalcada da célebre “Escola de Paris”, a expressão era corrente na França e se referia aos artistas que produziam entre Seattle e São Francisco, como Marc Tobey, Clifford Still e San Francis. Durante a década de 1950, quando os deslocamentos internacionais eram morosos, difíceis e dispendiosos, era mais fácil que os franceses encontrassem os trabalhos desses artistas na sua capital, do que daqueles que se situavam em Nova Iorque<sup>160</sup>.

Além disso, os franceses os enxergavam pela lente do exotismo e não era incomum encararem os artistas da costa atlântica como repetidores da Europa e, em especial, da arte francesa. Isolados no oeste distante, pintores como Marc Tobey seriam autênticos representantes da cultura nascente norte-americana, pertencentes ao vigoroso contexto dos cowboys e “índios”. Eles também beberiam da cultura japonesa, à qual estariam ligados pelo oceano. Da produção estadunidense como um todo, os franceses tendiam a acreditar que eles é que trariam algo novo para o modernismo:

Os parisienses exaltavam esses artistas pela intensidade meditativa de suas obras, cujas fontes pareciam vir da Ásia, e os comparavam com o expressionismo abstrato da Escola de Nova York. Para os parisienses, não

---

<sup>159</sup> Antônio Bento. Diário Carioca. 15/08/1956.

<sup>160</sup> Catherine Dossin. The School of the Pacific: The Asian Side of the Postwar Transatlantic Exchanges. 2019.

havia dúvida de que os artistas da Costa Oeste representavam a contribuição mais original da arte americana para a arte contemporânea, e que suas obras eram iguais, senão melhores, do que as melhores obras da Escola de Nova Iorque<sup>161</sup>.

De um ilustre quase desconhecido, cuja notoriedade demandava chancela dos parisienses, a imagem de Pollock vai se transformar até o fim da década. A Bienal de 1957 nos apresentou esse pintor, que se tornou, então, digno de nota. Seu estatuto definitivo, no entanto, só foi alcançado em 1959, quando a quinta Bienal radicalizou a sensação de que, em qualquer parte do mundo, os jovens produziam no mesmo estilo que Pollock. Ou seja, que a abstração não-geométrica não era mais fenômeno dos Estados Unidos, mas uma prática representativa da arte jovem pelo globo.

Inicialmente pitoresca e circunscrita aos Estados Unidos, a mitologia brasileira de Pollock passou, assim, a representar o artista que produz nesse estilo, em qualquer parte do mundo. O objetivo desse capítulo é demonstrar que essas alterações não aconteceram isoladas, mas fizeram parte de uma reconfiguração do imaginário sobre a abstração não-geométrica e, fundamentalmente, sobre o local simbólico de cada país na arte.

### **Pollock na quarta Bienal**

Os jornais de 1957 testemunharam o exato momento em que Pollock passou a ser notado, a perplexidade e a resistência dos nossos conterrâneos ao pintor. O crítico Marc Berkowitz, que presidia a comissão de arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, confessou que permanecia frio diante das telas do artista e só conseguia apreendê-

---

<sup>161</sup> “Parisians praised these artists for the meditative intensity of their works, whose sources seemed to come from Asia, and juxtaposed them against the Expressionist, Action painting of the New York School. For the Parisians, there was no doubt that the West Coast artists represented the most original contribution of American art to contemporary art practices, and that their works were equal, if not better, than the finest of the New York School” (Catherine Dossin. *The School of the Pacific: The Asian Side of the Postwar Transatlantic Exchanges*. 2019. P. 143).

las como suportes para o uso arbitrário da tinta<sup>162</sup>. Incômodo parecido foi o da gravurista Fayga Ostrower, que acabava de ganhar o primeiro prêmio da Bienal com uma obra abstrata e não geométrica. Para ela, Pollock seria caótico e torturado, e suas obras necessitariam de estrutura e poesia. Ainda assim, a arte norte-americana lhe soava melhor que a inglesa, representada no certame pela geometria de Bem Nicholson. Fayga reconhecia, nos Estados Unidos, a representação de um novo começo<sup>163</sup>.

O Estado de São Paulo, no dia 20 de outubro, apresentou Pollock como um pintor cuja obra exigia que o observador se adaptasse a ela<sup>164</sup> e o periódico “Para Todos” relatou a polêmica que o artista constituiu para o público da inauguração da mostra:

O norte-americano Pollock, pintor de um colorido farto e misturado e o inglês Nicholson, deram aos visitantes os motivos principais de polêmica. Do entusiasmo por Chagall, do respeito por Morandi, passamos a ouvir, nestas seções da IV Bienal, as primeiras discussões acirradas. E também as primeiras tentativas de explicação de tendências artísticas de menor capacidade de contato com o público que ocorreu à inauguração<sup>165</sup>.

Fausto Cunha, em uma crítica reacionária, que não se satisfazia nem com o ambiente nem com as obras da arte modernista, evidenciou a ambiguidade que Pollock representava, ao simbolizar, ao mesmo tempo, uma novidade a qual se deveria reagir e um enigma sobre o qual era mais provável construir indagações do que afirmações:

O observador comprometido já sabe de quem e do que vai gostar, nenhum deles ousaria aproximar-se publicamente de um elemento secundário ou superado como Chokai ou Magritte. É preciso olhar bem para as fichas

---

<sup>162</sup> Marc Berkowitz. Considerações sobre a IV Bienal. Periódico Para Todos. 1957. A informação sobre o cargo desse crítico encontra-se em Tarcila Soares Formiga. À Espera da Hora Plástica. 2014. P. 199.

<sup>163</sup> Fayga Ostrower. Do Caderno de Notas da IV Bienal. Periódico Para Todos. 1957.

<sup>164</sup> Pollock e os norte-americanos. Estado de S. Paulo. 20/10/1957.

<sup>165</sup> Nove quilômetros de telas, desenhos e esculturas: A IV Bienal concentra a atenção dos intelectuais. Para Todos. 1957.

indicativas de premiação a fim de evitar as “gafes”. É preciso falar de Pollock, perguntar o que achou de Pollock, quando Pollock não é nada<sup>166</sup>.

Na esteira da polêmica, ventilava-se o nome de Pollock na imprensa, mas o estatuto de sua importância ainda oscilava entre estar restrito aos Estados Unidos e ter envergadura mundial. O mesmo tom, inclusive, dos discursos oficiais veiculados pela mostra. Além do catálogo geral da edição, havia dois outros específicos sobre arte norte-americana, que o MoMA editou e distribuiu durante o evento. O primeiro cobria todos os artistas que trouxeram e o segundo era dedicado especificamente a Jackson Pollock. Neste, o curador Sam Hunter abriu o texto rememorando a morte do pintor:

A morte prematura de Jackson Pollock, aos quarenta e quatro anos de idade, num acidente de automóvel ocorrido no ano passado, constituiu uma perda irreparável para comunidade artística norte-americana, onde era bem conhecido e admirado. Para a geração mais moça, ele era na realidade uma figura heroica, digna de veneração<sup>167</sup>.

A seguir, Hunter dedicou-se à trajetória do artista: à sucessão de estilos praticados, inspirados por determinados mestres americanos e europeus. Parágrafo a parágrafo, espalhou pistas sobre a personalidade do pintor, para que o leitor o conhecesse aos poucos. A narrativa de Hunter é movimentada por essa personalidade que o crítico apresenta a conta-gotas. É ela que impele Pollock à pesquisa plástica incessante e que se exprime nas suas conquistas formais.

O pintor figura no ensaio como instigado pelos “propósitos românticos mais impulsivos”, “de filho das trevas”. Detentor de uma “masculinidade exuberante”, Pollock nutria “sentimentos de rebeldia violenta” - uma “revolta” pujante que o levaria a “buscar a liberdade total, uma liberdade que ultrapassasse as suas fontes artísticas e o seu próprio humor de crise.”

---

<sup>166</sup> Fausto Cunha. Morandi, talvez um equívoco. Para Todos. 1957.

<sup>167</sup> Sam Hunter. Jackson Pollock 1912-1956. 1957.

Hunter elaborou a narrativa de tal maneira que se tornou impossível separar o gênio das suas conquistas formais e o clímax do ensaio é atingido em um rompante de violência rebelde, quando Pollock parte a “coluna dorsal da pintura a óleo. E ao despedaçar os métodos clássicos da pintura, com suas técnicas radicais”, ele também teria impelido “a sua obra para um novo sistema de gravitação, desenrolando um novo e emocionante drama do espaço”:

Apenas um ente supremamente inocente poderia sentir-se bastante livre para desprezar os apelos intrínsecos e as aplicações cultivadas da linguagem da pintura, e especular com efeitos pictoriais crus, no grau em que Pollock o fez. E somente um idealista dotado de capacidades excepcionais poderia ter extraído um lirismo profundo e comovedor, desse conteúdo tão nitidamente não artístico<sup>168</sup>.

Tal gênio – e isso é fundamental no ensaio - é apresentado, ao mesmo tempo, como excepcional e tipicamente norte-americano. Cada um de seus gestos sobre a tela seria executado com a “mesma perícia com que um *cowboy* balança seu laço”. O seu apelo constante às “sensações concretas e imediatas” seria decorrente de seu éthos nacional<sup>169</sup>:

Em seu materialismo que não necessita de escusas, há qualidades americanas, refrescantes e não regeneradas, que também palpitam no seu esforço para instilar espírito na substância refratária que adotou como matéria da sua arte. Estas qualidades nativas bem distintas, formam uma amálgama em que entram o realismo, o respeito pelos materiais e um idealismo inocente<sup>170</sup>.

Assim, a dádiva que Pollock ofertou ao mundo, seria também uma contribuição de seu país e estilo de vida. Tão norte-americano quanto um habitante do velho oeste, o pintor seria um “enfant terrible”; jovem, hábil, ansioso e violento.

---

<sup>168</sup> Idem. Ibidem.

<sup>169</sup> O catálogo inclui uma versão em inglês e uma em português do ensaio. Em português, a palavra usada é vaqueiro. Em inglês é cowboy. Optei aqui pelo termo norte-americano para evidenciar seu vínculo com o gênero do “Velho Oeste” e seu caráter identitário para os Estados Unidos.

<sup>170</sup> Idem. Ibidem.

Condições que o teriam levado a desbravar novas possibilidades no campo universal da pintura:

As qualidades especiais de delírio e arrebatamento que ele levou ao lirismo exacerbado dessa época, um lirismo épico em suas proporções e barroco em suas energias, são o testemunho de um nascimento nos domínios da arte contemporânea.

Esse discurso sobre o artista norte-americano que alçou conquistas universais foi amplamente divulgado no Brasil pelo MoMA, que preparou a imprensa sobre a exibição. O primeiro release foi lançado em 25 de julho de 1957, em inglês e direcionado aos periódicos estadunidenses. Comunicava a fama crescente de Pollock, o número de obras, os curadores e os artistas que participariam da exposição<sup>171</sup>. Os jornais brasileiros tiveram acesso a esse conteúdo através de uma reportagem do The New York Times, que foi então noticiada aqui<sup>172</sup>.

Na véspera da inauguração da Bienal, o MoMA divulgou uma versão em português, direcionada aos nossos periódicos e com longas citações do ensaio de Hunter. O foco dessas comunicações à imprensa não era tanto as conquistas formais do pintor, mas sua fama crescente. Inicialmente dentro dos Estados Unidos e mais recentemente na Europa. O trecho citado do ensaio deixa isso evidente:

Como personalidade mais controvertida do grupo de artistas denominados Expressionistas Abstratos, ou pintores de “Ação”, Pollock transformou-se no artista simbólico da geração progressista norte-americana.

Muitos de seus contemporâneos identificaram-se com a sua pesquisa incessante de novas liberdades pictoriais e com o seu agressivo espírito de revolta. Mas Pollock também influenciou os seus colegas como uma espécie de demiurgo, introduzindo um novo drama no ato da criação, visto que pintava como se cada tela fosse um caso de vida ou de morte. A intensidade das suas convicções, e a mensagem de urgência que a sua arte transmite

---

<sup>171</sup> United States representation at Forthcoming international art exhibition in São Paulo organized under Sponsorship of international Council at the Museum of Modern art. MoMA IC/IP. I.A.595

<sup>172</sup> Noticiário. Jornal do Brasil. 10/09/1957

invariavelmente, contribuíram para o seu prodigioso renome internacional, na mesma escala em que contribuíram suas inovações formais<sup>173</sup>.

A inauguração da Bienal ventilava o nome de Pollock e o release chegou em boa hora para os jornais brasileiros. Seja através dele, seja através do catálogo, algumas das matérias publicadas foram calcadas no ensaio de Hunter, como foi o caso de uma assinada por Luis Washington Vita, que replicou o tom mítico e caracterizou Pollock como um herói individualizado, inventor da “autêntica pintura abstrata” e como alguém que exprimia a alma de seu povo<sup>174</sup>. José Geraldo Vieira, por sua vez, publicou na Folha da Manhã uma descrição técnica dos materiais utilizados por Pollock, com informações advindas do catálogo:

Para avaliar-se sua densidade, basta dizer que são 34 telas enormes, e 29 desenhos das mais variadas técnicas - tinta, lápis, pastel, aquarela, guache, etc. As telas geralmente extensas são substituídas outras vezes por masonite, e quando não, pintadas com o gotejamento de óleo, com duco e alumínio.<sup>175</sup>

Frutificava assim, o esforço em muitas mãos que apresentava Pollock como herói estadunidense. Mas se o pintor entrava gradativamente no nosso imaginário, sua imagem não permaneceu a mesma. O tom folclórico e típico da quarta Bienal, que o caracterizava como “autêntico norte-americano” desapareceu no fim da década, após inaugurado o quinto certame. Nesse momento, Pollock passou a representar o artista contemporâneo, perdido nas engrenagens do mercado, em qualquer parte do mundo. Uma mudança conduzida pelos intelectuais da arte.

---

<sup>173</sup> Constam da representação dos EE. UU. À IV Bienal, pinturas e desenhos de Jackson Pollock e trabalhos recentes de oito dos principais pintores e escultores norte-americanos. MoMA IC/IP. I.A.595

<sup>174</sup> Luís Washington Vita. Caderno de Notas da IV Bienal. Correio Paulistano. 27/09/1957.

<sup>175</sup> José Geraldo Vieira. O Contingente norte-americano. 08/10/1957.



German Lorca. *Installation view of the exhibition 'U.S. Representation: IV Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo', September 22-December 31, 1957.* Gelatin silver print, 8 x 10 in. (20.3 x 27,9 cm). International Council and International Program Records, I.A.612. The Museum of Modern Art Archives, New York. Object n°: ARCH.11496. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



Digital Image ©2010 MoMA, N.Y.

This image will display properly on a monitor calibrated to 5500 K, 2.2 gamma when using the embedded working space profile.

Installation view of the exhibition "*U.S. Representation: IV Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo, organized by the International Program of The Museum of Modern Art, New York. September 22-December 31, 1957.* Gelatin silver print, 8 x 10 in. (20.3 x 27 x 9 cm). International Council and International Program Records, I.A.612. The Museum of Modern Art Archives, New York. Object n°.: ARCH.3084. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



German Lorca. Installation view of the exhibition '*U.S. Representation: IV Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo*', September 22-December 31, 1957. Gelatin silver print, 8 x 10 in. (20.3 x 27,9 cm). International Council and International Program Records, I.A.612. The Museum of Modern Art Archives, New York. Object n°: ARCH.11497. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

### **A crítica de arte.**

Em uma entrevista publicada em 1987, Fayga Ostrower relembrou os anos 1950 e disse que não havia “nenhum crítico” no Brasil “que teorizasse sobre a arte informal”. Com o concretismo seria diferente, pois contava com Mário Pedrosa e Ferreira Gullar<sup>176</sup>. Iberê Camargo emitiu opinião semelhante e apontou a proximidade entre o concretismo e os críticos da época:

---

<sup>176</sup> Fernando Cocchiaralle e Anna Bella Gieger (entrevista). Fayga Ostrower. 1987. P.173

a pessoa que estava de posse da crítica, com a coluna da crítica, era engajada nesse movimento, participava desse movimento, era um criador desse movimento<sup>177</sup>

A historiografia aponta, no entanto, dois intelectuais como defensores da abstração não-geométrica naquela época: Lourival Gomes Machado, em São Paulo e Antônio Bento, no Rio de Janeiro<sup>178</sup>. Apesar da fama, o primeiro publicou uma crítica bastante desgostosa com a pintura presente na quarta Bienal, que lhe parecia insuficiente “de impulso expressivo” e mera repetição da Escola de Paris. Um problema que ele identificava, até mesmo nos “casos inesperadamente extremos como o desses japoneses que pintam cosmopolitamente à italiana ou desses japonismos que atingem larga faixa da pintura atual do Ocidente”:

Essa gloriosa Escola de Paris, que mais gloriosa não poderia ser, caracteriza-se, entre outros qualificativos, por já ter acontecido e não poder repetir-se, nem mesmo em Paris. Não surpreende, portanto que o proposto internacionalismo da arte do século XX se desejar realizar como simples reiteração, descambe rapidamente para uma espécie de cosmopolitismo e que, ao invés da revolução iniciada, se estabeleça uma espécie de moda ousada e não mais. Daí a insatisfação que nos resta diante dos quadros mais cheios de qualidades, como os de Tàpies, que podem ter tudo ou mesmo tudo, menos a força dos "monstros sagrados" a que reverenciam, porque estes eram criadores<sup>179</sup>.

Se em 1957, Gomes Machado não se inclinava ao estilo praticado por Pollock e por Antoni Tàpies; Antônio Bento reagiu positivamente à chegada do norte-americano, antes mesmo de inaugurada a Bienal. Apesar dessa prontidão, o carioca não parecia instigado pelo fenômeno, mas sim pela oportunidade de

---

<sup>177</sup> Fernando Cocchiaralle e Anna Bella Gieger (entrevista). Iberê Camargo. 1987. P.181.

<sup>178</sup> Respectivamente, Ana Cândida de Avelar. A Raiz Emocional: Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado. 2014 e Ana Paula França Carneiro da Silva. Arte Informal e os limites do discurso crítico moderno em Antônio Bento e Mário Pedrosa, no final da década de 1950. 2007.

<sup>179</sup> Lourival Gomes Machado. A presença do novo. O Estado de S. Paulo. 05/10/1957.

combater o concretismo, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, contra quem travava uma campanha<sup>180</sup>:

[A pintura de Pollock] deu nova força à arte abstrata, que assim fugiu ao movimento conformista baseado na geometria e aqui chamado de concretismo. Marchou no mesmo sentido do “tachismo” da Escola de Paris, que centralizou na Europa a abstração informal que se encontra hoje, na vanguarda do movimento antfigurativo, nos centros artísticos mais avançados do mundo. Somente no Brasil, a arte concreta é hoje considerada um movimento de vanguarda.

Pollock assinalou um retorno à pintura-pintura, frontalmente contrário à pintura-arquitetura dos concretistas<sup>181</sup>.

Assim, entre 1957 e 1959, nem Bento e nem Gomes Machado assumiram a prerrogativa de compreender sistematicamente o que estava surgindo. Quem o fez, foi Mário Pedrosa e seu pupilo, Ferreira Gullar. O mestre atravessou os anos de 1938 a 1945 exilado nos Estados Unidos pela ditadura Vargas e era o intelectual brasileiro mais bem preparado para enquadrar e julgar a novidade<sup>182</sup>. Não por acaso, ele já havia mencionado Pollock na imprensa brasileira, cinco anos antes da sua retrospectiva em 1957.

Antes de enfocarmos a crítica de Pedrosa, faz-se necessário uma pequena digressão historiográfica. A produção sobre esse intelectual é extensa e reitera a oposição do crítico às artes norte-americanas do pós-guerra. Nas palavras de Otília Arantes, que organizou as principais coletâneas de Pedrosa, “mesmo concedendo importância a muitas das manifestações artísticas da época” o crítico

---

<sup>180</sup> Sobre a querela entre Antônio Bento e Pedrosa em 1957, confira: Marcos Rosa. *A Tale of Masters and Islands: Volpi claimed by Mário Pedrosa*. 2018.

<sup>181</sup> Antonio Bento. Os norte-americanos na Bienal Paulista. *Diário Carioca*. 11/09/1957;

<sup>182</sup> Sobre o exílio de Mário Pedrosa em Nova Iorque e Washington-DC, confira Marcelo Ribeiro Vasconcelos. *O Exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intelectuais: Abstracionismo na Barbárie*. 2018. Marcelo Mari. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. 2006 p. 72-125. Dainis Karepovs. *Pas de politique mariô!*. 2017 pp 72 – 80.

“continuará a desconfiar tanto do otimismo quanto do pessimismo alardeado pela arte americana em todos os seus desdobramentos no pós-guerra”<sup>183</sup>:

A grande utopia de Mário Pedrosa (como ele repetiu à exaustão) era o advento de uma grande “arte sintética”, cujos delineamentos preliminares buscava permanente e obsessivamente desentranhar das manifestações mais autênticas da arte moderna. Foi o que o manteve sempre tão distante das posições ditas formalistas quanto reticente em relação às explosões da subjetividade dos artistas norte-americanos de pós-guerra (era assim pelo menos que ele os via)<sup>184</sup>

Chama a atenção a intenção de Arantes em situar a produção de Pedrosa em relação à sua “grade utopia”: uma linha mestra, a partir da qual a crítica do intelectual foi organizada e interpretada. Em Alambert, essa linha mistura-se, por sua vez, com a posição política de Pedrosa, em oposição aos norte-americanos, representados, por exemplo, por Alfred Barr Jr.:

Essa diferença entre Pedrosa e Alfred Barr tinha motivações políticas e ideológicas profundas, que demonstram o grau de tensão em que viviam os intelectuais pautados pelo comprometimento tanto com a radicalização do Modernismo quanto com o socialismo diante dos compromissos conservadores, necessários ou não, que a estrutura montada por Ciccillo e o governo americano impunham. Barr foi um dos grandes defensores do expressionismo abstrato nos EUA. Segundo Dalton Sala foi também “consultor artístico de Peggy Guggenheim”. Notabilizou-se pela publicação, em 1952, de um texto no *The New York Times* intitulado “Is Modern Art Communistic?”, no qual equiparava a arte soviética à nazista. Ainda que, segundo Sala, Barr falasse “em nome da direita esclarecida, em oposição à histeria macarthista”, sua defesa da arte moderna oficial dos EUA (o expressionismo abstrato) e sua conseqüente implicância com o abstracionismo geométrico, então bandeira da arte brasileira e latino-americana mais radical (também do ponto de vista político), o colocava em oposição aos brasileiros<sup>185</sup>.

Na tese de Marcelo Vasconcelos a oposição estético-política de Pedrosa aos norte-americanos tornou-se mais sutil e ganhou feições sociológicas. O pessimismo que o crítico identificava nas obras de estadunidenses foi investigado enquanto um sentimento compartilhado pelos intelectuais novaiorquinos. O exílio de

---

<sup>183</sup> Otília Arantes. *Modernidade cá e lá*. 2000. P. 19.

<sup>184</sup> Idem. *Ibidem*. P. 14.

<sup>185</sup> Francisco Alambert & Polyana Canhête. *Bienais de São Paulo*. 2004. P. 74.

Pedrosa em Nova Iorque ganhou destaque e Vasconcelos interpretou o papel desse pessimismo na escolha de nosso crítico pela defesa da arte abstrata, mas também como elemento que o distinguia dos norte-americanos daquele momento.<sup>186</sup>

Nas próximas páginas seguiremos, no entanto, uma abordagem divergente. A crítica de Pedrosa não será organizada em relação às linhas mestras de interesse e simpatias do crítico. Não buscaremos, assim, uma coerência no pensamento de Pedrosa. Para o que nos interessa, cada crítica será situada no debate imediato ao qual se endereçava e, conseqüentemente, às questões conjunturais que as animavam. Na nossa perspectiva, a posição de Pedrosa em relação à arte norte-americana não é estável e nem necessariamente de oposição ou de desconfiança.

### **Pedrosa, analista das tradições nacionais de pintura**

A primeira Bienal de São Paulo acirrava a querela entre os abstracionistas e os artistas próximos ao partido comunista, que cobravam fidelidade à figuração. Em nome da abstração, Pedrosa ocupou as colunas de jornais dessa guerra<sup>187</sup>. Nos seus quatro artigos sobre o primeiro certame, o crítico atacou o realismo socialista e defendeu os estilos “sem objetividade aparente”<sup>188</sup>.

O que nos interessa nessa briga é que, ao defender a abstração e a Bienal, Pedrosa afiançava a lógica que estruturava aquelas exposições nos anos 1950. A Bienal reunia compartimentos autônomos, cada um com a delegação de um país que competia com os outros. O crítico analisava, assim, nação a nação, as comparava e as diferenciava por seus éthos artísticos:

---

<sup>186</sup> Marcelo Vasconcelos. *O Exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: Abstracionismo na Barbárie*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia. UNICAMP. 2018.

<sup>187</sup> Sobre o embate entre “realismo” e “abstracionismo”, veja Aracy Amaral. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2003 pp. 227-273. Sobre o engajamento de Pedrosa em nome da abstração, confira Marcelo Mari. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 – 1950)*. 2006. Pp. 219 – 229.

<sup>188</sup> Mário Pedrosa. *A Primeira Bienal (I)*. *Tribuna da Imprensa*. 27 – 28/10/1951.

Esses compartimentos constituem subdivisões bastante precisas do fenômeno geral mundial da arte moderna. Caracterizam-se por tradições culturais e artísticas definidas que nos permitem distinguir uma abstração francesa de uma de outra alemã, um moderno italiano de outro suíço, americano ou belga. Se é uma verdade indiscutível que marchamos para uma arte realmente internacional – e tal fenômeno marcará um ápice até agora jamais atingido na evolução histórico-cultural da humanidade – também é exato que essa linguagem internacional da arte moderna não suprime os idiotismos vernáculos nacionais, as peculiaridades regionais ou locais”<sup>189</sup>.

Entre italianos, britânicos e americanos, foi na delegação germânica que Pedrosa identificou maior rompimento com as gerações passadas. Os artistas alemães seriam movidos por uma “ânsia transcendental” que Pedrosa julgava típica daquele povo, de onde decorreria uma produção que “ultrapassa o objeto, transfigurando-o “em puro ritmo no espaço, em força geradora”. A escola de Paris estaria caracterizada na primeira Bienal pelo “figurativismo mitigado de Chastel” e pelas “preocupações plásticas quase abstratas de Bazaine”<sup>190</sup>:

Tal como se apresenta, porém, a seleção da França, a marca da arte francesa está ali visível. Veja-se o seu abstracionismo. Transparece nele um desejo de não violentar as coisas, de ficar num meio termo, de não perder o pé. Entre um Bazaine e um T. Werner, pequena é a diferença de posição estética. Ambos guardam o objeto à vista. O francês reduz a uma transparência, como visto através do raio X, o raio X de sua razão<sup>191</sup>.

Pedrosa discutiu a delegação brasileira à parte, no último artigo<sup>192</sup>. Pollock e os americanos receberam destaque especial no terceiro artigo da série. Salta aos olhos a familiaridade do crítico com a produção estadunidense, visível em seus comentários sobre a obra de Rothko, Stuart Davies, T. Roszak, Rice Pereira, Mark

---

<sup>189</sup> Mário Pedrosa. A primeira Bienal (II). A Tribuna da Imprensa. 03-04/11/1951.

<sup>190</sup> Mário Pedrosa. A Primeira Bienal (I). Tribuna da Imprensa. 27 – 28/10/1951.

<sup>191</sup> Idem. Ibidem.

<sup>192</sup> Mário Pedrosa. A Bienal de São Paulo (IV): a representação brasileira. 01-02/12/1951.

Tobey e no seu ressentimento pela falta, na Bienal, dos “abstracionistas mais diretamente descendentes do cubismo, como George L. K. Morris, Xceron, etc., bem representativos do otimismo americano no que tem de melhor e mais aristocratizado”<sup>193</sup>.

O subtítulo deste artigo retira qualquer dúvida sobre a motivação do autor: “a atualidade do abstracionismo”, estilo que o crítico informava ter “os dois pés solidamente fincados nas possibilidades do presente” e que seria levado a cabo por artistas que sonhariam em “tirar” das “possibilidades de nossa época”, uma produção que fosse “a cristalização do estado de cultura e de civilização que o homem potencialmente atingiu.” Aqueles que o praticavam seriam “todos eles sujeitos de um robusto otimismo”, e praticamente todas as exceções adviriam dos Estado Unidos, a ressoar a condição do artista naquele país<sup>194</sup>:

os únicos denotam pessimismo (nas obras), certa tendência nihilista vivem nos Estados Unidos. É o caso, por exemplo, de um Pollock com o seu “Lucifer” (nº 38 do catálogo da Bienal) ou de um W. Kooning com “Ático” (nº 32), cujo abstracionismo, talvez feito de reminiscências fauvistas ou expressionistas, se manifesta através de um emaranhado de linhas e de manchas coloridas aparentemente arbitrarias, que se poderia traduzir por uma espécie de solução de desespero, de violência, certa aquiescência com a desordem espontânea<sup>195</sup>.

Nesse artigo, Pedrosa convocou a arte norte-americana pelo contraste que ela representava frente à produção dos comunistas. A menção ao pessimismo não foi gratuita, pois além da forma, o crítico comparava o amparo que os artistas recebiam das duas burocracias político-estatais. A produção estadunidense seria “rica em contradições e de correntes opostas” e tiraria sua força da “extrema

---

<sup>193</sup> A Bienal de São Paulo (III). Atualidade do abstracionismo. Tribuna da Imprensa. 24-25 /11/1951

<sup>194</sup> Idem. Ibidem.

<sup>195</sup> Idem. Ibidem.

liberdade de pesquisa de seus artistas, que trabalham não só desamparados dos poderes públicos, como sob a hostilidade destes”<sup>196</sup>:

Mas por isso mesmo ela é uma arte de subversão, de inconformismo, de fé, de participação ativa na vida americana de que é uma expressão autêntica e, sob certos aspectos, a mais promissora. Se os Estados Unidos fossem um país em que o Estado já fosse senhor de tudo e de todos, a doutrina oficial de sua arte seria a que hoje prevalece na Rússia<sup>197</sup>.

Os soviéticos, por sua vez, seriam dirigidos “por uma burocracia onipotente ou uma ideologia político-partidária”. Assim, eles teriam apoio do estado, mas produziram uma “estética francamente reacionária”: uma pintura que se limitaria “à função documentária que [esta] teve nos séculos passados”, restringindo-se à glorificação dos homens valorizados pelo Estado<sup>198</sup>.

O enquadramento dos artistas frente às tradições nacionais será uma recorrência na crítica de Pedrosa até 1959. Ela permitia ao crítico mensurar a intensidade e a direção da participação de cada artista no mundo cultural e político que o envolvia – o grau de revolta contra o passado, a filiação ou recusa a um projeto de futuro, a vinculação ou aversão a determinadas ideologias políticas. Com essa grade de nações em mente, Pedrosa se posicionava contra os adversários que surgiram naquela época e se opunha aos processos culturais que julgava nocivos. Ele justificou essa forma de pensar em 1957:

O artista, em última análise, é sempre consequência ou resultante do seu meio. Mas não o é imediatamente, ou passivamente. Ou mesmo num sentido direto. Os mais fortes, os que atingem o maior nível de criação e individualização, podem ser fruto do meio, mas em sentido inverso, por necessidade de oposição ao mesmo. Ainda agora a pintura americana moderna é a mais brilhante expressão dessa tese: toda ela provém da revolta contra o meio<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> Idem. Ibidem.

<sup>197</sup> Idem. Ibidem.

<sup>198</sup> Idem. Ibidem.

<sup>199</sup> Mário Pedrosa. Krajcberg, prêmio de nossa pintura. Jornal do Brasil. 20/11/1957.

## Pedrosa e Gullar contra a vanguarda parisiense

A doutrina artística do Partido comunista foi o inimigo de Pedrosa durante a primeira Bienal. Nas vésperas da quarta, o crítico começava a enxergar um outro oponente, dessa vez vindo de Paris. A ocasião era quinta edição da exposição “Divergence”, uma antologia dos artistas da Galerie Arnaud<sup>200</sup>, instituição que nasceu como uma livraria interessada na abstração geométrica e que sediava exposições de vanguarda desde 1951, inicialmente organizadas pelos parceiros Jean-Robert Arnaud e o artista norte-americano John-Franklin Koenig. Catherine Dossin salientou que essa parceria selava um dos primeiros espaços artísticos europeus em que as barreiras culturais (incluindo a diferença linguística) entre os EUA e a França eram atravessadas e onde artistas das duas nacionalidades eram discutidos<sup>201</sup>.

O artigo de Pedrosa sobre a Divergence 5 é praticamente uma montagem com citações do texto do catálogo da exposição, de autoria do crítico Michel Ragon. Pedrosa foi irônico e utilizou as citações como recurso que informava a empolgação de Ragon e confirmava o diagnóstico do francês a respeito das obras expostas, mas o fazia subvertendo o otimismo do europeu. O ensaio original é intitulado de “Affinités” (afinidades) e constatou a sobreposição de uma geração de artistas à anterior. A mais antiga seria marcada pelo embate entre estilos diversos, como “os pós suprematistas”, os “tachistas pioneiros”, os “líricos” e os “geométricos”. A nova, por sua vez, revelaria uma profunda afinidade formal:

E sem ironia, Ragon se reporta a uma expressão do escritor Jean Paulhan, que, a propósito do borrãoista Fautrier, falou de “jovens avós” para distingui-los dos jovens de hoje “deliberadamente líricos” os quais “em fila”, “exibem certo retorno à natureza e, de qualquer modo, uma ruptura com a concepção arte pela arte de certa arte abstrata, que, agora, se pode muito bem chamar de clássica”. No entanto, observa estranhamente o crítico – “esses jovens já

---

<sup>200</sup> A respeito da péssima recepção dessa exposição pela crítica francesa veja: Natalie Adamson. *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*. 2009. Pp. 245-246.

<sup>201</sup> Catherine Dossin. *The Rise and fall of American art, 1940-1980*. 2015. Pp. 59-60.

se tornaram jovens antigos”. E “esses jovens antigos” diz Ragon, “tendo criado na arte atual” com suas “novas proposições”, “um novo estilo”, deram “nascimento a uma arte, nem abstrata, nem figurativa; a uma criação coletiva de uma pintura sensorial, talvez morfológica, na qual a pasta, o signo, as vibrações de cores ou de matéria são tão afastados das artes decorativas abstratas quanto do pastiche figurativo<sup>202</sup>.”

O ensaio de Ragon diagnosticava que havia acabado o tempo dos artistas contestatórios, interessados em provocar o espectador ou o mundo da arte. Os mais jovens seriam abstratos em “reação contra a geração que os precedeu”, mesmo que fossem herdeiros de alguns artistas mais experientes, como “Hartung, Schneider, Soulages, Atlan, De Stael...” Em suma, daqueles que “se aproximam de uma pintura não figurativa mais próxima da pintura tradicional francesa”<sup>203</sup>.

Pedrosa não discordou do alinhamento pacífico dessa nova geração à tradição francesa, mas, baseado nisso, ele diagnosticava o esvaziamento do sentido da arte abstrata, que seria originalmente preta de revolta e direcionada ao futuro.

A pintura daqueles novos artistas seria, segundo os dois críticos, composta de “manchas ao acaso” e de “signos nascidos do automatismo”. Segundo Pedrosa, seria uma produção que “nunca assustou” ninguém. Muito pelo “contrário”, diante dela, percebia-se que os seus criadores seriam “ressentidos contra a dureza do tempo” e conformados com sua própria condição no mundo artístico. Tanto o aspecto convencional, como a familiaridade das obras adviriam justamente do fato de serem produzidas por artistas que só desejariam “que o mau mundo os deixasse viver, em paz, bem-comportados”:

No fundo, são conformistas. E acreditam escapar à disciplina de um estilo, procurando um estilo no não-estilo, isto é, informe; fogem a uma realidade

---

<sup>202</sup> Mário Pedrosa. Geração parisiense de jovens avós. *Jornal do Brasil*. 31/08/1957.

<sup>203</sup> “Les artistes que nous ayons réunis ne sont pas des néateurs, ni même des provocateurs. Ils sont une réaction contre la génération qui les a précédés, bien qu'encore ils soient parfois dans la même lignée que certains artistes de cette génération, comme Hartung, Schneider, Soulages, Atlan, de Stael... ou qu'ils se rapprochent d'une peinture non-figurative plus proche de la peinture traditionnelle française”. (Michel Ragon. *Affinités*. 1957, s/p.).

que os transcende, recusam tudo o que é visionário ou apenas virtual, para aparentemente imergir no subjetivo. Este, porém é raso, perfeitamente explorado hoje em dia e automatizado como todo sistema sensorial. Eis por que, apesar do individualismo, apesar do subjetivismo, apesar do espontaneísmo procurado, reina entre eles um ar de família e a atmosfera que criam é doméstica: daí, enfim, as “afinidades” em lugar das “divergências”<sup>204</sup>.

Nessa crítica de Pedrosa, a matriz das características e condicionantes nacionais ainda marcava presença. Se em 1951, ele havia caracterizado a arte francesa pela fidelidade ao objeto empírico, que permanecia visível mesmo na abstração, agora em 1957 ele se opôs a Ragon quando este celebrou uma vontade de “desregramento de sentido” nas obras da nova geração:

Para falar em “desregramento de sentidos” ou de outras coisas arriscadas talvez fosse preciso emigrar ou deixar “le doux royaume de France” ou a pura luz mediterrânea, e vir para os Estados Unidos, por exemplo, (ou para a Rússia se a Rússia fosse um país de liberdade de criação). A propósito de “desregramento” se pode falar da obra dos americanos Pollock, Gorky ou de um Diebenkorn, na costa do Pacífico. Os “jovens antigos” da Paris do hoje estão longe da real “ferocidade” dos “fauves” parisienses do início do século ou da explosão expressionista de Dresden, Munique, Viena ou Berlim das suas duas primeiras décadas<sup>205</sup>.

Finalmente, Pedrosa concluiu o artigo mencionando o caso dos “melhores artistas” do Brasil, dos quais estava evidentemente excluído o nipo-brasileiro Flávio-Shiró Tanaka, que expôs na Divergences 5. Para Pedrosa, os artistas “que contam” e que trariam “consigo a responsabilidade pelo amanhã” seriam, evidentemente os concretistas, aos quais ele era próximo. Estes estariam “esquecidos de si mesmo, fora de qualquer pretensão egotista de autoexpressão, em busca da pureza, do equilíbrio e do transcendente”:

---

<sup>204</sup> Mário Pedrosa. Op.cit.

<sup>205</sup> Idem. Ibidem.

O classicismo no Brasil ainda é uma aspiração viva. E não é por outra razão que pelo menos em arte somos um país jovem. Ainda não conhecemos a fauna de todos desses jovens “antigos” ou já “avós”<sup>206</sup>.

A relação do crítico com o estilo geometricamente estruturado remonta ao início dos anos 1950, quando ele se aproximou dos artistas que, mais tarde, fundariam o Grupo Frente, ou seja, os pioneiros do concretismo na cena carioca.

De acordo com Tarcila Soares Formiga, Pedrosa desempenhou o papel de porta-voz desses artistas perante a imprensa e as instituições artísticas. Ao reexaminar a contribuição de Pedrosa para o desenvolvimento desse estilo, Formiga demonstrou o entrecruzamento das trajetórias dos artistas que começavam a experimentar com essa linguagem e a do intelectual, que redigia uma tese sobre a psicologia das formas. Mais do que um analista, Pedrosa ocupou o papel de formulador das ideias que sedimentavam as relações entre aqueles artistas. Com o crítico, aqueles pintores, escultores e gravuristas se encontravam com frequência. Para eles, Pedrosa emprestava livros e a sua própria tese<sup>207</sup>.

O concretismo significava, para Pedrosa, uma utopia política de transformação do mundo por via da renovação da sensibilidade. Nas palavras de Marcelo Mari, “Pedrosa acreditava na formação de uma nova sociedade, onde a técnica não serviria a impulsos aniquiladores, mas certamente para a emancipação do homem” e por isso ajudava a difundir o concretismo no país. Proposta baseada “tanto nas inovações formais, quanto no compromisso de renovação social do País”<sup>208</sup>. Tratava-se de apoiar um movimento artístico que carregava laços estreitos com a revolução comunista:

A vanguarda russa tinha estabelecido como meta criar uma arte que fizesse parte dos esforços de construção do homem do futuro e de relações sociais baseadas na coletividade e no sentimento comum e fraterno. Seu mote principal era a aproximação entre o trabalho artístico e o conjunto da

---

<sup>206</sup> Idem. Ibidem.

<sup>207</sup> Tarcila Soares Formiga. À Espera da Hora Plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira. 2014

<sup>208</sup> Marcelo Mari. Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950). 2006. P. 269.

produção social. Baseados na ideia de racionalidade e planejamento da sociedade, Rodchenko, Kandinsky e Malevitch não pouparam esforços para que, por meio da revolução interna da arte, eles contemplassem os ideais comuns da revolução russa. Fizeram profissão de fé de sua arte e do comunismo, pois ambos pareciam caminhar juntos para a síntese final e definitiva em que o trabalho seria atividade livre e a arte, parte constitutiva de todas as atividades humanas. Esse foi o objetivo dos esforços sobre-humanos dos que trabalharam pela e na fase inicial da revolução soviética.”<sup>209</sup>

Defensor de uma arte calcada na síntese entre as atividades humanas e na humanização da técnica, Pedrosa ficou bastante incomodado com o tema da autoexpressão do artista e seu vínculo com a pintura francesa baseada na “pasta”, no “signo” e nas “vibrações de cores e materiais”. Assim, ele publicou alguns dias depois, no *Jornal do Brasil*, uma espécie de resenha, longa e dividida em dois artigos diferentes, de um ensaio de Julian Alvard<sup>210</sup>. Este crítico francês pertencia ao mesmo círculo da galeria Arnaud, comprometido com a defesa da pintura abstrata. Era, no entanto, de uma geração anterior à Ragon e começou sua carreira na revista *Art d’aujourd’hui*, fundada em 1949 pelo arquiteto André Bloch para defender a abstração geométrica<sup>211</sup>.

As opiniões de Pedrosa eram próximas às de Alvard, que em 1951 havia publicado um artigo irônico que recusava a vivacidade criativa e a centralidade de Paris na produção contemporânea. Uma oposição oposta à que Ragon tomava na época<sup>212</sup>. Em 1956, Alvard também havia caracterizado a arte “informal” como um novo academicismo<sup>213</sup> e agora, em 1957, ele discorria sobre uma mudança no

---

<sup>209</sup> Idem. *Ibidem*. p. 223.

<sup>210</sup> Mário Pedrosa. *Arte Moral*. *Jornal do Brasil*. 03/09/1957.

Mário Pedrosa. *Sinceridade e Personalidade*. *Jornal do Brasil*. 04/09/1957.

<sup>211</sup> Natalie Adamson, *op.cit.* p. 201.

<sup>212</sup> Natalie Adamson, *op.cit.* p. 203.

<sup>213</sup> Natalie Adamson. *Op.cit.* P. 245.

critério de apreciação estética vinculado à arte de autoexpressão. No lugar “Belo”, o crítico francês identificou a “originalidade” como o novo valor predominante. As questões da “estética tradicional” teriam sido substituídas pela “Moral” e o problema da “sinceridade do artista” teria emergido. Isso estaria vinculado ao que Pedrosa e Alvard consideravam uma “mitologia barata” derivada da psicanálise: a “pretensão” de que “a tela” fosse “uma projeção do artista”. O centro do novo critério seria o “problema da expressão da individualidade” e, nesse sistema, Pollock era considerado, pelos dois, como um artista original e válido, a quem uma multidão copiou:

Mas observa desalentado o crítico parisiense, “toda vez que um pintor faz a demonstração de sua particularidade”, “uma multidão de sem produtos” se escoou pelo caminho aberto. Outrora havia um estilo sobre pessoal, o estilo de uma época: nele todos participavam, com maior ou menor originalidade.

Hoje, em que a originalidade é o que faz a vez de um princípio mais alto e impessoal de julgamento, mal aparece uma obra original logo se exige que deixe de o ser, ou persistindo nela ou mudando. Não é de se admirar que o cansaço surja provocado pela onda de carneirismo que se segue à demonstração da particularidade do artista. Foi o caso de Pollock, foi o caso de Stael, aponta Alvard<sup>214</sup>.

Essa ideia da originalidade de Pollock frente à jovem pintura francesa compareceu na primeira crítica sobre a retrospectiva do pintor em 1957. Esta foi de autoria do discípulo de Pedrosa, Ferreira Gullar, e foi publicada no dia 28 de setembro, no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, veículo cultural editado por Lourival Gomes Machado<sup>215</sup>.

Gullar, nesse texto, se encarregou de explicar o que era o “Tachismo”, o estilo que marcava presença na quarta Bienal de São Paulo. Nas palavras do jovem crítico, a novidade teria “origem na arte-ação do americano Jackson Pollock, falecido em 1956”. Seria “uma pintura que se nega à toda forma definida, à vontade de

---

<sup>214</sup> Mário Pedrosa. Sinceridade e Personalidade. Jornal do Brasil. 04/09/1957.

<sup>215</sup> O texto foi posteriormente publicado no Jornal do Brasil, no dia 10 de novembro de 1957 sob o título “Notas sobre a IV Bienal: Pollock e o tachismo.

construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior”. Ela se apoiaria “fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação”. Para Gullar, o “tachismo”, “na melhor das hipóteses”, deveria “ser para cada pintor uma experiência efêmera no campo da expressão”<sup>216</sup>.

Nesse texto, Gullar objetivava diferir os dois únicos caminhos possíveis dentro desse estilo, que se traduziriam em dois tipos de pintura. Explicou o crítico: “Para guardar sua autenticidade”, a experiência tachista estaria “condenada ou a descer para o vértice de sua negação e se apagar nele ou a romper o automatismo em busca da forma e da estrutura”.

Pollock, ou seja, a experiência que Gullar considerava fundacional, foi enquadrado na segunda possibilidade, aquela que romperia o automatismo em busca de estrutura. Para o pintor, o estilo teria tido “significação vital” e os “europeus”, orientados pela primeira possibilidade, teriam “dado à experiência de Pollock um sentido diverso e até mesmo oposto”:

Pollock não rompeu apenas com a figura, com certos signos visuais cansados; partindo de um expressionismo dissoluto, ele leva o seu desacordo a ponto de exigir uma nova relação entre pintor e pintura, uma unidade de ação e uma intimidade tal que o ato de pintar implicasse a participação total do homem”<sup>217</sup>.

Não interessaria a Pollock, segundo Gullar, exprimir uma “realidade profunda da alma” e nem formular “a sua mais profunda intimidade”. Nesse ponto, o crítico recorreu ao vocabulário do ensaio de Hunter: a arte de Pollock seria “jovem e ingênua” e completou: tudo que interessaria a Pollock seria exteriorizar essa arte “como se ela fosse uma realidade virtual, latente e não em seu mundo subjetivo, mas em seu corpo e em volta dele, em seus músculos e no espaço em que se move”:

[Pollock] usava o automatismo como um instrumento do acaso, como uma totalidade harmoniosa. Se o seu trabalho se orientava em sentido contrário a

---

<sup>216</sup> Ferreira Gullar. *Duas Faces do Tachismo*. Estado de São Paulo. 28/09/1957.

<sup>217</sup> Idem. *Ibidem*.

qualquer alusão figurativa era mais para defender, de qualquer contaminação, aquele contato puro com as formas nascentes do que para negar a forma. Sua experiência tendia inevitavelmente para a construção e a ordem<sup>218</sup>.

Os tachistas europeus, “Schneider ou Védova, por exemplo” estariam, por sua vez, “umbilicalmente” ligados à “linguagem pictórica tradicional” e fariam uma pintura reacionária. Pollock teria abandonado “o pincel, a paleta, a tinta de bisnaga, passando a pintar com faca, bastão, tinta líquida (às vezes misturada com vidro moído)” em tela, alumínio ou vidro estendidos horizontalmente no chão. Os europeus, por sua vez, teriam voltado “ao pincel, à tinta de bisnaga”. A tela, no velho continente, também teria retomado sua “posição vertical”:

Estes artistas não querem mais pintar os objetos, mas se utilizam dos mesmos processos usados para pintá-los: não só manipulam os mesmos materiais com os mesmos instrumentos, como os investem de uma qualidade que não difere essencialmente da pintura figurativa. Nisso reside a limitação de sua experiência. Um quadro tachista, sem a organização que faria dele uma totalidade satisfatória, independente, é como o detalhe, muitas vezes aumentado, de uma tela de Cézanne ou de Manet. A figura não está visível, mas a textura, a “caligrafia”, a atmosfera ainda são as mesmas da velha linguagem figurativa.

[...]

(...) os tachistas europeus (...) parecem acreditar nessa essência metafísica da linguagem figurativa, tanto que, pintando quadros que são “fragmentos” de quadros, pintando “figuras” que, se não são identificáveis pelo contorno, o são pela “matéria” supõe que esses fragmentos possuem um sentido seu, próprio, independentemente de qualquer alusão ao todo, supõem que esses fragmentos de figuras se significam sem aludir às figuras mesmas<sup>219</sup>.

Ao fim, Gullar fez um adendo e insistiu na impossibilidade de se imitar, de forma válida, a experiência de Pollock e deixou claro que o problema vinha das “galerias parisienses”:

---

<sup>218</sup> Idem. Ibidem.

<sup>219</sup> Idem. Ibidem.

Não se conclua de tudo isso que apontamos a arte-ação de Pollock como um rumo a seguir- o que não teria sentido, dado o caráter particularíssimo de sua experiência e o fato mesmo de que ela parece clamar por um recomeçar incessante. Nossa intenção foi mostrar como essa experiência, que é autêntica e positiva, se opõe ao tachismo pseudorrevolucionário que desabrocha seus úmidos cogumelos nas galerias parisienses<sup>220</sup>.

Durante a Bienal de 1957, Pollock significou para o mestre e seu discípulo, “o artista plástico mais representativo das modernas gerações americanas” e “uma das experiências estéticas mais dramáticas de nossa época. E mais válidas”, conforme escreveu Pedrosa. Para ambos, no entanto, havia um problema na pintura abstrata e não-geométrica, que se aproximava ao que eles consideravam característicos da tradição nacional francesa e identificável nas galerias parisienses: a cooptação das conquistas de Pollock, dos americanos e dos primeiros abstratos por pintores que não renunciavam às convenções figurativas e que justificavam o valor de seu trabalho pela originalidade de sua expressão.

Baseados nisso, os dois críticos construíram uma narrativa histórica com uma cisão temporal: Inicialmente os norte-americanos teriam realizado uma experiência plástica original e válida. Depois, essa experiência teria sido cooptada pelos jovens franceses. Ou seja, eles sinalizavam aos brasileiros a existência de uma geração de artistas que pegou o bastão de outra, que mal saíra de cena. Mesmo sem querer, os dois críticos afinavam-se, portanto, com os discursos veiculados pelos norte-americanos na quarta Bienal (analisados no capítulo anterior): eles endossavam a canonização de Pollock e participavam (mesmo que criticamente) do encurtamento entre a produção contemporânea e a referência artística que deveria ser superada.

Aqui, no sul do mundo, os críticos mais bem preparados para receber a novidade norte-americana, tinham os olhos voltados para a França e, se não gostavam do que acontecia lá, também não conseguiam ficar indiferentes. Aqui, eles também recebiam as novidades estrangeiras seccionadas por departamentos

---

<sup>220</sup> Idem. Ibidem.

nacionais. Sua própria forma de pensar e reagir ressoava essa característica da Bienal. Se eles não entendiam Pollock e a produção norte-americana como problemas, eles enxergavam o perigo que ela arrastava e que contaminava a arte abstrata no horizonte europeu. Com isso em mente, acharam melhor cerrar as fileiras e defender uma “tradição brasileira de pintura”.

### **De volta ao Brasil**

A Quarta Bienal abriu as portas no dia 22 de setembro e Pedrosa havia partido para a Europa no dia 11. Esteve em Nápoles e em Paris, como perito designado pela Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), “para examinar a documentação e premiação sobre arte japonesa contemporânea” e participar da decisão sobre “quais as obras de arte japonesa moderna” deveriam “ser divulgadas dentro do programa de aproximação cultural” da UNESCO<sup>221</sup>.

As suas obrigações foram agendadas junto ao Congresso Internacional dos Críticos de Arte, que aconteceu no dia 19 em Nápoles. No dia 31, Ferreira Gullar publicou no Jornal do Brasil que Pedrosa estava de volta ao Rio de Janeiro. Ele também havia sido empossado como vice-presidente da AICA, na chapa encabeçada pelo norte-americano James Johnson Sweeney, ao lado do italiano Carlo Argan e do japonês “Forminaga”<sup>222</sup>.

Na Europa, ele também participou do grupo que propôs e venceu a discussão sobre o tema do próximo congresso da AICA. A instituição estava interessada em investigar a relação entre as tradições nacionais e a internacionalização crescente das artes e aceitou a sugestão de Pedrosa de focar as atenções especificamente sobre a arquitetura. Isso por dois motivos: o primeiro “de ordem prática: os caracteres internacionais na arquitetura” seriam, segundo

---

<sup>221</sup> Pedrosa na Comissão Internacional de Peritos. Jornal do Brasil. 04/09/1957.

<sup>222</sup> Não foi possível localizar outra informação, que não o sobrenome divulgado no jornal na ocasião. Ferreira Gullar. Mário Pedrosa vice-presidente da AICA. Jornal do Brasil. 06/10/1957.

Pedrosa, “mais facilmente apreendidos e objetivamente definidos, através da técnica de construção, a natureza dos materiais e os princípios gerais que a presidem”. O segundo motivo era “de ordem geral e esteticamente experimental: por toda parte” seria possível verificar a “unidade de concepção” da arquitetura, “a universalização crescente de suas formas essenciais, de sua estrutura”. O tema proposto recebeu oposição, mas muitos dos críticos concordaram ser urgente que se discutisse sobre a emergência de uma unidade transnacional na arte:

Por ocasião da discussão, Starnzinski, que se sentava a meu lado, na mesa do Congresso, na sua qualidade também de Vice-Presidente da A.I.C.A., ao ouvir a perplexidade provinciana de delegados de alguns países menores, sem maior expressão artística contemporânea, em face da minha proposta, preocupados ainda com pseudos motivos nacionais da arte, virando-se para mim, disse:

Não compreende que se trata de um “problema histórico de nossa época esse caracter internacional crescente da arte de hoje<sup>223</sup>.”

Em um dos seus textos sobre o que se passava na Europa, Pedrosa identificou essa internacionalização, na pintura, à expansão das abstrações não-geométricas, concomitante, ao que ele entendia ser um “medo pavoroso” “da geometria”:

A indigência filosófica de muitos artistas e críticos chega mesmo a opor geometria à não-geometria, a ausência de forma à forma. Estão convencidos assim que pode haver arte sem geometria e pintura e escultura sem forma. Ignoram ainda o b-a-ba das leis da percepção, pelo qual o que se vê, o que se percebe já é uma organização; já é, portanto, uma geometria dentro da qual as relações de figura e fundo são inevitáveis. E irreduzíveis<sup>224</sup>.

Ou seja, ao retornar ao Brasil, Pedrosa estava impactado pela expansão do “tachismo” pela Europa; que caminhava junto à hostilidade contra a geometria –

---

<sup>223</sup> Mário Pedrosa. Em Varsóvia, o próximo congresso. *Jornal do Brasil*. 27/10/1957.

<sup>224</sup> Mário Pedrosa. Da Geometria e não-geometria. *Jornal do Brasil*. 22/11/1957.

traço fundamental da produção que ele defendia no Brasil e que dominou a participação brasileira na quarta Bienal. Estava também intelectualmente instigado pela emergência de uma forma transnacional de arte e, finalmente, estava interessado na arte japonesa.

Entre o dia 6 de novembro e 13 de dezembro, ele publicou 14 artigos sobre a quarta Bienal. 2 deles são panoramas de toda a mostra, nos quais Pedrosa atacou a arte francesa, elogiou a americana e diagnosticou o “tachismo” como a nota forte do evento:

É evidente o contraste entre a força e o vigor da pintura americana apresentada em Ibirapuera e a inexpressividade, a pobreza da pintura francesa. Outro pavilhão que se destaca é o do Japão, ao passo que a sala da Itália, com exceção do oásis morandiano, é fraca, pobre, sem originalidade.

[...]

(...) outro traço característico da mostra é a predominância do "tachisme", ou em termos mais vernáculos, do "borrãoismo", moda que tomou conta da pintura europeia atual<sup>225</sup>.

Todos os outros 11 artigos versavam sobre a arte brasileira exposta. O tom, o conteúdo e a insistência nesse assunto indicam a preocupação de Pedrosa com os rumos da arte nacional frente à internacionalização crescente. Um dos artigos era específico sobre o desenho nacional <sup>226</sup>; dois sobre gravura; dois sobre escultura e os outros seis eram sobre pintura. A prioridade à pintura se dava justamente como defesa contra as abstrações não-geométricas:

(...) se tornou lugar comum elogiar a nossa gravura atual sem reservas e sem qualquer espírito crítico. E para colocá-la no que chamam de “nível internacional” detratam a escultura e mesmo a pintura que hoje se faz por aqui.

[...]

---

<sup>225</sup> Mário Pedrosa. Quarta Bienal. Jornal do Brasil. 06/11/1957.

<sup>226</sup> Mário Pedrosa. O desenho brasileiro na Bienal. Jornal do Brasil. 07/12/1957.

A geração montante [de gravadores (que ocupa a sala da Bienal em detrimento dos veteranos)] parte da experiência autóctone dos mais velhos e da influência cosmopolita de Paris. Está ela, sem dúvida, mais ao par com o gosto do dia nos grandes centros europeus que a escultura ou a pintura<sup>227</sup>.

A entrega à essa “maior atualidade de moda ou de gosto” seria mais visível, segundo Pedrosa, “na turma” de gravuristas “que fez seus estudos em Paris” “do que na turma que se está formando ou que se formou por aqui”. A primeira circunscrevia justamente os artistas que tendiam às abstrações não-geométricas e, ao contrastar os grupos, Pedrosa esboçou quais seriam as características da tradição artística brasileira, que começava a emergir e que seria mais visível na pintura:

Esses jovens artistas (...) [que se formaram aqui] tem seus defeitos e insuficiências, mas se sente que não se desenvolvem no vácuo nem no amadorismo das modas; participam, ao contrário, por suas raízes mais fundas, e certamente sem o saber, nesse esforço anônimo e coletivo (que só agora se percebe) que a segunda geração de nossos pintores está levando para frente sem combinação prévia, cada um por si, mas paciente, silenciosa. Ela não quer saber da atualidade europeia ou norte-americana, e tranquilamente virou as costas aos rompantes temperamentais, aos desleixos românticos, às deformações por vezes históricas, às ingenuidades e sentimentalismos, às condescendências quanto ao não acabamento e às meias medidas, às sujeições aos cânones vindos de Paris da grande geração iniciadora da arte dita moderna no Brasil. Quer ela outra coisa que exhibições narcísicas, grandiloquências extra pictóricas, espontaneísmos equívocos, vagezas sem articulação nem estrutura.

Ela aspira à ordem, eis a tremenda novidade num país como o nosso. A uma ordem de intuições superiores e por isso é interiormente movida por um ideal - larguemos a palavra - clássico<sup>228</sup>.

Se contra Paris, Pedrosa escolheu a pintura brasileira e a turma de gravadores formada aqui, ele também vai destacar Fayga Ostrower, polonesa de nascença, que havia acabado de voltar de uma temporada de estudos nos Estados

---

<sup>227</sup> Mário Pedrosa. Os Gravadores Brasileiros na Bienal. Jornal do Brasil. 14/11/1957.

<sup>228</sup> Idem. Ibidem.

Unidos e que recebeu o grande prêmio de gravura brasileira daquela Bienal<sup>229</sup>. Pedrosa identificava o que seria “uma imaginação com algo de nórdica” no trabalho de Ostrower, ou seja, de origem externa à França. O crítico tomou a gravurista como o tema específico de um artigo, publicado no dia seguinte às suas considerações gerais sobre a gravura nacional. Confessou admirá-la, mas tal como Gullar a respeito de Pollock, Pedrosa vetou Ostrower como exemplo aos outros brasileiros:

Em sua arte, a poesia e o acaso tem partes juntas, mas não chegam a confundir-se, porque, em nome de uma fantasia, quase diria, de um pensamento, ela controla o acaso, o manipula.

[...]

Fayga, como que de mãos limpas, quase não “faz”, mas resvala sobre o material, na espera de uma descoberta. Ela brinca como uma gata com o camundongo. Ao criar, Goeldi comete violenta ação intencional; Lívio, um ato material completo em si, mas desinteressado; Fayga apenas contempla ou sonha, captando ou tirando, como uma Verônica leiga, das coisas sobre que mal roçou, as formas suarentas desse distante contato.

Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas o seu exemplo não é para ser seguido<sup>230</sup>.

Ao referir-se diretamente à pintura, Pedrosa deixou claro que sentia a necessidade de defender a “tradição brasileira” contra o “tachismo” que dominava a mostra e cuja preferência embasaria as manifestações e decisões do “júri Internacional de premiação”. Seria justamente o comprometimento da pintura brasileira com “estrutura, ordem, disciplina, tensões, otimismo” e “beleza plástica” em um contexto internacional marcado por “uma arte de tendência romântica, ou melhor, anticultural, no sentido de preferir os valores ditos instintivos ou subjetivos”, que possibilitava a Pedrosa identificar o nascimento de uma tradição brasileira, um índice de independência em relação aos valores estrangeiros:

---

<sup>229</sup> Em 1955, Fayga Ostrower recebeu uma bolsa Fullbright para estudo nos Estados Unidos. Sobre a trajetória da artista cf. Maria Luisa Luz Tavora. O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower.1990.

<sup>230</sup> Mário Pedrosa. Fayga e os outros. Jornal do Brasil. 15/11/1957.

Um tal estado de espírito é para nós, brasileiros, muito auspicioso, e é necessário preservá-lo de todas as maneiras, pois será na medida de sua preservação que algo de novo e de especificamente nosso poderá surgir. Revela pela primeira vez entre os melhores de nossos artistas. De um Volpi a um Milton Dacosta, de Franz Weissmann a Lygia Clark, de Ivan Serpa a outro jovem pintor moderno daqui ou de São Paulo, reina o mesmo estado de espírito; uma espécie de embrião de escola, cuja característica fundamental é cedo para tentar definir e cuja designação ainda, portanto, é difícil dar.

Uma coisa, porém, é certa: os seus fundamentos estilísticos e estéticos estão aparecendo e vão delineando, lenta, mas progressivamente. Ora, isto é um fenômeno cultural e mesmo espiritual importante demais para ser desprezado e trocado pelo gosto eclético ou rigoroso, excelente ou não, do Sr. Barr Junior e de seus eminentíssimos confrades internacionais<sup>231</sup>.

Franz Krajcberg, que recebeu o prêmio regulamentar de pintura, foi tema de um dos artigos. Pedrosa não discordou da decisão dos juízes em dar a láurea ao artista. Tal como Ostrower, Krajcberg era judeu polonês e recebeu a mesma ambiguidade de tratamento que o crítico dispensara à gravurista, porém muito mais exacerbada: para Pedrosa, Krajcberg estaria “em condições de receber o prêmio”. Seria “um jovem e bom pintor em ascensão”, mas, embora o artista estivesse no Brasil desde 1948, o crítico o situou como um estrangeiro, “recém-vindo da Europa nórdica ou eslava, a Europa para além do Elba”:

Os brasileiros fazendo uma pintura modesta, de tons comedidos, sóbria, preocupados com puros problemas plásticos, e o nativo da Polônia todo entregue a uma pintura temperamental e quente<sup>232</sup>.

Se o desenvolvimento recente da gravura brasileira, havia retirado a possibilidade de situar Fayga como uma estrangeira, o mesmo não acontecia com Krajcberg em relação à pintura. Pedrosa, nesse artigo, o contrastou a uma série de artistas brasileiros geométricos, que haviam sido laureados nas Bienais: Milton da

---

<sup>231</sup> Mário Pedrosa. Pintura brasileira e gosto internacional. *Jornal do Brasil*. 19/11/1957.

<sup>232</sup> Mário Pedrosa. Krajcberg, prêmio de nossa pintura. *Jornal do Brasil*. 20/11/1957.

Costa e Volpi, que receberam os prêmios regulamentares respectivamente na terceira e segunda Bienais; Também a Lygia Clark, que havia acabado de receber um prêmio de aquisição e a Ivan Serpa, que havia sido escolhido para aquisição em todas as bienais predecessoras.

Ao lado de Franz Weissman (que acabava de receber o prêmio regulamentar de escultura), de Ostrower e de Krajcberg; cada um destes artistas geométricos foi elencado, também como tema de um artigo específico, que Pedrosa escreveu referente à Bienal de 1957.

O campo da pintura também parece ter levado Pedrosa a ser muito mais incisivo e violento com Krajcberg do que foi com Ostrower. Além do crítico reconhecer a gravadora como uma brasileira, ele também conferiu dignidade ao seu trabalho, a ponto de não questionar os rumos que ela dava à própria obra. O mesmo não aconteceu com Krajcberg. Nesse ponto, Pedrosa teve que se haver com a sua própria moralidade de militante pela liberdade e autonomia artística. Escreveu: - "Não insinuo nem peço que Krajcberg se meta a mudar de maneira". O que, segundo o próprio crítico, seria "estultícia". A conclusão da leitura, aponta, por sua vez, para uma direção oposta.

À maneira brasileira, isto é quase docemente, e com tanto mais profundidade quanto mais pausada ou silenciosamente, os nossos jovens artistas reagem ao meio, às tradições culturais ou morais aqui predominantes. A reação de um Pollock ou de um Kooning nos Estados Unidos é individualista, anárquica, explosiva. A reação de um Milton da Costa é interiorizada, em busca de um silêncio mágico, mas supremamente protestativo, em busca de uma ordem ideal da verdade autêntica em face da desordem reinante falsamente temperamental e dos brilhos superficiais.

Sob esse ângulo, para nós brasileiros ansiosamente preocupados com a nossa formação cultural e personalidade espiritual extremamente importante, a pintura de Krajcberg é ainda de fora, a despeito de suas excelentes qualidades. O seu caso é, aliás, do maior interesse para nós. Trata-se de uma personalidade forte e de um jovem artista de talento e sério. Se ele ficar por aqui, e é o que desejamos, irá sofrer suas arte modificações sugeridas pelo clima espiritual artística ora predominando nas nossas paragens?

[...]

O problema é de outra ordem, e nada tem ou terá com a boa ou má qualidade de sua obra. E só o tempo, a experiência nos darão a resposta: teve ou terá a tendência estética atual dominante nos melhores artistas brasileiros, e que

interpreto já como fruto inconsciente de nosso meio cultural e artístico, forças ou vitalidade – admitindo que permaneça e vingue – para influir na obra de Krajcberg, para caldeá-la e afinal nacionalizá-la no sentido acima exposto? Eis a questão?

Pedrosa havia criticado, durante anos, o partido comunista por elaborar uma ideologia a ser seguida pelos artistas. É natural que não se sentisse confortável para atuar na mesma direção. - Como ser, então, um crítico engajado e defensor de um estilo ameaçado? – A solução encontrada por Pedrosa foi se situar como pesquisador das tradições nacionais. Na posição de um narrador afastado, analítico e distante que criava para si, ele podia negar cidadania a determinadas obras, estilos e artistas. Exatamente o que fez com Krajcberg. Não se tratava, portanto, de ditar o que deveria ser feito, mas de cancelar a validade cultural e política de determinadas obras em detrimento de outras, em relação ao território de uma nação.

Não menos importante, Pedrosa também se posicionou a respeito da organização da Bienal, a quem cabia renovar, de dois em dois anos, as narrativas e os panoramas da arte nacional. Especificamente sobre as obras brasileiras selecionadas na quarta Bienal, o crítico seguiu um caminho já trilhado por Gullar, enquanto o mestre viajava à Europa. Cada artista que concorreu, submeteu cinco trabalhos. Da maioria dos criadores, os juízes escolheram apenas 2 ou 3 obras (de alguns, apenas 1 trabalho). Isso teria eliminado, segundo os dois críticos, qualquer possibilidade de compreensão densa, da pesquisa e do percurso de cada artista. Pedrosa diagnosticou que a falha era devida à vontade do júri de se pautar apenas em “critérios técnicos”:

Vê-se que o Júri não conseguiu, apesar de sua nobre e indiscutível honestidade de propósitos, ater-se à jura de não "abrandarem por considerações exteriores à órbita da ação seletiva" nem ao exclusivo "valor intrínseco das obras". E se não o conseguiu não foi por especial incapacidade e muito menos por comportamento menos nobre. Foi simplesmente por ser extremamente difícil, senão impossível, a cinco homens cultos, trancados numa sala, definir preliminar e objetivamente o que é o "valor intrínseco" de uma pintura isolada, e depois aplicá-la homogênea e sistematicamente a milhares de obras. O que o eminente Júri de Seleção procurava era utópico. Também nunca se viu jurado algum julgar coisa alguma por seu valor

intrínseco, isto é, em absoluto, isolada de seu contexto, quer dizer, de "considerações exteriores"<sup>233</sup>.

O crítico também se posicionou quanto à escolha dos artistas brasileiros que tiveram retrospectivas em salas especiais, o que impactava a premiação e o inspirava a intervir, pelo bem do que ele entendia ser a "tradição de pintura" nacional. Segundo Pedrosa, os "juízes alienígenas nessas apreciações de passagem" que caracterizam o júri da Bienal, não seriam capazes de "estabelecer uma relação hierárquica justa entre os diversos valores nacionais", pelas próprias condições de trabalho que lhes eram oferecidas. Os estrangeiros que chegam "em bloco" e estabelecem apenas um "contato" "superficial" com nossa produção, estariam fadados a um "juízo" "precário" e a uma "porcentagem de erros" "maior que a de acertos", afinal eles não teriam "conhecimento do conjunto de nossa produção artística" e nem "noção do que havia anteriormente". Baseado nisso, Pedrosa reivindicava uma sala especial para Alfredo Volpi<sup>234</sup>.

Salta aos olhos que, no mesmo ano, o crítico havia curado uma exposição retrospectiva de Volpi no MAM-RJ e defendeu, no catálogo e nos jornais, que o pintor viveu toda a história da arte moderna – do impressionismo ao concretismo - isolado em um subúrbio paulistano, sem contato com o que acontecia nos centros de produção artística – brasileiros ou franceses<sup>235</sup>. Ou seja, Pedrosa acreditava que uma mostra de Volpi informaria o mundo sobre um passado genuinamente brasileiro, popular e moderno para o concretismo:

Se lhe tivessem dado toda uma sala, como foi proposto, para que disputasse também, em condições de igualdade com os demais concorrentes internacionais, o grande prêmio - a pintura brasileira teria ganho outro peso. Há neste pintor riquezas plásticas, pictóricas e poéticas que teriam acabado por se revelar mesmo aos olhos desatentos dos senhores jurados estrangeiros. É preciso fazer a experiência para a próxima Bienal de Veneza.

---

<sup>233</sup> Mário Pedrosa. Representação Brasileira na Bienal. Jornal do Brasil. 07/11/1957.

<sup>234</sup> Mário Pedrosa. Pintores brasileiros na Bienal. Jornal do Brasil. 05/12/1957.

<sup>235</sup> Confira Marcos Rosa. A Tale of Masters and Islands: Volpi Claimed by Mário Pedrosa. 2018.

Já é tempo de se lançar Volpi com sua bagagem enorme, suas paisagens, suas casas, suas bandeiras e sua riqueza colorística na arena internacional, como um artista que a opinião competente do Brasil considera digno de figurar no âmbito mundial.

[...]

Já é tempo, pois, de jogar um conjunto de obras bem escolhidas de Volpi para o julgamento internacional. Veneza será a melhor ocasião para o teste<sup>236</sup>.

Assim, foi contra o "tachismo" que Pedrosa defendeu o concretismo no intervalo entre 1957 e 1959 e foi, diante da expansão das abstrações não-geométricas, que ele identificou uma relação supostamente orgânica entre a experiência brasileira e esse estilo geometrizado, que ele contrastava ao movimento que se espalhava pela Europa.

### **O “signo” entre o “oriente” e o “ocidente”.**

Quanto de nossa visita aos gravadores brasileiros na (quarta) Bienal, e enquanto trocávamos impressões sobre os trabalhos expostos, tentando sacar uma impressão de conjunto, fomos andando, andando, até darmos no pavilhão japonês. E diante de um de seus pintores, Tsudaka, nos detivemos. E incontinenti associamos a sua pintura a óleo à nossa gravura. Eis, disse na roda, a que aspiram nossos gravadores<sup>237</sup>.

O autor de tal parágrafo é Mário Pedrosa. No momento de sua publicação, inaugurou-se um tema novo na produção do crítico: a arte japonesa e sua comparação com as abstrações não-geométricas, que ele desdobrará ao longo de 1958. Como ele deixou claro, tratava-se de uma resposta à impressão causada pela Bienal de 1957.

---

<sup>236</sup> Mário Pedrosa. Pintores brasileiros na Bienal. Jornal do Brasil. 05/12/1957.

<sup>237</sup> Mário Pedrosa. Fayga e os outros. Jornal do Brasil. 15/11/1957.

A repetição do gerúndio aponta para a experiência do fluxo, incessante e fluido entre as delegações de cada país. Algo um tanto insuspeito, dada a ideia de compartimentação nacional, própria aos projetos da Bienal e típica do pensamento de Pedrosa. O crítico não aprovava essa fluidez e chegou a atacar a expografia da mostra, que distribuía as salas, de modo que elas “se prolongam umas nas outras”, tornando difícil “frequentemente perceber em que pavilhão se encontra o visitante”<sup>238</sup>.

De fato, algumas das fotografias do evento confirmam a impressão de Pedrosa. Abaixo, por exemplo, temos uma escultura de Alberto Heredia (construção sobre um círculo) e outra de Fivaller Ubiratis (Composição abstrata), clicadas na Sala Geral da Argentina. Os filamentos metálicos de ambas as obras não são enquadrados, por sua vez, no panorama argentino. O que a transparência dessas esculturas nos permite ver é a retrospectiva de Pollock, ou seja, a representação norte-americana.

---

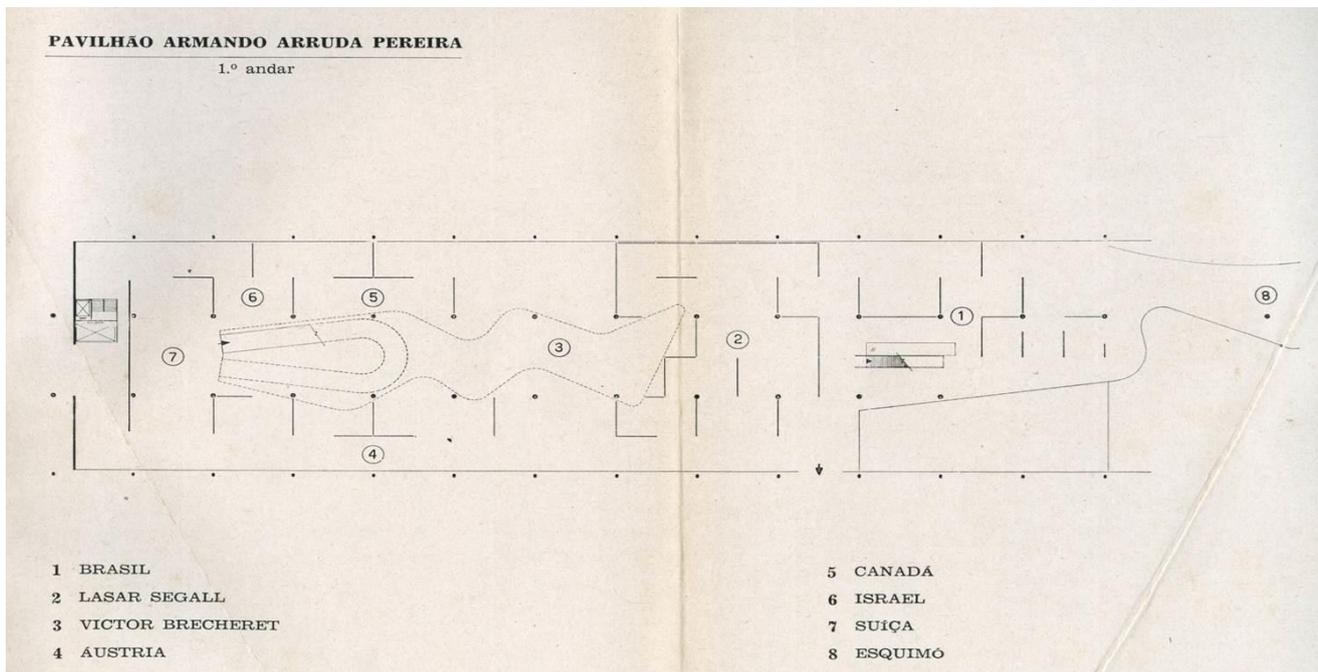
<sup>238</sup> Mário Pedrosa. Quarta Bienal. Jornal do Brasil. 06/11/1957.



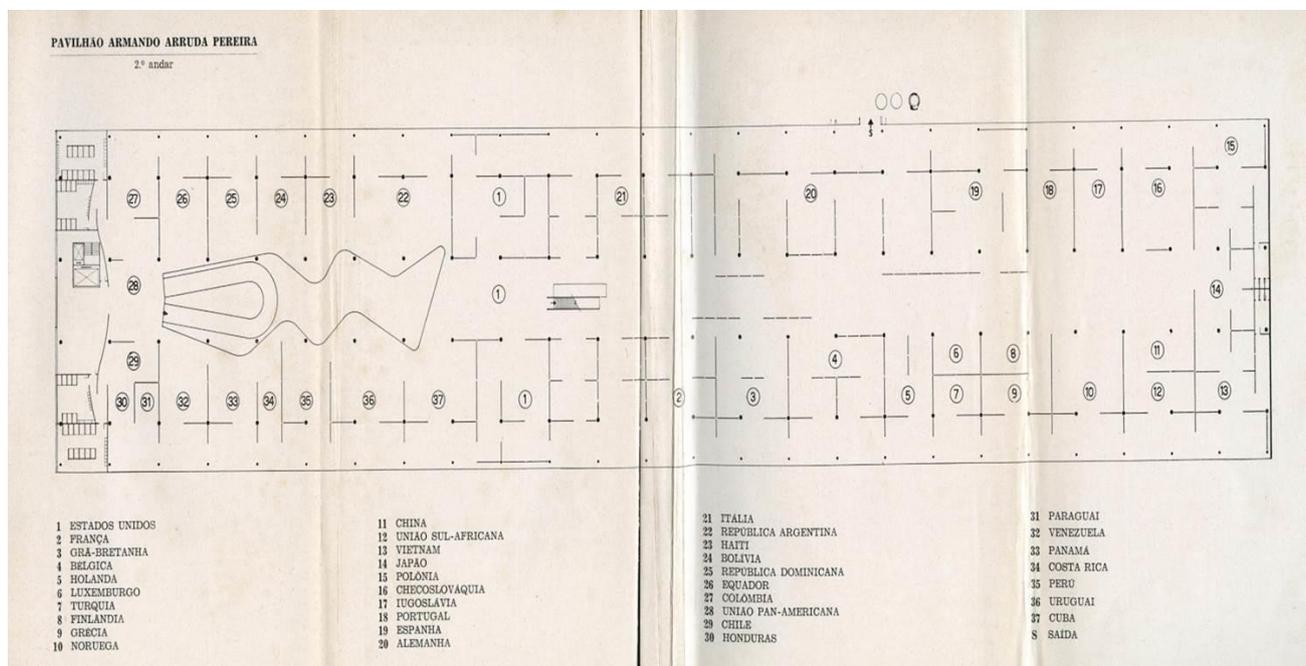
Alberto Heredia. Construção sobre um círculo. 4 Bienal de São Paulo, Sala Geral, Arquivo Wanda Svevo: 03-00001-05175-001



Fivalier Subiratis. Composição Abstrata. 4 Bienal de São Paulo, Sala Geral, Arquivo Wanda Svevo: 03-00001-05177-001



Planta IV Bienal de São Paulo (1957). Pavilhão Armando Arruda Pereira: 1º andar. Disponível em: <https://www.bienal.org.br/exposicoes/>



Planta IV Bienal de São Paulo (1957). Pavilhão Armando Arruda Pereira: 2º andar. Disponível em: <https://www.bienal.org.br/exposicoes/>

“Andando, andando”, Pedrosa cruzou dois pavimentos do pavilhão da Bienal. A representação brasileira estava no meio do primeiro andar; a japonesa, na extremidade do segundo. A mostra, como um todo, traçava um denominador comum, a estabelecer a convivência de culturas diversas pelo recorte sincrônico da modernidade. Recorte que o visitante traduzia na experiência da caminhada. Em fluxo, Pedrosa interrompia seu deslocamento de acordo com seus interesses. No parágrafo acima, ele indicou duas pausas em locais que lhe chamaram a atenção – na delegação brasileira e na mostra de arte japonesa. Duas inflexões, em uma Bienal que lhe soou “comprometida” com o “tachismo”.

Algum tempo depois, ele indicou uma terceira parada. Recém-chegado da Europa e mobilizado a combater as experiências não-geométricas, Pedrosa identificou uma possibilidade de atacar o “tachismo” no encontro de Pollock com a arte japonesa:

Ainda há pouco tempo, quando visitamos a IV Bienal, e mergulhávamos no mar do “tachismo”, uma impressão que havíamos trazido da Europa se confirmava. Era a de que à moda romântica das “manchas” que se iam desenvolvendo em ajuntamentos ao acaso dos mais diversos, ou mesmo repugnantes, materiais, algo parecia desabrochar do caos. E esse algo era uma vontade de significação.

[...]

(...) era precisamente no pavilhão japonês que melhor se sentia o rumo, para onde provavelmente caminhará a vaga tachista quando der com sua última espuma de impotência na praia da saturação experimental. Aí deparamos com uma pintura de signos de extremo interesse para nós, ocidentais. E em ninguém, em nenhum outro artista essa expressão é mais brilhante e, sem rodeios, do que na pintura de Tejima (Yūkei). Nele as tradições do grafismo oriental, sobretudo chinês, são levadas a uma requintada transformação moderna. Seu Hōkai (Colapso) é um signo magnífico pelo ímpeto de sua formação, o ritmo linear de sua estrutura e a cadência dos intervalos espaciais, e que só tem paralelo em outro quadro, desta vez de um artista ocidental, de Pollock, Abismo, impressionante signo que nos atinge em cheio. Aqui, o formidável artista americano, que se quer dar como o pai do “tachismo” eleva-se a uma arte realmente significativa, pois seu impacto rítmico-formal é de uma leitura, embora convulsiva, convincente<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> Mário Pedrosa. Depois do Tachismo. Jornal do Brasil. 17/01/1958. Hōkai é mais bem traduzido para “desmoronamento”. A respeito dessa informação, agradeço a ajuda da Professora Michiko Okano.

Ao destacar esse encontro, Pedrosa procurava apontar, aos artistas brasileiros, um caminho para além das abstrações não-geométricas. Seu interesse pela arte “signográfica” equivalia à campanha para fazer do “tachismo”, uma tendência superada. Recorreu, portanto, à comparação com a caligrafia “oriental”, que ele elegia o paradigma da arte iminentemente “significativa”. Ainda assim, para que seu plano fosse bem-sucedido, ele deveria definir o que era o “signo nas artes”, descrever a sua ocorrência e diferenciá-lo do “tachismo”.

Conforme discutimos anteriormente, o crítico descrevia o “tachismo” como obras individualistas e voltadas à expressão do impulso ou sentimento, supostamente originais de um artista. Diferente delas, a arte caligráfica, tanto na China quanto no Japão, ultrapassaria “o individual, o contingente, o puro gosto pessoal, a procura frenética e de algum modo irresponsável da originalidade pela originalidade”. Mesmo para uma pessoa que não conseguia ler, haveria, no contexto “oriental”, “um conteúdo predominante (overruling) dentro do qual” “o conteúdo ostensivo” das artes gráficas “tem de ser interpretado”. Isso garantiria, a todos os membros daquela sociedade, a fruição da forma caligráfica, a despeito de compreenderem o sentido literal de um determinado signo. Tais conteúdos socialmente compartilhados seriam “o sentido da estação e suas vistas e sons específicos, e a fauna e a flora, e os ritos sociais”:

Nos “ritos sociais” encontra-se o que é permanente e geral, não mero acidente, ou momentaneamente predominante, na sociedade, isto é, tudo o que é de mais contrário ao espírito da reportagem, do documentário individual, do acontecimento de superfície ou... de superestrutura (no sentido básico-elementar e não econômico-histórico). Os ritos aí se se aproximam antes dos fenômenos naturais, como a própria variação periódica sazonal<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> Mário Pedrosa. O Signo Plástico. *Jornal do Brasil*. 15/01/1958.

O que haveria “de característico na arte gráfica japonesa ou chinesa” seria então definido, segundo Pedrosa, pela “pincelada que se aprende à parte, num exercício de punho que lembra o do violinista no manejo do seu arco”. Isso seria decorrente da peculiaridade da escrita daqueles países, especificamente da “completa autonomia entre a ordem relativamente restrita dos monossílabos da língua escrita e um vigoroso meio de expressão visual, que dispõe de milhares de símbolos diferentes” – Em outras palavras, seria decorrente da separação entre forma caligráfica e o significado literal, cisão que resultaria em “uma prenhez de significações virtuais ou latentes na pincelada”:

Faz parte da natureza mesma da arte de signos a unicidade do movimento ou do gesto que os cria. Desprendida de sua significação de palavra escrita, a caligrafia libera o signo, e, como o liberta, torna-o indissolúvelmente preso ao movimento ou ao golpe do pincel: transforma-se em único, em signo plástico. É que o signo para ser válido em sua significância não-litera, não-discursiva, não pode ser equívoco ou indeciso ou ambíguo, tanto na origem quanto no contexto gráfico onde se situa. Só é múltiplo de significações quando funciona como letra, como convenção monossilábica, como palavra – isto é, tem um sentido lógico preciso. E aí está porque quando o signo surge em sua pureza potencial, fora de qualquer contexto verbal linguístico, para ser significante e único no plano do símbolo estético, é sempre fruto de uma violência inicial necessária, de um impulso energético que lhe dá nascimento: daí seu caráter direto, imediato, coeso, por assim dizer “repentino, ao aparecer, é irremediável, irrevogável, irreparável”<sup>241</sup>.

Ou seja, o “signo plástico” corresponderia à formalização de um conteúdo socialmente compartilhado através do gesto treinado, violento e decisivo de um artista. No “ocidente”, ele não se encontraria “fora da pintura” e haveria surgido com Klee<sup>242</sup>:

A arte de Klee, nos seus grandes momentos, é uma arte de signos. E estes signos levaram anos, dezenas de anos, para ser decifrados no Ocidente. E quando começaram a ser decifrados num determinado lugar do nosso mundo cultural, o foram sendo sucessivamente, de país em país, de uma cidade a

---

<sup>241</sup> Mário Pedrosa. Da caligrafia ao plástico. Jornal do Brasil. 07/02/1958.

<sup>242</sup> Mário Pedrosa. O signo no Ocidente. Jornal do Brasil. 08/02/1958.

outra, para acabar em Paris, a última metrópole a lê-los, entendê-los, aclamá-los<sup>243</sup>.

Pedrosa elegeu então quatro artistas “ocidentais”, de origens nacionais diversas, para comparar os desenvolvimentos da pintura signográfica fora do “oriente”. Todos eles encontravam-se representados no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e todos haviam sido expostos nas Bienais de São Paulo. O primeiro foi o alemão naturalizado francês, Hans Hartung, que foi exposto na terceira Bienal. Sobre ele, Pedrosa não se alongou e limitou-se a apontar um certo impasse, na carreira contemporânea do artista, que estaria se debatendo “entre a pureza ancestral do signo e a necessidade por assim dizer cultural ou social de superá-lo”<sup>244</sup>.

O francês, Pierre Soulages, que foi exposto na segunda Bienal, seria “extremamente preocupado, em que pesem as aparências, com problemas de ordem plástica e de técnica pictórica propriamente dita”. Ele não se entregaria “largado, ao seu primeiro movimento do braço ou ao gesto físico solto”, corrigiria “o impulso inicial, o ritmo do próprio braço” e não admitiria “nenhum trabalho criador resultante de mero produto do acaso ou, concretamente, da simples descarga fisiológica do movimento ou do gesto”<sup>245</sup>.

Emílio Védova, que compareceu na segunda e na terceira Bienais, seria o “último rebento, numa linguagem ultramoderna, do futurismo italiano”. Sua pintura seria “tão signográfica que quase” eliminaria “a cor”<sup>246</sup>. Védova seria “ao mesmo tempo romântico, impulsivo etc., mas também lúcido, e de algum modo, como bom italiano,

---

<sup>243</sup> Mário Pedrosa. Depois do Tachismo. Jornal do Brasil. 17/01/1958.

<sup>244</sup> Mário Pedrosa. O signo no ocidente. Jornal do Brasil. 08/02/1958.

<sup>245</sup> Idem. Ibidem.

<sup>246</sup> Idem. Ibidem.

idealista”<sup>247</sup>. Para este pintor, “a arte” seria “conhecimento, embora dado por uma espécie de revelação”<sup>248</sup>.

Finalmente, o norte-americano Jackson Pollock, sobre quem Pedrosa mais se alongou e que foi comparado aos japoneses:

Em Pollock, a pintura é, de início, um signo fulminante, um raio que fende o espaço impossível de ser detido. Em nenhum momento de sua obra esse signo irreparável é mais visível e eloquente do que em *O Abismo* (*The Deep*), pintura a guache e óleo, sobre tela, de 1953. Aqui as próprias dimensões são algo insólitas, 2,2 metros de altura por 1,5 de largura. Denunciam certo horror ao estável, isto é, ao quadrado. O poder de expressão significativa daquele signo era extraordinário na sala da Bienal; com a mesma qualidade expressiva, talvez não com sua força, nos vastos salões de Ibirapuera só havia outro signo que aqui mesmo já reproduzimos ontem, - *O desmoronamento*, do japonês Waichi Tsudaka.

A dificuldade com os artistas japoneses modernos é, ao partir da caligrafia, escapar ao signo ideográfico. Em Pollock isso não é possível, pois diante dele é o vazio, e, como bom filho do extremo ocidente não parte ele de um a priori nem de nenhuma tradição; marcha, porém, do nada para o desconhecido. Aliás, por isso mesmo, o formidável artista americano deixa um rastro nessa marcha: à medida que pinta com pincel ou deixa cair tinta de alguma lata, avança ao longo da tela, avança e para, e recomeça, sempre debruçado sobre a superfície estendida ao solo, que ataca ou... decora. Com o signo inicial que se demarcha, ele cria uma dança, mais do que uma trama, um ritmo, e mais do que um ritmo – um bailado. Com o rastro do signo na esteira de sua marcha, ele cria uma dança, cuja significação verdadeiramente simbólica fala do emaranhado do artista inerme na teia implacável de uma civilização de poderes ilimitados, mas que não deixa lugar ao criador.

O perigo dessa arte no Ocidente é o seu hermetismo individualista. Este, contudo, já que se exprime numa sucessão rítmica de signos em ritmo linear bidimensional num Pollock, e que por ser linear não deixa ver um fim, um epílogo, e em ritmo espacial mais arquitetônico, num *Védova* – alcança a universalidade. No pintor americano, a universalidade perene de um símbolo trágico; no italiano, a universalidade de uma operação mágica de decantação ou de profecia, válida provavelmente sob todos os climas de nossa época<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> Mário Pedrosa. Auto-expressão ou imagem do mundo? *Jornal do Brasil*. 19/07/1958.

<sup>248</sup> Mário Pedrosa. Arte – método ou maneira? *Jornal do Brasil*. 19/06/1958.

<sup>249</sup> Mário Pedrosa. Signo no ocidente. *Jornal do Brasil*. 08/02/1958.

Não por acaso, cada um dos artistas que o crítico selecionou correspondia a uma das tradições nacionais por ele analisadas desde 1951. A grade das tradições nacionais ainda era o principal recurso pelo qual Pedrosa estabelecia mediação entre a forma e a condição social do artista. Soulages, herdeiro da tradição francesa, não se entregaria ao impulso puro, calibraria sua descarga energética com a razão e seria preocupado com a técnica e os meios herdados do passado. Védova seria tão idealista quanto Pedrosa julgava serem os italianos. Por fim, Pollock teria se debatido, enquanto norte-americano, entre a plena liberdade e a impossibilidade de participar das instâncias de decisão e reprodução da sociedade.

Em outros artigos, publicados praticamente juntos a estes, Pedrosa discorria sobre as contrições sociais às quais os artistas contemporâneos estavam subjugados, sobre a possibilidade de um único estilo conformar toda a produção da época e sobre as expectativas de originalidade depositadas sobre os artistas. A comparação com o Japão era, aqui também, um fator essencial, mas, ao abordar esses temas, Pedrosa diluía a grade nacional dentro dos grandes blocos “ocidente” e “oriente” e, tal como nas outras menções à ilha asiática, a referência de Pedrosa era o livro recém-lançado de Owen Holloway sobre as artes gráficas no país<sup>250</sup>. Nessa direção, Pedrosa também recorreu à leitura de Jacob Burkhardt sobre a arte pré-modernista no “ocidente”.

Segundo Pedrosa, a "criação artística" na "lendária ilha do extremo oriente" teria "caráter iminentemente artesanal e social". Lá, a gravura - uma arte que envolve múltiplos atores, a saber: "o desenhista-artista", o "gravador" e o "impressor" - teria alcançado um desenvolvimento muito específico graças ao estatuto local do artesanato. Cada um dos três atores teria "iniciativa substancial, e nenhum deles em conjunto" seria "tão mais importante que os outros". Corolário a isso, haveria "valor em si, independentemente dos méritos do desenho original", à impressão "pela tinta" e à "difusão do excelente trabalho que fez desta arte gráfica um caso-padrão para todo o estatuto social das artes em geral". O resultado ultrapassaria "tudo o que o

---

<sup>250</sup> Owen Holloway. *Graphic Art of Japan: the classical School*. 1957.

artista-deseñista poderia ter executado por sua conta”<sup>251</sup>. Além disso, haveria no Japão, "temas eternos" e comuns a todas as camadas da sociedade, que embasavam a produção artística: o "gosto pelas belezas da natureza e mesmo pela poesia"<sup>252</sup>.

No “ocidente”, antes do século XIX haveria “um conjunto de ideias” oferecidas pela religião “ou a ela ligadas”, cujo “sentido e valor” seriam compartilhados “por toda a parte”, estendendo-se “através do mundo de um modo homogêneo”: uma “similitude” que permitiria “ao artista ficar eternamente jovem e novo, ao tratar os mais velhos temas, mesmo que” permanecesse “submisso ao objeto sagrado e às leis da arte”. Os “temas religiosos na nossa cultura ocidental” teriam permitido “a formação dum estilo, dum padrão em torno do qual todos giravam, criadores e epígonos, chefes de escola e sequazes”<sup>253</sup>. A unidade estilística decorreria da:

integração espiritual e cultural entre as diversas camadas das respectivas comunidades e da consagração dos modelos mais perfeitos na pintura ou escultura, em torno de temas sagrados, religiosos, no Ocidente e, se quisermos, sagrados ou naturais mágicos, na China ou no Japão<sup>254</sup>.

Desde o século XIX, no entanto, isso teria se alterado na direção de uma “privatização ou monopolização da criação espiritual”. Pedrosa afirmou que, enquanto escrevia, “a propriedade privada” existiria “até para as ideias, transformadas em copyright, em patentes monopolizadas por gigantescas empresas privadas ou pelo Estado”. Agregado a isso, teria se espreado a “peste intelectual” da “originalidade”: “fruto da necessidade de emoção de um público fatigado” e que impossibilitaria a emergência de um estilo coletivo.

---

<sup>251</sup> Mário Pedrosa. Artes Gráficas no Japão. Jornal do Brasil. 15/01/1958.

<sup>252</sup> Mário Pedrosa. Peste cultural da época. Jornal do Brasil. 16/01/1958.

<sup>253</sup> Idem. Ibidem.

<sup>254</sup> Idem. Ibidem.

Concomitante ao processo de desagregação das diferentes camadas sociais, o “Ocidente” teria passado a “conceber erradamente tanto as possibilidades de difusão democrática do trabalho original como as virtudes mesmas desta própria originalidade”. Com relação à gravura, não interessaria a nossos editores “a responsabilidade de suas próprias funções, mas saber se o valor comercial do assunto do seu produto e o nome do artista poderiam ser lucrativamente explorados”<sup>255</sup>:

Entre nós, quanto mais mecânico o processo de reprodução – e quanto maior a aparente deferência à natureza democrática da produção em massa – tanto mais baixo o padrão e maior o valor fetiche atribuído a algo fundado em princípios opostos, quer dizer, a esboços “originais” dos próprios artistas. Estamos na idade da máquina e, por conseguinte é de admirar em si mesmo que tais produtos sejam feitos arcaicamente, à “mão”. Acima de tudo somos uma comunidade de negócios, e a grande raridade desses produtos “à mão” lhes dá uma superioridade pecuniária que a mera gravura não possui. Nós nos convencemos a nós mesmos, e a propósito o autor [Halloway] cita Coomaraswamy, o eminente esteta oriental, de que “arte é coisa boa demais para este mundo, e o trabalho brutal demais como atividade para ser mencionado junto com aquela no mesmo fôlego”<sup>256</sup>.

Segundo Pedrosa, a época em que escrevia se caracterizaria “pela não participação dos artistas nas grandes obras públicas!” Nela, haveria uma concepção “dominante” de “arte” como uma “atividade de luxo”. Os artistas estariam “confinados a um precário isolamento” até que caíssem “no agrado de tal ou qual marchand mais arguto ou consciente, de tal ou qual colecionador ou espírito influente que o ampare e o “lance”. Sua “fortuna” dependeria de cair na “moda”. Assim, Pedrosa afirmava que “a preocupação” de “galardoar os artistas em pessoa tomou proporções nunca dantes conhecidas”. Picasso teria alcançado um êxito e um prestígio inéditos e “cada rabisco seu” seria “conservado como um tesouro”. O que também estaria acontecendo com artistas que o crítico considerava menores, como “Dubuffet”,

---

<sup>255</sup> Mário Pedrosa. Artes Gráficas no Japão. Jornal do Brasil. 15/01/1958.

<sup>256</sup> Idem. Ibidem.

“transformados pela especulação de marchands de quadros em gênios incomparáveis”:

- Faz o artista assim um nome, mas como um costureiro hábil ou um fabricante de perfume cotado. Contudo, a participação dele na vida social, nas atividades públicas continuará mínima. Só de raro em raro tem ele a oportunidade de colaborar em algum grande projeto<sup>257</sup>.

No Brasil, que construía Brasília, Pedrosa acreditava que o problema era outro. Nós não estaríamos pecando “tanto por omissão quanto por discriminação em favor da mediocridade”. Haveria, até mesmo, “abuso de paredes cobertas com baboseiras ou não apropriadas ao mural”:

Os medíocres enchem as paredes dos edifícios, mas os valores reais, em sua maioria, ficam de lado. Ainda agora, em Brasília, que é uma oportunidade única e perfeita para um ensaio bem orientado e grandioso de integração das artes e de participação dos artistas plásticos na sua construção mesma e nos seus monumentos públicos, por um triz, Alfredo Volpi, a maior vocação de muralista que o Brasil já teve, continuava desaproveitado<sup>258</sup>.

A “criação de uma cidade” significava para Pedrosa, nas vésperas da quinta Bienal, a “expressão mais alta e ambiciosa” das “condições de reintegração do artista”. A cidade seria uma “obra de arte”, “realmente coletiva pelas proporções e pelo espírito”, “suscetível de tomar, no processo mesmo de execução, autêntico espírito comunitário”<sup>259</sup>.

Ou seja, Pedrosa enxergava a criação de Brasília como uma oportunidade, ainda mal aproveitada, para que os artistas se integrassem produtivamente na comunidade brasileira e se afastassem, assim de um estilo que ele julgava individualista – as abstrações não-geométricas.

---

<sup>257</sup> Mário Pedrosa. Arte de Luxo. Jornal do Brasil. 27/03/1958.

<sup>258</sup> Idem. Ibidem.

<sup>259</sup> Mário Pedrosa. Condição de reintegração do Artista. Jornal do Brasil. 08/08/1959.

Todo esse otimismo esvaneceu-se, no entanto, após a Bienal de 1959. Esta fechou as portas no dia 29 de novembro. No dia 12 de dezembro, Pedrosa publicou seu ensaio definitivo sobre o estilo. Em “Da abstração à autoexpressão”, o crítico repetiu frases e ideias de artigos publicados nos últimos dois anos, mas agora, ele não identificava mais qualquer distância entre o Brasil e a “peste cultural” da época. Pelo contrário, Pedrosa se dirigia diretamente aos “pintores brasileiros recém-chegados à escola”.

Pollock ou a arte japonesa também não representavam mais uma saída para a arte contemporânea: o norte-americano foi mencionado ao lado de “Wols, Hartung” e “outros mais novos”, “que redescobriram” a tela, após o suprematismo e o neoplasticismo terem diluído a necessidade desse suporte. E pior, seriam artistas que o fizeram “como depósito de suas ejaculações projetivas”:

Passada uma geração [do futurismo e da arte russa], o que aparece de mais análogo àqueles movimentos é o gesto não mais social, mas ao contrário dissociado, de desespero individualista em Pollock, ou gesto decantatório em Védova<sup>260</sup>.

A própria grade nacional, que ainda aparece aqui, não é mais a matriz pela qual o crítico analisa a relação do artista com o meio. Agora, ela é a comprovação de que tradições diversas figuram lado a lado, vítimas do mesmo fenômeno. Na Espanha, por exemplo, “todo um grupo de jovens pintores”, teria surgido “marcado também por sombras de pessimismo ou desespero”:

Pollock emaranha-se sem saída no próprio gesto, como um soldado de guerra nos arames farpados das trincheiras, enquanto Védova, ainda adstrito a certo senso do monumental, tipicamente italiano, consegue por isso mesmo desprender-se da situação insolúvel para transfigurá-la num quadro simbólico de destruição universal. O artista americano, sem perspectiva, não consegue fazer distância entre seu ego e a realidade, entre o mundo e sua visão estática e sua obra: daí emaranhar-se nela, transformando-se sem o querer em ator. (Eis aí as belezas da action painting.) Consequentemente, coerentemente, acaba destruído na própria trama, na própria engrenagem (e não apenas em sentido estrito, mas moralmente também, pois volta, antes de morrer, à figura). O pintor italiano, porém, consegue conservar a distância

---

<sup>260</sup> Mário Pedrosa. Da abstração à autoexpressão. Jornal do Brasil. 12/12/1959.

entre sua arte e o mundo, e jamais é ator, para ser apenas testemunha, testemunha aguda, consciente, patética. Entre essas duas posições se situam os artistas ocidentais experimentais de nossos dias. É que refiro-me aos melhores, aos autênticos – são todos expressão dessa consciência dilacerada de que nos falava Hegel e que tanto marca os espíritos de nossa época<sup>261</sup>.

## A “ofensiva tachista”

A quinta Bienal foi bastante mal recebida na imprensa e um dos pontos mais repercutidos foi a homogeneidade de estilo entre as obras de diferentes países. Nesse sentido, “A Crítica de São Paulo” se referiu à mostra como um “embuste”:

V Bienal de São Paulo – arte moderna, mais embuste. Quilômetros e quilômetros de tapeação pura. Ainda se fosse tapeação inteligente, vá lá, mas são sempre os mesmos borrões, sempre os mesmos risquinhos, sem uma característica ao menos, que individualize o autor, ou o país de origem, ou uma mentalidade.

[...]

Está tão repleta de má pintura esta bienal, que é preciso um esforço sobre humano para descobrir-se as poucas coisas válidas. Da representação brasileira nem se fale: tem um doce de coco quem conseguir distinguir um autor do outro<sup>262</sup>.

No Estado de S. Paulo, um autor indignou-se que em “uma exposição de envergadura da Bienal de São Paulo” pudesse se contar “nos dedos das mãos as obras de algum interesse humano, de alguma repercussão emotiva”. Fora estas, “o resto” seria “de uma monotonia desesperante, de um academismo que nos induz a uma atitude de tediosa indiferença”:

Não condeno com isso a Bienal. Acho que é a coisa mais séria e importante que se fez no Brasil em matéria de exposição. O que condeno é a tendência

---

<sup>261</sup> Idem. Ibidem.

<sup>262</sup> P. M. V Bienal de São Paulo: Moderna ou Embuste. Crítica de S. Paulo. 23/09/1959.

dominante nas artes de nossa época e que se espelha na Bienal, em todas as Bienais do mundo. Trabalho de análise, direção, de pesquisa para exprimir valores que despontam. Sem dúvida, e está nisso o único aspecto simpático da arte contemporânea. Mas chegou a hora de começar a construir. A inquietação pode ser fecunda, conquanto conduza a uma afirmação<sup>263</sup>.

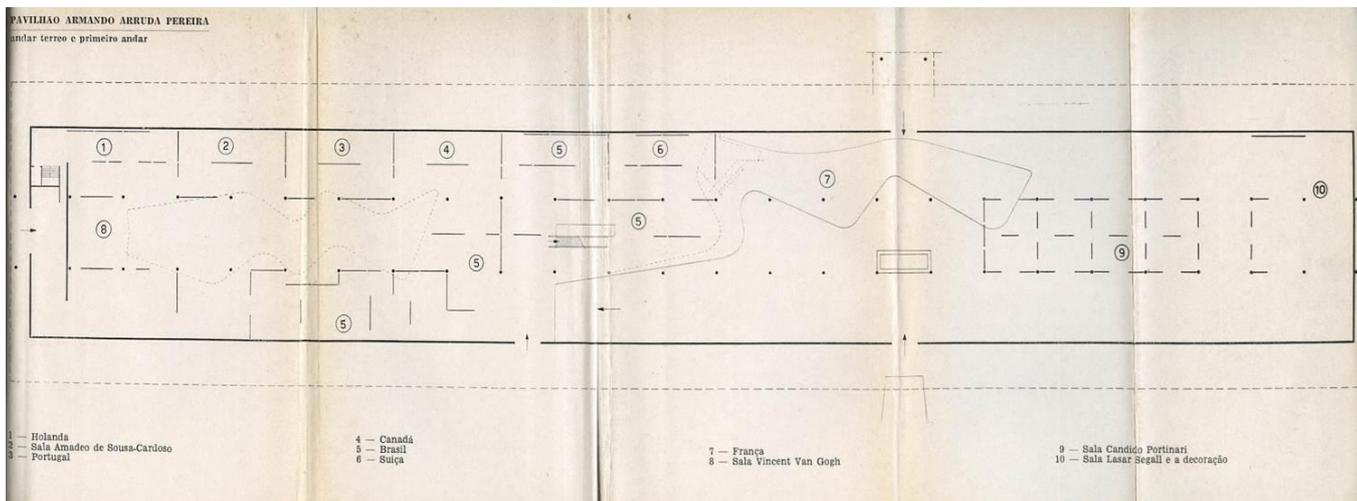
Houve até quem arriscou um balanço histórico para explicar “um traço comum à maioria das interpretações” que vinham sendo veiculadas na imprensa e que insistiam “na monotonia e decadência da arte nos nossos dias”. Para Pedro Manuel, a quinta Bienal seria “uma radiografia fiel da situação mundial” e estaria repleta dos “sintomas de um futuro meio de expressão”:

Infelizmente, porém, a procura do novo muitas vezes leva a esquecer, junto com os velhos materiais e as convenções tradicionais, também o conteúdo humano. Burri com as tábuas e as fazendas pregadas nas telas, Fontana com os cortes, Marlotti e os poloneses com a superposição encorpada de tinta, Mathieu com as bisnagadas, Marini com as cores jogadas sobre as estátuas, Bárbara Hepworth desfrutando a cor da madeira, o patinado branco e o metal (...). Vias divergentes são sugeridas, mas raramente trilhadas. A originalidade sensacional torna-se cada dia mais um imperativo e o comportamento acaba por interessar mais do que a criação. A imaginação excitada deve produzir sempre combinações novas que a fantasia não tem tempo de elaborar. E aquilo que deveria ser fonte de distinção entre vários artistas se torna monótono denominador comum.

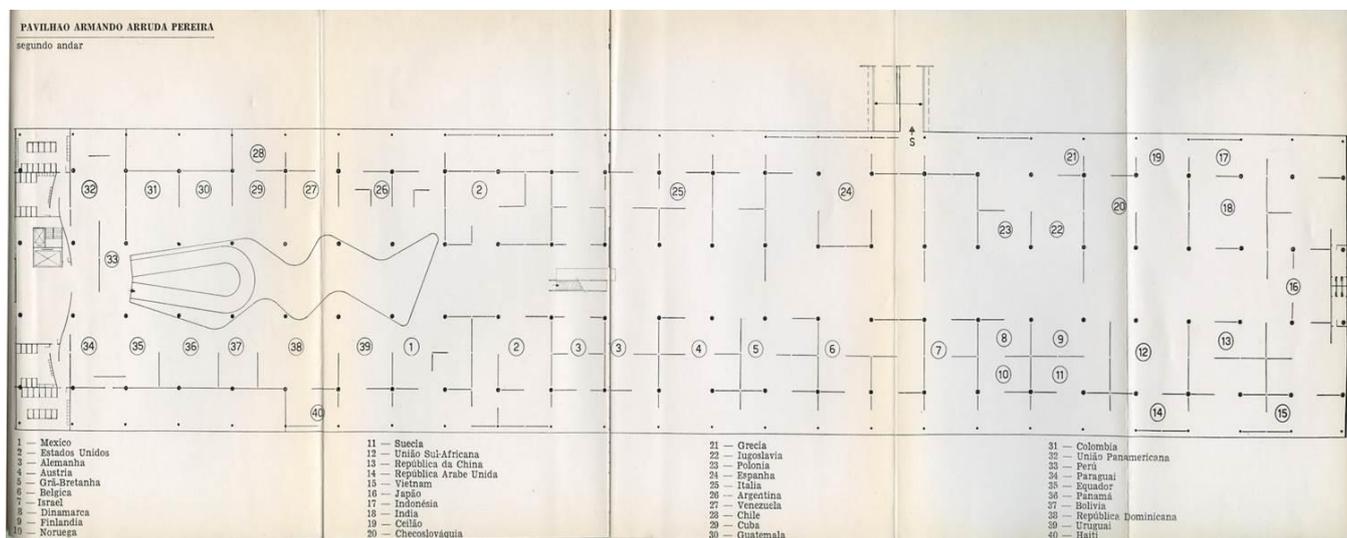
Como vimos, Mário Pedrosa já havia se pronunciado contra a expografia da Bienal precedente, que diluía as fronteiras e potencializava a experiência de fluxo. A reprimenda não foi ouvida e a quinta edição praticamente repetiu a montagem anterior. No segundo andar, aproveitou-se a mesma planta e painéis para a seção dos Estados Unidos. A Espanha recebeu o espaço que antes era da Alemanha e não fosse pela abertura de uma pequena passagem, a configuração da delegação italiana seria a mesma.

---

<sup>263</sup> Recusa e Afirmação. O Estado de S. Paulo. 24/09/1959.



Planta V Bienal de São Paulo (1959). Pavilhão Armando Arruda Pereira: andar térreo e primeiro andar.  
Disponível em: <https://www.bienal.org.br/exposicoes/>



Planta V Bienal de São Paulo (1959). Pavilhão Armando Arruda Pereira: andar térreo e primeiro andar.  
Disponível em: <https://www.bienal.org.br/exposicoes/>

Um outro fator, no entanto, foi bastante comentado nos jornais e potencializou a sensação de unidade: mais do que nunca, a exposição estava dominada pelas abstrações não-geométricas. Um jornalista do Estado de S. Paulo, ao entrevistar o vencedor do prêmio de melhor pintura internacional, Modesto Cuixart, declarou-se impressionado pelo “número de pintores tachistas” a expor na Bienal. E Cuixart desdobrou essa observação:

A exposição Internacional de São Paulo proporcionou aos pintores de todo o mundo a possibilidade de confirmar que o movimento nascido na Europa com Dubufet, Fautrier, Wols, e na América do Norte com Tobei e Pollock, ou seja, o tachismo, é a tendência mais válida da pintura atual<sup>264</sup>

No Jornal do Brasil, Alair Gomes também estava impressionado com “a decidida preponderância da pintura abstrata” que recusava Picasso e era influenciada por Klee, por Pollock, pelos “expressionistas alemães, belgas e austríacos, e até certo ponto para os fauves franceses”:

Que a arte contemporânea vinha rapidamente avançando para a abstração era fato sabido; mas só agora se revela que ela praticamente já se identificou com a abstração mesma.

[...]

Auto-afirmação, a despeito da angústia e da incerteza, e tentativas de adaptação à misteriosa estranheza de novos ambientes, ou a violentas forças inconscientes, - tais são os característicos não-plásticos essenciais a se observar na maioria da melhor arte abstrata da 5ª Bienal de São Paulo. A influência da geometria é apenas uma exceção. E o neo-plasticismo de Mondrian é ainda menos discernível na presente mostra que as deformações de Picasso.

[...]

É tão patente e geral esse desejo de expressão, que, em vista dessa predominância, torna-se de fato bem justo chamar-se a tendência dominante da arte contemporânea de abstração expressionista, ou se se prefere, expressionismo inconsciente<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> Cuixart, I prêmio de pintura da Bienal, fala sobre tachismo. O Estado de S. Paulo. 25/09/1959.

<sup>265</sup> Alair Gomes. Impressões da V Bienal de São Paulo. Jornal do Brasil. 21/11/1959.

O Brasil participava da conversão a esse estilo e Mário Pedrosa denunciava uma “avalanche dos informais ou tachistas” entre nós. Ressentido contra a monotonia que sentia nas exposições recentes, este crítico identificava “algo de profundamente errado em todas essas grandes mostras coletivas a começar pelas Bienais”:

Enquanto a tendência chamada de neo-realismo ou realismo socialista desapareceu do mercado, de uma vez (...) a maioria dos artistas que a representavam passou, com armas e bagagens, para o último modernismo, ou o que se chama alvarmente informal ou, com mais propriedade, tachismo<sup>266</sup>.

Lourival Gomes Machado, que assumiu a direção da última Bienal da década, também bateu na tecla de uma “homogeneidade supranacional de linguagem e tendência” ao se expressar a respeito da quinta Bienal:

Obviamente abstrata, a tendência atual encontra na abstração não apenas um amplo vocabulário, mas também uma complicada semântica e uma sintaxe intrincada. Em seu discurso se insere, porém, de modo indisfarçável, um conteúdo, uma mensagem, uma significação. E esta – eis que muito importa frisar – nem se satisfaz com a lírica expansão da total liberdade formal do abstracionismo “puro”, nem se deixa enredar nas implicações racionalistas e objetivistas de certos desenvolvimentos particulares<sup>267</sup>.

O fato de Gomes Machado ser o diretor artístico da mostra, foi apontado por Ana Avelar como uma prova de que ele se inclinava às abstrações não-geométricas e as defendia<sup>268</sup>. A correspondência trocada entre o MAM-SP e os norte-americanos testemunha, por sua vez, os planos originais do diretor artístico, dos quais a pintura abstrata não fazia parte diretamente.

---

<sup>266</sup> Mário Pedrosa. O Salão Moderno. Jornal do Brasil. 18/11/1959.

<sup>267</sup> Lourival Gomes Machado. Bienal: a significação do novo. Estado de S. Paulo. 17/10/1959.

<sup>268</sup> Ana Cândida de Avelar. A Raiz Emocional: Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado. 2014.

Por carta, o museu paulista pediu a opinião do nova-iorquino sobre uma mostra de dadaísmo que Gomes Machado planejava e aproximou seu colega das negociações em curso com as outras delegações. O rumo que a concertação internacional indicava era o de priorizar “artistas jovens”, “com propósito de divulgar e de afirmar novos valores, projetando-os com o mérito que lhes cabe”<sup>269</sup>.

Esse era um plano antigo de Gomes Machado, que já havia dirigido a primeira Bienal de São Paulo e que militava, há anos, para que o certame funcionasse, enquanto sistema, como plataforma dos novíssimos em detrimento daqueles que já detinham carreira consolidada. Reempossado diretor artístico, fixou sua bandeira como Norte para toda a mostra e diagnosticou que a unidade transnacional se devia, em grande parte, aos outros países terem acatado sua iniciativa:

[a unidade transnacional se deve, em grande medida] à agora perfeita compreensão, por parte dos países participantes, do objetivo fundamental da manifestação paulista, desde a fundação disposta a constituir-se como uma exposição representativa da mais recente produção artística de todo o mundo<sup>270</sup>.

De fato, o catálogo indica que não se tratava apenas de uma vontade individual, mas de uma demanda transnacional espreada por outros países. Sobre esse assunto, tanto a Alemanha quanto a Bélgica se pronunciaram em primeira pessoa. A primeira afirmou: “Acreditamos que a juventude já haja plasmado uma linguagem própria, merecendo atenção e interesse”<sup>271</sup>. A segunda havia selecionado obras “recentes”, o que, em sua “opinião”, seria “necessário, para que a Bienal” fosse “realmente uma contribuição ao conhecimento da atualidade”<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> “From what I can see, the line that will be followed is one of priority to the young artists, with the purpose of disclosing and affirming new values, and of projecting them on the basis of the merits they have.” Carta de Arturu Profilli para Porter McCray. 25/10/1958. Arquivo Wanda Svevo.

<sup>270</sup> Lourival Gomes Machado. A Significação do Novo. O Estado de S. Paulo. 17/10/1959.

<sup>271</sup> Catálogo V Bienal de São Paulo. 1959, p. 67.

<sup>272</sup> Idem. Ibidem. p. 95.

1959 inaugurou ainda outra novidade. Até então, as diversas delegações pensavam suas mostras em dois tipos de salas. As especiais, nas quais realizavam uma retrospectiva histórica de um ícone, estilístico ou pessoal e as gerais, nas quais eram expostos os artistas jovens. Os textos dos catálogos testemunham que as diversas delegações pareciam modelar as salas gerais para que os envios não destoassem dos apresentados nas especiais<sup>273</sup>. Ou seja, apresentavam artistas mais moços em função das conquistas estabelecidas pelos veteranos nacionais. Exatamente o que foi invertido no fim da década.

A quinta Bienal conferiu proeminência às salas gerais, que passaram a justificar muitas das especiais. A Alemanha foi explícita em seu desejo de “dar à arte contemporânea uma introdução retrospectiva” e só comentou os nomes históricos, Nolde, Heckel, Kirchner, Muller e Karl Schmidt-Rottluff, na sequência e em função da arte jovem que apresentaram<sup>274</sup>. A retrospectiva de Van Gogh não recebeu um texto no catálogo, ao contrário dos novos pintores da Holanda, aqueles do grupo “Cobra”. A Bélgica organizou uma retrospectiva de Louis Van Lint, mas, no catálogo, ele não foi destacado dos outros selecionados, todos “da atual geração, cujos representantes têm, grosso modo, entre 30 e 50 anos de idade”<sup>275</sup>. O mesmo aconteceu com a Espanha, que organizou uma mostra especial com Cuixart e Juan José Tharrats e os exibiu, textualmente, diluídos entre os outros artistas “de tendência expressionista” que trouxeram<sup>276</sup>. Os Estados Unidos mantiveram a linha estabelecida na Bienal precedente. Organizaram uma retrospectiva de David Smith

---

<sup>273</sup> O texto da delegação francesa na segunda Bienal é bastante significativo: “Foi o desejo, expressado pelos organizadores brasileiros da Bienal de São Paulo, de ver na seção reservada à França, uma retrospectiva do cubismo, que nos serviu de base, por assim dizer, para a composição desta mostra. Aliás, desde o momento em que seu núcleo principal deveria ser a arte Braque, Picasso, La Fresnaye, Léger, Villon, Delaunay, Gleizes, tornou-se necessário, para evitar qualquer disparate e assegurar ao conjunto apresentado pela França uma indispensável harmonia, não trazer a São Paulo, dentre os inúmeros jovens artistas hoje em atividade, a não ser aqueles cuja arte tem alguma afinidade com o cubismo, o prolonga, o desenvolve, dele extrai suas consequências, excluindo os que recusam ou reagem contra ele, e que poderão ser objeto das próximas manifestações francesas, nas futuras bienais de São Paulo” (catálogo II Bienal de São Paulo, 1953: 158)

<sup>274</sup> Catálogo V Bienal. 1959. P. 67.

<sup>275</sup> Idem. Ibidem. P. 95.

<sup>276</sup> Idem. Ibidem. P. 153.

e outra de Philip Guston e os rodearam por outros artistas de sua própria geração ou mais novos, que os acompanhavam ou os superavam.

Dessa maneira, o expressionismo marcou presença nessa Bienal, mas se deu em função da arte contemporânea. Nas palavras de Gomes Machado, a “marca distintiva da criação plástica atual” poderia ser entendida como “um neoexpressionismo, ou, mais propriamente, um novo expressionismo”. Assim, surgiram semelhanças entre essa Bienal e a de 1955 que, como vimos, havia sido dedicada ao estilo originário no norte da Europa<sup>277</sup>.

Tais semelhanças tornam-se claras ao cotarmos o texto holandês da terceira edição, já que a Van Gogh foi conferido o título de “patrono” da delegação holandesa. Em 1959, esse mesmo país montou toda uma retrospectiva desse pintor. Na quinta Bienal, o Brasil também voltou a expor Portinari, a Alemanha organizou uma segunda exibição de expressionismo e a Bélgica compareceu, mais uma vez, com um envio especial.

1957 havia entronizado Pollock como um novo ícone, autor de uma arte nova e o primeiro a representar os artistas do pós-guerra. Dois anos depois, toda a Bienal girou em direção à contemporaneidade. A prerrogativa deixou de ser a exibição de ícones do passado acompanhados de jovens que reafirmavam a glória pretérita. Em 1959, o que passou a interessar era o presente. O passado tornava-se relevante apenas na medida que iluminava a obra da juventude.

A novidade de 1959 significou também uma nova geografia da arte, uma vez que, pela primeira vez, a Bienal de arte moderna não contou com obras francesas do século XX. O que não significava pouco, dada a importância desse país para a Bienal de São Paulo.

---

<sup>277</sup> Lourival Gomes Machado. A significação do Novo. O Estado de S. Paulo. 17/10/1959.

## Paris como um farol

A concessão da boa vontade francesa foi fundamental para o surgimento da Bienal de São Paulo e, segundo Agnaldo Farias, um dos principais desafios na implantação desse sistema de exposições no Brasil foi “convencer os artistas dos países estrangeiros – principalmente os europeus – a participar da aventura de mandar obras de arte para um país que não tinha presença política nem cultural no mapa do mundo”<sup>278</sup>.

Para superar esse déficit, o MAM-SP recorreu aos contatos parisienses daquela que foi, mesmo sem cargo oficial, sua grande embaixadora, Yolanda Penteado, entre eles o de André Malraux. Foi depois de “conquistada a França”, que Yolanda avançou pelo “restante da Europa”, angariando as participações que possibilitaram a primeira mostra<sup>279</sup>.

A cidade de Paris também era recorrentemente mencionada nos textos de catálogos pelos diversos países participantes. Nestes, o município figurava como um símbolo da arte moderna. Palco do impressionismo e do cubismo, Paris era o cenário, por excelência, do começo e do clímax do movimento modernista. Escritos pelos delegados dos diversos países participantes, os catálogos se referiam à cidade como destino e como ágora para artistas provenientes de inúmeras partes do mundo. Ali, as sucessivas gerações de artistas do século XX haveriam combatido, de forma que a menção a essa cidade evocava a sobreposição das diversas conquistas formais e, conseqüentemente, a passagem do tempo na arte moderna.

Evocar a cidade de Paris era, assim, uma forma que as diversas nações encontraram de emular um índice histórico naquelas Bienais dos anos 1950 – uma temporalidade que as situava e que as assegurava, por procuração, relevância em um período chamado modernidade. Cabe lembrar que não se tratava tanto, para os agentes que organizavam as diversas delegações, de reivindicar identidades nacionais dentro de

---

<sup>278</sup> Agnaldo Farias. Bienal 50 anos, 1951 -2001. 2002. P. 57.

<sup>279</sup> Idem. Ibidem. p. 251. P. 58.

sua própria casa. Como uma espécie de olimpíadas do mundo artístico, aquelas Bienais condicionavam a necessidade de se afirmar a relevância de cada nação, ao mesmo tempo, dentro e diante da totalidade dos países participantes. Paris era, portanto, um ponto nodal nos discursos corporificados naquelas exposições. Era principalmente através do índice histórico que ela conferia, que se organizava a diversidade cultural presente nas mostras, que se assegurava a coerência do evento e que se distribuía os prestígios das obras<sup>280</sup>.

Não é novidade, desde pelo menos Bourdieu, que toda relação de dominação exige “uma concordância entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas, entre a conformação do ser e as formas de conhecer, entre o curso do mundo e as expectativas e esse respeito”<sup>281</sup>. Ou seja, a dominação artística francesa expressa nas Bienais dos anos 1950, se articulava, por um lado, como uma cosmologia, que conferia sentido impessoal às obras e aos eventos. Por outro, como um conjunto de disposições interiorizadas pelos representantes dos países e pelos organizadores das exposições. Não se tratava de uma única cidade, mas de um aparato simbólico consubstanciado em uma forma de narrar e de conhecer a produção do século XX.

Posicionada no centro, Paris conferia verossimilhança ao conjunto dos discursos mobilizados e fazia coincidir, por sobreposição, o sentido das localidades nacionais, os papéis históricos de cada estilo artístico e as condições de julgamento das obras. Como ponto mais estável e reconhecido desse sistema de referências, a Cidade Luz detinha a maior parte do carisma distribuído naquele jogo e cabia principalmente a ela cedê-lo, por procuração, às outras partes do mundo que disputavam por relevância no mundo artístico da época.

O caso do escultor suíço Robert Müller, exposto na quarta Bienal, é exemplar do papel cumprido por essa cidade e, ao apresentá-lo no texto catalográfico de 1957, o

---

<sup>280</sup> Sobre a constituição da cidade de Paris como um símbolo para a arte moderna fora do Brasil a cf. T. J. Clark. *A Pintura da Vida Moderna*. 2004 e Serge Guilbaut. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. 1983. Pp. 49-101.

<sup>281</sup> Pierre Bourdieu. *A Dominação Masculina*. 1999. P. 17.

delegado julgou necessário mencionar que o artista, assim como seu “patrício e colega Alberto Giacometti, alcançou fama internacional em Paris”, assegurando, com isso a relevância dos dois artistas e da Suíça no contexto moderno da exposição<sup>282</sup>. O mesmo recurso foi utilizado ainda pela delegação mexicana da segunda mostra, que apresentou Rufino Tamayo, que “tanto êxito alcançou em Paris em 1951”<sup>283</sup>. A cidade francesa também figurou como o município no qual os artistas se formaram e, conseqüentemente, como o polo difusor da arte moderna. É esse o caso dos artistas expostos pela Turquia em 1957, cuja “maioria” teria se educado “nos ateliers parisienses em contato com os grandes precursores de nosso tempo”<sup>284</sup>, ou do pintor Henrik Sôrensen exposto pela Noruega na segunda edição e que teve “formação artística em Paris, como aluno de Henri Matisse”<sup>285</sup>. A “Cidade Luz” era evocada, enfim, como o palco por excelência da arte moderna e reunia as referências para a compreensão do que se produzia fora dali, como deixa claro o texto dinamarquês da segunda edição, que situou em Paris o surgimento da “pintura sintética” ao redor de Gauguin. Estilo que teria reverberado na própria Dinamarca e nos artistas que ela selecionara naquele ano. E mesmo a Itália, cuja referência veneziana foi central para constituição da Bienal de São Paulo e que se posicionava como interlocutora privilegiada para as artes brasileiras, recorreu à capital francesa para se situar. Ela o fez, por exemplo, em 1953, quando apresentou o futurismo como contemporâneo dos eventos que teriam revolucionado a arte em Paris, o que contra afirmava, dessa maneira, a história da arte francesa como o indexador privilegiado das produções artísticas do século XX.

As Bienais, no entanto, não eram exposições estáveis e alteravam-se profundamente de dois em dois anos e, com elas, a relevância da cidade-luz. Diretor artístico das edições inauguradas entre 1953 e 1957, Sérgio Milliet anunciou, no

---

<sup>282</sup> Catálogo IV Bienal de São Paulo. 1957. P.369.

<sup>283</sup> Catálogo V Bienal de São Paulo. 1957. P. 251

<sup>284</sup> Catálogo IV Bienal de São Paulo. 1957. P. 375.

<sup>285</sup> Catálogo II Bienal de São Paulo. 1953. P. 264.

catálogo da segunda mostra, a intenção de traçar, de dois em dois anos, uma retrospectiva da história da arte de todo o século XX, seguindo os moldes dos feixes de desenvolvimento formal que Alfred Barr Jr havia desenhado para a expografia do MoMA em 1936.

Milliet não explicitou essa referência, mas ela não surpreende dado o intercâmbio desse intelectual com a instituição norte americana desde a década de 1940. Foi, inclusive por ocasião da segunda Bienal, que se editou a versão brasileira do ensaio “Que é a pintura moderna?” de Alfred Barr<sup>286</sup>, obra homônima à exposição didática, composta por fotografias de telas do MoMA, adquiridas pela Biblioteca Municipal de São Paulo sob direção de Sérgio Milliet e de Maria Eugênia Franco ainda na década de 1940, curada e comercializada pela instituição nova-iorquina e elencada, posteriormente, para participar da Bienal de 1953. A esse esforço didático de Milliet, que repercutia os empreendidos por Barr em Nova Iorque, é preciso acrescentar ainda um quadro sinótico que ilustrava o desenvolvimento da arte moderna, com textos seus e design de Danilo di Prete, a ser alocado na entrada da exposição<sup>287</sup>.

O catálogo da segunda Bienal informa que ficou a cargo de cada nação enviar aquilo que tinha de mais relevante. A França montou uma retrospectiva de cubismo, a Itália de futurismo, a Holanda de “De Stijl” e, assim como outros mestres, Klee foi escolhido para figurar numa retrospectiva. Faltariam, segundo a mesma fonte, alguns movimentos, como os “fauvistas, os dadaístas, os chamados primitivistas”<sup>288</sup>.

Durante toda aquela década, 1953 foi o momento em que a presença de Paris foi mais marcante nos discursos da mostra. Além da cidade luz, o cubismo também foi

---

<sup>286</sup> O ensaio original é de 1943 e foi escrito como uma apresentação das diversas manifestações da arte moderna ao público leigo. Além disso, o texto funciona como um manifesto em defesa dessa produção artística e dos ideais de liberdade, que são tomados como representativos da sociedade norte-americana. Todas as obras apresentadas e discutidas por Barr são pertencentes ao MoMA e a edição brasileira incluiu Portinari, Guignard e Heitor dos Prazeres. Para considerações pormenorizadas da relação de Barr com a arte brasileira cf. AVELAR (2014).

<sup>287</sup> Helouise Costa. *Museus Imaginários no Pós-Guerra: o Programa de Exposições Didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945-1960)*. 2006. Em especial as páginas 87 – 89.

<sup>288</sup> Catálogo II Bienal de São Paulo. 1953. P.XVI.

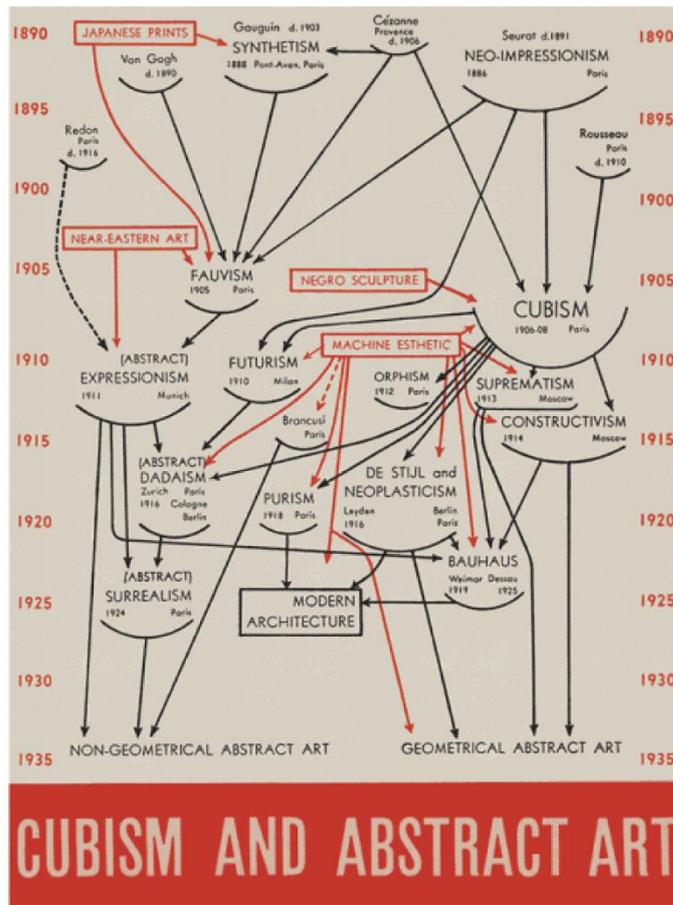
amplamente evocado pelo conjunto dos participantes. Ele figurou como a grande revolução artística do século XX e como antepassado inequívoco da abstração geométrica. A Itália o elencou como um índice histórico, informando que o futurismo era contemporâneo dos eventos que revolucionaram a arte em Paris. A Áustria e a Dinamarca também lançaram mão desse recurso para situar sua própria produção no tempo. No texto holandês, ele surgiu como uma fase da produção de Theo Van Doesburg e tanto a Espanha quanto a Bélgica o mencionaram como um adjetivo, capaz de caracterizar determinadas obras artísticas. Mário Pedrosa, ao destrinchar o percurso que a exposição sugeria, encontrou justamente um caminho que desaguava na abstração geométrica através desse estilo francês:

A sala do cubismo mostra o caminho feito por Picasso em toda sua evolução até recentemente. Essas salas individuais e as coletivas representam um conjunto histórico, porque entre elas há um fio de continuidade e raízes comuns. Para que o público, pois, possa compreender bem o significado da Bienal, é indispensável que se faça com ele este itinerário básico de toda a Bienal: cubismo, futurismo, Picasso, Klee e Mondrian<sup>289</sup>.

Ou seja, estamos diante de uma configuração muito parecida com aquela que Alfred Barr inventou para a arte moderna. No célebre diagrama que ilustrava a exposição do MoMA, estavam presentes diversos núcleos de desenvolvimento artístico, mas esse curador acabou priorizando o feixe que atravessa o cubismo e se dirigia à arte abstrata, que inclusive intitulou sua mostra. Este estilo, por sua vez, teria se desenvolvido em Paris, situando a cidade francesa como a capital da história da arte moderna narrada por Barr.

---

<sup>289</sup> Mário Pedrosa. O Brasil Está Condenado ao Moderno. Tribuna da Imprensa. 26-27/12/1953.



Capa do Catálogo da exposição "Cubism and Abstract Art". Organizada por Alfred Barr Jr, MoMA: 1936.

No catálogo dessa exposição de 1936, Alfred Barr defendia ainda a existência de uma corrente de desenvolvimento que teria permanecido secundária a esse estilo francês ao longo de quase todo o século XX. O Expressionismo teria florescido em Munique, tendo o fauvismo de Matisse como referência. Nessa direção, Barr privilegiou Kandinsky, que parece ter representado, para ele, toda a potencialidade dessa tradição dada as conquistas da arte abstrata. Não à toa, terminada a segunda Bienal, a imprensa noticiou o planejamento de uma retrospectiva de Matisse e outra de Kandinsky para a terceira mostra (o que não se realizou)<sup>290</sup>. O catálogo de 1955, por sua vez, alegou problemas com o espaço disponível para a exposição, o que

<sup>290</sup> Notícias da II Bienal: quis trocar o apartamento por uma tela de Picasso. Tribuna da Imprensa. 15/02/1954.

teria levado à decisão de pedir a cada delegação, que apenas complementasse os envios da exibição anterior. Segundo esse mesmo texto, o Expressionismo ficaria a cargo da Alemanha, da Bélgica e da Áustria, que o representaram em salas especiais. A correspondência com os norte-americanos deixa claro, no entanto, que o MAM-SP chegou a estabelecer esse estilo como diretiva para que os outros países seguissem e o Expressionismo foi destacado por vários países além daqueles anunciados por Milliet, inclusive pelos próprios brasileiros, que o mencionaram por ocasião das retrospectivas de Cândido Portinari e de Lasar Segall. O Grão-Ducado de Luxemburgo, a União Pan-americana e a Itália também o elencaram e, se considerarmos o “Expressionismo abstrato” como uma variação desse estilo, teremos que contar também a delegação norte-americana<sup>291</sup>.

Cabe lembrar que as Bienais de São Paulo eram mostras sazonais, cujas obras mudavam completamente de dois em dois anos. Alterações submetidas às negociações entre as nações, que disputavam, entre si, os prêmios oferecidos. O diagrama de Barr aplicado, portanto, como uma gramática, a essas exposições brasileiras, evidenciava que os feixes de desenvolvimento artístico não eram apenas uma narrativa histórica, cujo caráter ficcional foi apontado por Hans Belting (2006 [1995]), mas também uma cartografia - que cada estilo correspondia a uma localidade e que uns se impunham sobre os outros, em relações assimétricas de poder. Deslocar o enquadramento do cubismo para a segunda grande corrente do diagrama condicionou a diminuição da presença parisiense no imaginário da exposição, que foi citada apenas oito vezes no catálogo de 1955<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup> Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho para Gracy L. McCann Morley, datada de 30/03/1956 e mantida pelo arquivo Vanda Svevo.

<sup>292</sup> Ela foi citada menos vezes, na verdade, durante a primeira edição, que a menciona apenas seis vezes, mas trata-se de uma edição composta de muito menos delegações. Além disso, a primeira exposição não se inscreve no projeto anunciado na segunda Bienal, quando Sérgio Milliet assume a direção do evento. Tal projeto permanece em vigor ao longo da década.

Bienal	I	II	III	IV	V
Ano	1951	1953	1955	1957	1959
Estilo que se destacou na mostra		Cubismo	Expressionismo	Surrealismo, primitivismo e pintura abstrata	Jovens artistas
Nº de países participantes	20	36	33	43	45
Menções a “Paris” nos catálogos, excetuando-se as proferidas pela França	6	21	8	13	18

Número de menções à cidade de Paris por delegações não francesa ao longo da década de 1950

Privilegiado em 1955, o Expressionismo condicionou uma história da arte do século XX relativamente independente da presença francesa. Além de um adjetivo neutro, que descrevia determinados quadros como “expressionistas”, esse estilo figurou de três maneiras nos textos da terceira mostra. Bélgica, Áustria e Alemanha traçaram, com ele, uma história da arte espraiada pelos países nórdicos, que vinculava artistas como Munch, Kokoshka, Klee e os surrealistas numa teia narrativa relativamente independente de Paris. A Holanda e o Brasil o mobilizaram numa perspectiva alargada, designando uma postura ética do artista posicionado a meio termo, entre a abstração emotiva (espiritual) e a compaixão pelo que estavam vendo, ou seja, por ângulos específicos de determinadas partes do mundo – localidades que não eram, na grande maioria das vezes, francesas<sup>293</sup>.

<sup>293</sup> Essa perspectiva alargada também ressoa no texto do grão-ducado-de-Luxemburgo, no qual o expressionismo surge como deformação do real e desagua, algumas vezes, na abstração absoluta. Essa concepção aparece tão ampla no texto holandês, que passa a designar um “movimento” “tão velho como a humanidade” (Catálogo III Bienal de São Paulo, 1955: 167) e na “mocidade” todos os humanos teriam sido expressionistas. Segundo o texto holandês, Van Gogh seria um dos pioneiros do século XX a dar forma nova a essa tendência.

Na ocasião, o grande prêmio foi oferecido para o pintor francês Fernand Léger por unanimidade, o que não remediou o desgosto de Jean Cassou, então comissário francês. No seu relatório sobre o evento, dirigido ao Diretor de relações culturais de seu país, ele comunicou que “a predominância da escola francesa moderna” havia sido “contestada em favor de outras correntes”<sup>294</sup>.

A historiadora da arte Marie Gispert, que recuperou esse relatório, considerou contestável a análise de Cassou e ecoou, em parte, as observações de Serge Guilbault, que já havia publicado parte do documento. Essa objeção dos dois intelectuais só evidência, no entanto, a perenidade do tópos historiográfico a respeito da transferência do eixo internacional da arte – de Paris para Nova Iorque. Bem como o desconhecimento do que se passava no Brasil.

O que haveria de contestável no relatório de Cassou, segundo os dois historiadores, seria o fato do comissário não temer os Estados Unidos, mas uma forma de narrar a história da arte que recuperava as tradições do norte da Europa. Nas palavras do próprio Cassou: uma história da arte que “não foi feita em Paris, mas passa por Dresden, Munique, Berlim, Weimar, Dessau”<sup>295</sup>. Ou seja, os dois historiadores não perceberam que o curador tinha medo de algo concreto e empiricamente observável: a própria narrativa da Bienal de São Paulo, que encarnava, segundo Cassou, um esquema histórico “alternativo”:

um outro esquema histórico, segundo o qual, a evolução das artes plásticas, depois de certo momento, se ela começa com Cézanne, Gauguin e Van Gogh, ela também reclama, em pé de igualdade, Munch, depois Klee e Kandinsky, e não é formada pela sucessão de movimentos como o

---

<sup>294</sup> “la prépondérance de l'école française moderne est contestée au profit d'autres courans ». In : Marie Gispert. Jean Cassou : Une histoire du musée.2022. p. 126.

<sup>295</sup> « ” ne s'est point faite à Paris, mais passe par Dresde, Munich, Berlin, Weimar, Dessau ». In : Marie Gispert. Jean Cassou : Une histoire du musée.2022. p. 126.

Fauvismo, Cubismo, etc., mas pelo desenvolvimento do Expressionismo e das escolas expressionistas, como Brücke, Blaue Reiter, Bauhaus<sup>296</sup>.

Cassou não estava errado. A narrativa articulada na terceira Bienal era realmente diferente daquela que se passava sobre Paris e minimizava o prestígio da cidade-luz, visto a pouca quantidade de citações que a capital francesa recebeu no catálogo. Cabe lembrar que o comissário também participou do Júri de premiação, e que, portanto, deve ter testemunhado os comentários de críticos brasileiros relatados por Grace Morley e discutidos no capítulo anterior. Ou seja, a veiculação de uma demanda por referências artísticas internacionais, que nos conferisse autonomia em relação à história da arte francesa.

Dois anos depois, o projeto da quarta Bienal também não deve ter soado bem aos ouvidos franceses. Além do MAM-SP priorizar a Bauhaus, que Cassou já havia mencionado pontualmente no seu relatório, ele escolheu narrar o desenvolvimento da arte abstrata. Um tipo de pintura que as instituições responsáveis pelas representações internacionais francesas resistiam em destacar e com o qual temiam que a identidade de seu país fosse confundida<sup>297</sup>.

Os Estados Unidos aderiram animadamente a esse projeto e organizaram a mostra de Pollock. No lugar desse tipo de arte, a França priorizou uma retrospectiva de Marc Chagall. Embora não tivessem deixado de trazer abstração a São Paulo, os parisienses a diluíram entre outros estilos, como “realidades insólitas” e “exaltação da cor”, deixando claro, no catálogo, que este último grupo “não aceita os desleixos que constituem hoje a obra dos ‘tachistas’”<sup>298</sup>.

---

<sup>296</sup> « autre schéma historique selon lequel l'évolution des arts plastiques, depuis ce moment, si elle commence à Cézanne, Gauguin et Van Gogh, doit se réclamer également de Munch, puis de Klee et de Kandinsky et est constituée, non par le développement : Fauvisme, Cubisme, etc., mais par le développement de l'Expressionisme et des écoles expressionistes : Brücke, Blaue, Reiter, Bauhaus » in : Jean Cassou. 1955. In Idem.Ibidem. p. 126

<sup>297</sup> Cf. Natalie Adamson. *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*. 2009.

<sup>298</sup> Cf. Catálogo IV Bienal de São Paulo. 1957. P. 221.

Os franceses também tendiam a associar a abstração às novas gerações. O que repercutia em um problema para a musealização desse estilo. Em um contexto institucional de verbas escassas, a maior parte dos recursos governamentais eram destinados à restauração dos monumentos danificados na segunda guerra, inclusive palácios e teatros. Com relação às diferentes modalidades artísticas, o Estado francês priorizava as produções da cena em detrimento das visuais. O teatro seria representativo daquela nação e teria o poder de combater a demanda crescente pelo cinema hollywoodiano. Como consequência da escassez de recursos para os museus de arte moderna e, conseqüentemente, para a institucionalização das artes visuais recentes, havia uma absorção institucional das obras do século XX mais lenta na França do que ocorreu, por exemplo, nos Estados Unidos<sup>299</sup>.

Outro problema que se somava à escassez, era a maneira como os profissionais da arte daquele país entendiam seu próprio ofício. Formados na escola do Patrimônio e na do Louvre, eles se compreendiam como responsáveis pela conservação da arte do passado. Para Jean Cassou, por exemplo, “promover arte contemporânea significava promover artistas como Picasso, Braque, Bonnard e Giacometti, que ainda estavam vivos e eram, portanto, contemporâneos. Não significava promover artistas jovens”<sup>300</sup>.

Do ponto de vista das prioridades de envios ao estrangeiro, a França também parecia inclinar-se aos grandes mestres em detrimento dos jovens. Isso é evidente nas salas especiais das Bienais de São Paulo, nas quais os parisienses expuseram Picasso, Léger (duas vezes) e Chagall; mas também era flagrante nas Bienais de Veneza e mesmo na Primeira Bienal de Paris, que foi fundada em 1959 e que deveria se voltar exclusivamente para artistas em início de carreira. Justine Jean descreve uma ambigüidade na inauguração desse certame francês, tanto no

---

<sup>299</sup> É interessante que a França não recusou o convite para a participação na Bienal de Teatro, cuja primeira edição acontecia naquele ano em São Paulo, vinculada à de artes plásticas e à de arquitetura. Sobre o contexto institucional, confira Catherine Dossin. *The Rise and Fall of American Art*. 2015. P. 103-105.

<sup>300</sup> “For Cassou and Dorival, promoting contemporary art meant supporting the likes of Picasso, Braque, Bonnard and Giacometti, who were still alive and therefore still contemporary. It did not mean supporting Young, emerging artists.” *Idem. ibidem*. p 104.

que se refere às prioridades geracionais, quanto no que se refere à oposição entre a figuração e a abstração. Segundo a historiadora, a seleção de obras daquela mostra, a cargo de um júri composto por jovens críticos, selecionou produções abstratas. O conselho de administração, por sua vez, convidou artistas figurativos a expor. A Bienal de Paris foi acompanhada também por uma exposição de obras de juventude daqueles que teriam sido os grandes mestres. Esta foi organizada por Jean Cassou e por Colette Lasfargues-Caubisens:

Esquecer a geração dos mestres, parecia impossível para os organizadores da Bienal. As obras expostas, todas realizadas antes dos ditos mestres terem 35 anos, funcionavam como prova, como justificativa e como evocação daquela que teria sido a era de ouro da arte moderna<sup>301</sup>.

Para piorar a desconfiança dos franceses em relação aos brasileiros e às exposições internacionais, a Bienal de 1957 concedeu o grande prêmio ao italiano Giorgio Morandi. Esta foi a primeira vez que um gaulês não foi condecorado. Ineditismo repetido na Bienal de Veneza de 1958.

Ou seja, o ano de 1959 despontava com Jean Cassou convencido de que estava em curso, uma “ofensiva contre l’art français”, cujo resultado era uma baixa no prestígio de seu país aos olhos do mundo. Uma sensação que deve ter ecoado nas decisões do governo francês de centralizar, nas mãos do Ministro da Cultura, os recursos para as artes, de criar um certame sazonal sediado em Paris e de recusar-se a participar da Bienal de São Paulo de 1959.

### **A Bienal (quase) sem Paris**

Com o passar do tempo, a Bienal não dependia mais que a França a avalizasse ante a Europa, mas tampouco podia prescindir do prestígio daquele país. No fim da década, os franceses trouxeram o pânico aos organizadores ao se recusarem a participar da quinta edição. Alegaram três motivos: escassez de recursos financeiros, dificuldade institucional enquanto remodelavam suas políticas

---

<sup>301</sup> Justine Jean. *La Première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et réalité*. P. 43..

culturais e descontentamento com os jurados das Bienais de Veneza e de São Paulo<sup>302</sup>.

A recusa da França disparou uma querela envolvendo diplomatas, políticos e agentes do mundo artístico. No Brasil, sua gravidade repercutiu na imprensa e, pelo menos, uma das cartas mantidas pelo Arquivo Wanda Svevo testemunha que a Bienal não poderia prescindir dessa presença<sup>303</sup>. A correspondência é um pedido de ajuda, remetido da diretoria do museu ao embaixador Paulo Carneiro no dia 29 de dezembro de 1958:

[...] antes de considerarmos ausente a França do certame paulista, teremos que empregar todo e qualquer recurso: trata-se não somente duma das participações mais importantes, como também duma presença com a qual sempre nos foi dado contar e que nunca deixou de ser sublinhada pelas mais significativas afirmações<sup>304</sup>.

A França acabou cedendo, mas as tratativas foram longas e restritivas. O diretor do museu de Arte Moderna de Paris, Jean Cassou, contrariava, nos bastidores, as ordens governamentais para que não apoiasse os paulistas<sup>305</sup>; galeristas parisienses intervieram e o próprio André Malraux, empossado ministro da

---

<sup>302</sup> O primeiro motivo é mencionado por Lourival Gomes Machado em correspondência para Charles Mozaré, datada no dia 02/01/1959. Os dois últimos são citados em carta do Ministério das Relações Internacionais brasileiro à diretoria do Museu. Esta é assinada por J. O. de Meira Pena e é endereçada a Francisco Matarazzo Sobrinho no dia 13/12/1959. Ambas as correspondências pertencem ao arquivo Wanda Svevo.

<sup>303</sup> O Arquivo Wanda Svevo guarda um recorte de um jornal não identificado sobre o assunto. Intitula-se “Malraux e a 5ª Bienal”. Ele é acompanhado de uma datação em caneta esferográfica de 08/12/1959 e faz parte do clipping de notícias sobre a quinta bienal.

<sup>304</sup> Carta do MAM-SP para o embaixador Paulo Carneiro. 29/12/1958. Arquivo Wanda Svevo (p 254 pdf)

<sup>305</sup> Em determinado momento, cogitou-se uma retrospectiva de Matisse. O Museu de Arte Moderna de Paris não poderia ceder as suas próprias telas e Jean Cassou impôs três condições para apoiar os brasileiros: 1 - O apoio deveria ser secreto, pois não fora autorizado pelo governo francês; 2 - O comissário que reuniria as obras deveria ser enviado da própria Bienal; 3 - A Bienal deveria arcar com todas as despesas (carta de Carlos Alves de Souza Filho para Francisco Matarazzo Sobrinho. 14/05/1959. Arquivo Wanda Svevo)

cultura, defendeu a participação francesa no certame brasileiro<sup>306</sup>. O correr das negociações diminuiu o tempo e as condições disponíveis para reunir obras francesas do século XX e o que as políticas para as artes daquele país possibilitaram trazer, foi uma retrospectiva de gravuras do século XVI ao XIX.

Na ausência de tempo hábil para que a Bienal reunisse produções recentes daquele país, as artes do passado, já devidamente musealizadas, puderam ser elencadas em tempo recorde. Dessa maneira, a coleção do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional francesa originou o grosso da representação daquele ano e é possível que a escolha por gravuras tenha sido feita para diminuir os custos do transporte, priorizando obras em papel, em detrimento de suportes mais pesados ou delicados, que seriam mais onerosos, afinal, uma das condições que os franceses impuseram para comparecerem, foi justamente a de que o MAM-SP custeasse inteiramente os envios<sup>307</sup>. Isso contrariava o regulamento da Bienal e encontrou resistência da diretoria do museu<sup>308</sup>. Não há, no entanto, nenhum indício de que a França tenha aberto mão dessa exigência.

Quando a quinta Bienal abriu as portas, ela não contava, portanto, com uma representação de arte francesa do século XX. A despeito da troca da diretoria artística de Sérgio Milliet para Lourival Gomes Machado, a edição de 1959, que herdou o congresso de críticos de história da arte encomendado a Pedrosa, deveria ser grandiosa, marcada pelo dadaísmo e deveria contar com uma retrospectiva de Matisse - o que cobriria todos os grandes estilos anunciados em 1953 e o que indica que qualquer novidade instaurada ali deveria se haver com os planos pretéritos da

---

<sup>306</sup> Respectivamente, carta de Marie Cuttoli para Francisco Matarazzo Sobrinho. 21/01/1959 e da embaixada brasileira em Paris para Francisco Matarazzo Sobrinho. 06/02/1959. Ambas do Arquivo Wanda Svevo.

<sup>307</sup> Carta de Carlos Alves de Souza Filho, embaixador brasileiro em Paris, para Francisco Matarazzo Sobrinho datada de 14/04/1959. Arquivo Wanda Svevo

<sup>308</sup> Carta não assinada, evidentemente remetida do MAM-SP para Maria Martins em Paris: “[...]as condições que me foram impostas para a realização desta exposição são inaceitáveis: um milhão e meio de francos (quatrocentos e trinta mil cruzeiros) de despesas, todas por nossa conta, o que praticamente, é contra qualquer princípio da Bienal que nunca poderia financiar artistas que representando seu país, oficial ou oficiosamente concorre a prêmios” (Carta do MAM-SP para Maria Martins. 18/07/1959. Arquivo Wanda Svevo.

própria instituição<sup>309</sup>. Nenhuma das duas tendências compareceu. A mostra de Matisse emergiu e naufragou na querela com os parisienses.

Corolário à recusa francesa, o papel da juventude tornou-se desproporcional e o estreitamento histórico deixou a mostra comprometida com a contemporaneidade. A relação dos agentes parisienses com a narrativa histórica das décadas anteriores foi algo com o qual a Bienal teve de se haver durante as próprias negociações. A ideia de trazer Matisse era discutida como uma saída diplomática, uma proposta dos brasileiros, capaz de estabelecer consenso entre todos os agentes envolvidos. Os artistas novíssimos não pareciam ser capazes, portanto, de despertar comprometimento comparável dos gauleses.

Na Bienal de 1959, a França deixou vago o centro geopolítico, de forma que é impossível saber como a mostra seria se este país o tivesse ocupado e negociado plenamente o formato da exibição. Isso, no entanto, não significou a ausência de Paris na cartografia imaginária do modernismo. Com efeito, a cidade foi citada, no catálogo daquele ano, 18 vezes. Mesmo os Estados Unidos, apontado pela historiografia como o principal rival dos franceses, mencionou a capital europeia, corroborando também aquilo que Catherine Dossin observou no caso do mercado de arte para os expressionistas abstratos: uma recorrência, nas suas trajetórias, da vinculação de suas obras às francesas, como um recurso para conferir prestígio à produção norte-americana e para cavar um lugar ao sol para artistas singulares<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> Uma correspondência de Arturo Profilli para Porter A. McCray (MoMA-NY), datada de 25 de outubro de 1958 e mantida pelo Arquivo Wanda Svevo, testemunha os planos de Gomes Machado em montar uma retrospectiva sobre Dadaísmo. Tal carta é um pedido de sugestões ao norte-americano sobre os planos da Bienal e relata que a mesma discussão estava sendo travada com outras delegações. A retrospectiva de Matisse foi discutida em outro contexto, no âmbito das negociações para trazer a França para a Bienal. A sua presença ou as de “outro grande pintor francês, representaria um gesto da França para com o Brasil, uma vez que as autoridades francesas se sentem presas pela determinação de ordem geral tomada com relação às Bienais internacionais de artes plásticas” e a ideia teria surgido de uma conversa entre o embaixador Paulo Carneiro com Jean Cassou e teria agradado André Malraux (Embaixada do Brasil em Paris. 1959). Em uma carta para Jean Cassou, Arturo Profilli se refere à exposição malograda de Matisse como uma “solução” que, “em um primeiro momento, parecia capaz de conciliar perfeitamente todos os pontos de vista” (“solution” “qui à un premier moment semblait concilier parfaitement les divers points de vue”) (Profilli, 1959).

<sup>310</sup>Catherine Dossin. *The Rise and Fall of American Art*. 2015. P. 132.

O Expressionismo figurativo contava com índices pessoais ou paisagísticos para situar sua produção no mapa-múndi que a Bienal constituía. A extrema contemporaneidade consubstanciada, por sua vez, nas tendências não-geométricas, parecia demandar uma salvaguarda: uma narrativa histórica, internacionalmente compartilhada, que funcionasse como lastro e que assegurasse a pertinência desse novo estilo no vértice e na ruptura com o passado.

Tal narrativa, que oferecia terreno para uma vanguarda desterrada, tinha Paris como seu principal palco; seja pelo impressionismo, de onde todo o modernismo emanaria; seja pelo cubismo, a principal revolução do século XX. Estamos diante, portanto, de uma cartografia que, apesar dos vínculos evidentes com a geopolítica dos países, possui uma temporalidade que não coincidia, necessariamente com ela. Tal cartografia funcionava como um sistema simbólico de contrapesos. Um maquinário discursivo que atuava enquanto aquelas exposições se queriam representativas de todas as nações, ou seja, de uma multiplicidade de contextos que deveria soar coerente ao ser reunida sob o mesmo teto<sup>311</sup>.

Nesse maquinário simbólico, o único momento em que a proeminência de Paris foi diminuída, foi aquele em que se priorizou o Expressionismo figurativo, ou seja, em que se recuperou a relevância da representação mimética das diversas partes do mundo. Focalizar uma vanguarda calcada na abstração trouxe, mais uma vez, o foco para a história da arte universal, ou seja, parisiense.

---

<sup>311</sup> Uma exposição sazonal como a Bienal de São Paulo tirava grande parte de sua pertinência da sua capacidade em imaginar as nações - uma em relação às outras, todas organizadas paralelamente em uma mesma linha temporal chamada de modernidade. Essa linha é que assegurava a coerência daqueles eventos e, naquele contexto, apenas a história da arte sediada em Paris oferecia as condições simbólicas para que ela permanecesse retesada, para que os diversos países pudessem ser enquadrados como participantes de um mesmo processo artístico e para que as inovações pudessem se suceder numa temporalidade neutra aberta ao infinito. A inspiração para essa análise vem, evidentemente, do trabalho de Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas* (1991, em especiais as pp. 35 – 70) que identifica a imaginação das nações nos romances. Esse gênero literário articulava, segundo Anderson, dois elementos: uma linha diacrônica neutra e a experiência sincrônica entre diversos personagens. Nessa análise, é justamente o correr temporal da história que reúne, dentro das páginas de um romance, os indivíduos, eventos e objetos que não necessariamente tem contato entre si, mas que se agrupam como membros de uma mesma comunidade.

Apesar de ter lançado os holofotes sobre a França, esse processo não era evidente para quem o vivia. O que Jean Cassou, por exemplo, enxergava é que as abstrações não-geométricas convocavam justamente o Expressionismo como uma referência passada – o estilo que diminuía o prestígio da cidade de Paris.

A quinta Bienal representou uma nova relação entre o passado e o contemporâneo, maculada por uma presença ambígua dos franceses. O país que era a arca, por excelência, das conquistas históricas, havia deixado o espaço vago para que surgisse uma nova forma de valorizar a arte - ancorada não nas conquistas pretéritas, mas na extrema contemporaneidade. Paris, por sua vez, prescindia da presença concreta de suas obras e instituições para manter sua posição privilegiada no imaginário das Bienais de São Paulo. O domínio parisiense estava, em grande parte, arraigado no índice histórico, internacionalmente compartilhado, que ela simbolizava e que a vanguarda convocava para se afirmar.

Para a quinta Bienal, a França praticamente não enviou obras e teve sua presença reafirmada nos textos dos mais diversos participantes. Um momento crítico da sua dominação sobre o globo, que demarcou uma relação nova entre os centros e as periferias. Foi na sombra dessa meia ausência, que surgiu uma narrativa expográfica bastante inovadora na tradição paulistana: com menos densidade temporal, mais comprometida com a produção recente e, conseqüentemente, com as tendências abstratas que recusavam a geometria – um estilo que vinha dominando o cenário da época, seja na Europa, nas Américas ou no Japão, mas diante do qual a França apresentava um déficit institucional, ao contrário dos norte-americanos.

### **Morte na engrenagem de ferro**

A Bienal de 1959 atualizou, portanto, a mitologia da arte. O eixo sincrônico dessa nova configuração evidenciava-se na caminhada pela mostra como uma nova cartografia. Nesse sentido, a semelhança formal dos trabalhos apontava para a diluição das fronteiras nacionais. Os textos do catálogo emulavam, por sua vez, uma mudança no eixo diacrônico, que continuava a ser uma história universal da forma

sediada em Paris, mas que passara a acentuar a extrema contemporaneidade – ocupada pelos jovens que produziam na ponta da seta histórica.

A figura de Pollock altera-se no enquadramento dessa nova mitologia. Antes, ele simbolizava, para Pedrosa, uma possibilidade de produção artística nas margens de Paris, independente das “modas” e dos gostos que dominavam o mundo a partir do centro: um pintor comprometido, portanto, com a realidade estadunidense que o envolvia. Agora, Pollock tornara-se a metáfora de uma condição que se impunha a todos os artistas – no Brasil, na França, no Japão ou na América do Norte.

A quinta Bienal fechou suas portas no dia 15 de dezembro. Um mês e meio depois, Pedrosa publicou um artigo que sintetizava o seu pessimismo crescente em relação a Pollock. Sintomaticamente, era o obituário de Albert Camus, falecido no dia 4 de janeiro. No texto, Pedrosa rememorou a visita do “escritor francês” ao Rio de Janeiro. Uma experiência trágica, marcada pelas impressões dos “cadáveres de dois atropelados do Rio”.

Camus teria horror ao tráfego e teria dito a Pedrosa, que os cariocas realizavam “o ideal fascista de viver perigosamente”. Uma disputa do homem contra a máquina, cujo perdedor foi, tragicamente, o escritor:

Preso numa engrenagem de ferros, arremessado como catapulta contra um plátano, em acidente de automóvel cujo pneu estourou, morreu Albert Camus. Vítima, sem dúvida de excesso de velocidade. Morte ultramoderna, de verdadeiro beat-generation. Pode compreender-se que uma morte destas vá bem com James Dean, o ator rebelado de Hollywood, ou mesmo com um James (sic.) Pollock, o pintor inconformista que inaugurou o tachismo.

Com o escritor francês, porém, essa morte é um paradoxo estúpido. Morrer tranquilo, na solidão, morrer fuzilado, morrer condenado – eis mortes condignas ou adequadas ao autor de *L’Homme Révolté* ou de *La Chute*. Como ele vê, a época é mais poderosa que o caráter do homem. Ninguém escapa às suas garras. Que pode, no entanto, haver de mais absurdo, ou melhor, de mais simbólico no paradoxo, isto é, afinal, de mais coerente com a época do que esse acidente, esse mal-entendido<sup>312</sup>?

---

<sup>312</sup> Mário Pedrosa. Albert Camus e a nossa realidade. *Jornal do Brasil*. 31/01/1960.

Na homenagem que Pedrosa rendeu ao escritor francês, a morte do “moralista severo” converteu-se na condenação expressa pela clássica metáfora weberiana para o desencantamento do mundo, para a deterioração do pensamento mágico e para a burocratização da vida – em suma, a prisão em uma engrenagem de ferro. Pedrosa já ensaiava essa metáfora como referência a Pollock durante toda a década de 1950 e agora ela ganhou outra envergadura.

Não importava que Camus fosse argelino, francês, que militasse por causas justas, que amasse a vida ou que tivesse um plano político para o futuro. Aos olhos de Pedrosa, a época o encontrara, o aprisionara e o consumira. Uma tragédia entre França e os Estados Unidos, da qual o Brasil participava com seus cadáveres atropelados.

A morte de Camus informava a Pedrosa que dos dois lados do atlântico, os artistas e intelectuais perdiam-se na mesma engrenagem, impotentes diante do mundo social que os acometia. Não havia mais uma separação nacional a diferenciar suas condições – todos naufragavam – todos nutriam a mesma angústia, formalizável com manchas surgidas ao acaso.

## Manabu Mabe: a pintura como dádiva

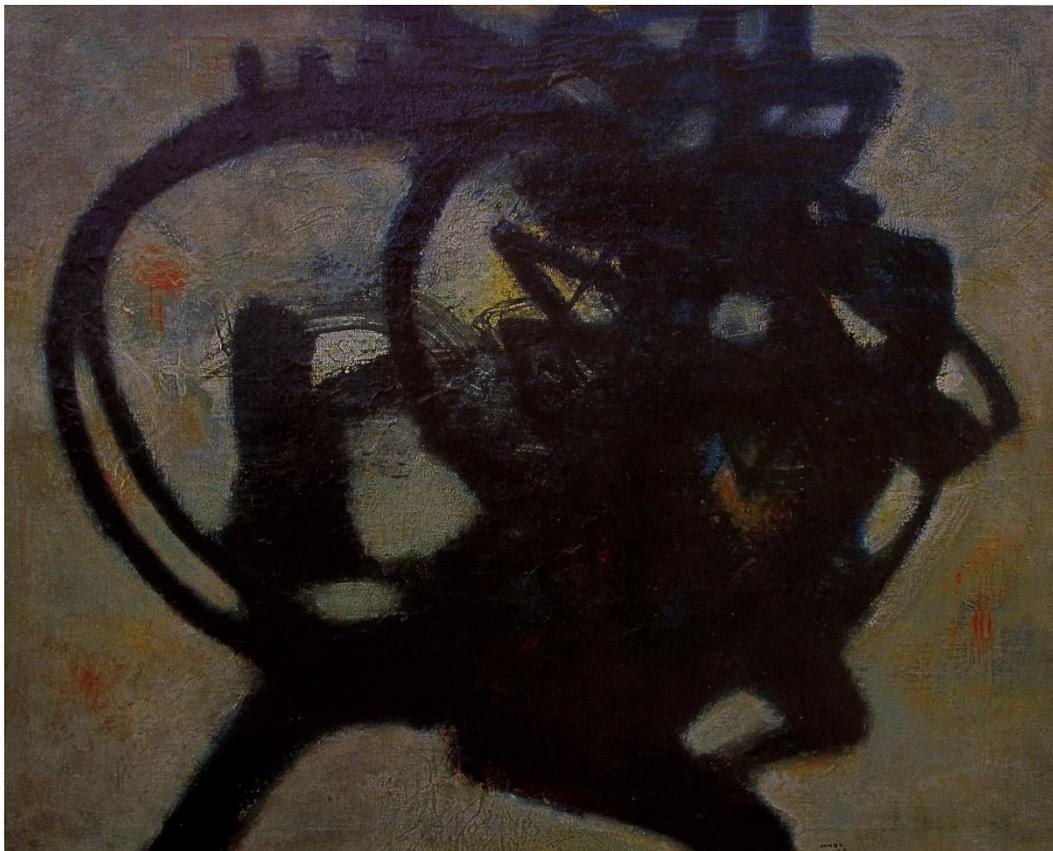
### It Oriental



Manabu Mabe. **It Oriental** (1958). Óleo s/ tela. 130 x 162 cm. Coleção particular.

Sobre o infinito branco, de tinta escorrida, sobressaem duas pinceladas escuras, curvilíneas, longas e decididas. Ambas são interceptadas por uma terceira, reta e diagonal. A esta ressoam quatro ou seis menores, que conferem cadência ao conjunto - Essa é a impressão imediata da pintura de 1958, que fez parte dos 3 trabalhos submetidos por Manabu Mabe para concorrer ao prêmio Leirner, na recém-inaugurada galeria das Folhas. Concurso do qual saiu vencedor.

Um dos trabalhos não foi possível localizar, mas o terceiro foi intitulado como “vitorioso” e segue a mesma gramática, de pinceladas decididas e pretas, que se destacam do fundo praticamente monocromático.



Manabu Mabe. **Vitorioso** (1958). Óleo s/ tela. 130 x 162 cm. Obra destruída.

A datação dessas obras é de poucos meses depois da mostra de Pollock na quarta Bienal e, conseqüentemente, da exposição das 5 telas de Franz Kline, que acompanharam o pintor recém-falecido.



**Installation view of the exhibition 'U.S. Representation: IV Bienal do Museu de Arte Moderna, São Paulo'. September 22-December 31, 1957.** Gelatin silver print, 8 x 10 in. (20,3 x 27,9 cm). International Council and International Program Records, I.A.612. The Museum of Modern Art Archives, New York. Object no.: ARCH.11498. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

É Kline que parece ter sido a referência de Mabe: o pintor norte-americano das pinceladas fuliginosas. Um artista que admirava os impressionistas, de cujas cenas urbanas derivava suas composições abstratas. Tanto o trabalho de Kline quanto o de Mabe são comumente filiados, pela crítica, à caligrafia asiática. Os dois também exploravam as marcas de tinta escorrida, bem como a relação complexa entre figura e fundo: “a utilizar o preto e o branco como positivos, primeiro reforçando um e, depois o outro”. A esse respeito, Kline “descreveu seu propósito como a

intenção... de estabelecer formas positivas tanto com o branco quanto com o preto”.

313.



Franz Kline. **Acento Grave** (1955). Óleo s/ tela. 1,91 x131,4 cm. The Cleveland Museum of Art.

No “It Oriental” Mabe também experimentava com o aspecto inacabado e com a recusa dos materiais convencionais típicos da arte norte-americana que ele

---

<sup>313</sup> “both black and white as positives, first strenghtening one and then the other (...) “described his purpose as the ‘intention... to create definite positive shapes with the whites as well as with the black” John Gordon. Franz Kline 1910 - 1962. 1968, p. 12.

conhecia naquele momento: a pintura foi realizada sobre compensado de madeira. A cor escura desse suporte realça a fluidez e a transparência da tinta. Em algumas passagens, ele é deixado evidente, a compor notas marrons que contrastam com a superfície branca e reafirmam a materialidade inusual e um tanto bruta dessa pintura.



Manabu Mabe. **It Oriental** (1958). Detalhe: fotografia do autor.

O próprio artista julgou necessário filiar sua produção à arte norte-americana e, a respeito de sua condecoração no VI Salão Paulista de Arte Moderna, em um depoimento publicado pouco antes do prêmio Leirner, ele declarou à imprensa que não gostava de ser considerado “tachista”, mas “expressionista abstrato” – termo oriundo dos Estados Unidos, país que o mobilizava para

categorizar sua própria produção nas Bienais de São Paulo. Ou seja, Mabe recusava o termo francês “tachista” e preferia o norte-americano: o que ressoava a hierarquia de valores e a geografia expressas por Gullar e Pedrosa na época e analisada no capítulo anterior<sup>314</sup>.

Não por acaso, nesse momento, Mabe também experimentava com a técnica de gotejamento, derivada, evidentemente, de Jackson Pollock e que demandava que a tela fosse disposta no chão e não no cavalete. As duas obras a seguir pertencem à família, que as data de 1957. É possível, no entanto, que sejam de 1958.



Manabu Mabe. **Sem título** (1957). Óleo s/ tela. 60 x 73 cm. Coleção particular.

---

<sup>314</sup> Manabu Mabe sacrificou pela pintura uma fazenda de café. *Folha da Noite*. 2 de julho de 1958.



Manabu Mabe. **Sem título** (sem data). Óleo s/ tela. 50 x 61 cm. Coleção particular.



Manabu Mabe. **Sem título** (s/d). Detalhes. Fotografia do Autor.

Se elas não são abstratas, há uma outra, sem registros ou datação, mas também pertencente ao espólio do artista, na qual o gotejamento teve prioridade e dividiu o espaço com as pinceladas largas e pretas derivadas de Franz Kline:



Manabu Mabe. **Sem título** (sem data). Dimensões desconhecidas. Coleção particular. Fotografia do autor.



Manabu Mabe. **Sem título** (sem data). Detalhe. Fotografia do autor.



Manabu Mabe. **Sem título** (sem data). Detalhe. Fotografia do autor.

Não sabemos se essas obras, cujo vocabulário deriva de Pollock, chegaram a ser expostas nos anos 1950. A maior e avermelhada não recebeu nem mesmo uma assinatura. Descaso que insinua um estatuto privado dessas pinturas, que poderiam ser apenas experimentos desprezíveis para seu criador. O mesmo não acontece, por sua vez, com o *It Oriental* e com o *Vitorioso*, que foram assinados, expostos e estampados nos jornais.

Voltemos à tela que abriu esse capítulo: uma complexidade insuspeita, revela-se ao observarmos o *It Oriental* com mais demora e proximidade. Diferente do que sugere a impressão imediata, não se trata de duas pinceladas longas interceptadas por uma terceira - os grandes veios de tinta escura são compostos, na verdade, de várias pinceladas mais curtas e sobrepostas, dirigidas a direções diversas - Juntas, essas múltiplas incisões emulam – e apenas emulam - o aspecto de improvisação definitiva, típicas das abstrações não-geométricas dos Estados Unidos.

Nesse sentido, o primeiro bloco preto a pender do veio mais largo é paradigmático. Ele descreve o movimento do pincel por um caminho sinuoso em ziguezague. Ele demonstra a construção cuidadosa da superfície, por uma técnica

que se esconde na composição geral, mas que teima em se mostrar – Esse quadro foi pintado com um saber-fazer meticulosamente planejado, aplicado e retocado: técnica que se afirma enquanto fabricadora daquilo que deveria ser a sua negação - a espontaneidade.



Manabu Mabe. **It Oriental** (1958). Detalhe: fotografia do autor.



Manabu Mabe. **It Oriental** (1958). Detalhe: fotografia do autor.

Manabu Mabe nasceu no Japão e cresceu no Brasil. Sua formação artística se deu nos anos 1940, na interação dentro de uma rede de imigrantes nipônicos e antes do surgimento dos museus de arte moderna. As próximas páginas visam comprovar que a emergência do It Oriental demarca a transição entre dois sistemas de circulação de referências artísticas em São Paulo.

O mais antigo era baseado nas redes de solidariedade entre imigrantes e aspirantes a artistas. Nele, o saber era trocado como um objeto precioso, comprometendo aqueles que o recebiam à gratidão para com quem doava. Um circuito de dádivas que envolvia os sujeitos em relações hierarquicamente desiguais: aquele que detinha mais saber era alçado à posição central de mestre, em torno do qual se ajuizavam os aspirantes a artistas.

A Bienal e os museus comprometeram o funcionamento dessas redes de solidariedade ao minar a autoridade dos mestres. No novo contexto, as referências artísticas passaram a ser oferecidas destituídas de um doador: um universo impessoal, no qual as obras e as formas modernas provinham do estrangeiro, figuravam lado a lado e estavam à disposição de quem quisesse acessá-las. Até 1957, as Bienais lastreavam as obras, pela contribuição que estas haviam oferecido (ou não) a uma história da arte pretérita, sediada em Paris. O It Oriental surgiu em 1958, após a Bienal assinalar uma reorganização de seus valores em função da filiação das obras ao que se considerava o mais atual.

### **A travessia**

Original da província de Kumamoto, no Japão, Manabu Mabe nasceu em 1924 e aportou, no Brasil, com a família aos 10 anos de idade. Haru, a sua mãe, era de uma família de agricultores. A família de Soichi, seu pai, mantinha uma hospedaria, que abrigava viajantes que chegavam pelo mar na extinta cidade de Shiranui. A estalagem não suportou a implantação da ferrovia de Kagoshima, que

alterou o aporte de viajantes e, por consequência, a demanda por leitos. Após a falência do negócio, seu pai tentou a vida como ferroviário e barbeiro<sup>315</sup>.

As duas profissões também não iam bem, assim como a economia do Japão, que, segundo Michiko Okano, era marcada, na década de 1930, “pela recessão, por alto índice de desemprego e grave situação social causada pelo frio intenso, principalmente no nordeste das ilhas”<sup>316</sup>.

Manabu era o filho mais velho da família Mabe. Três dos seus irmãos nasceram no Japão: Satoru, Michiko e Hitoko. Dois são nativos do Brasil: Yoshiko e Sunao. No dia 18 de agosto de 1934, dez membros da família Mabe subiram no navio La Plata Maru e cruzaram os oceanos: Manabu, seu pai, sua mãe, seus três irmãos, seu primo Tetsuia, Hisa (irmã mais nova de Soichi), que veio acompanhada do filho Mikihisu e do marido, o advogado Kuniori Taíra<sup>317</sup>.

Os cafeicultores paulistas foram os principais defensores da imigração japonesa no Brasil. Em função da mão-de-obra para as lavouras, eles pressionaram o governo e a diplomacia brasileira para implementar a vinda de colonos. Havia alta resistência institucional, fomentada pelo preconceito eugênico, pelas notícias sobre os conflitos entre japoneses e norte-americanos na Califórnia e pela diferença cultural, que alguns julgavam intransponível. Resistência que, segundo a historiadora Marcia Yumi Takeuchi, “explica o lapso de tempo representado entre a assinatura em Paris do Tratado da Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e o Japão, em 5 de novembro de 1895, e o efetivo início da imigração japonesa no Brasil em 18 de junho de 1908”<sup>318</sup>.

---

<sup>315</sup> Manabu Mabe. Mabe: chove no cafezal. 1998. s/p.

<sup>316</sup> Michiko Okano. Manabu Mabe. 2013. P. 19.

<sup>317</sup> Manabu Mabe. Op.cit. s/p.

<sup>318</sup> Marcia Yumi Takeuchi. O Império do Sol Nascente no Brasil: Entre a Idealização e a Realidade. 2010. P. 34.

Tal como a maioria das famílias que vieram para o Brasil, os Mabe eram originalmente urbanos no Japão<sup>319</sup>, zarparam decididos a plantar café, a prosperar e a retornar à terra natal depois de 10 anos<sup>320</sup>. Antes de embarcarem, passaram uma semana no Centro de Treinamento de Imigrantes, onde foram educados em língua portuguesa e em técnicas de plantio<sup>321</sup>.

No dia 2 de outubro de 1934 aportaram no Rio de Janeiro e seguiram de trem até Birigui, localização da colônia Elísio e da fazenda de Toyoso Sakamoto, o destino da família. Sakamoto também era originário de Kumamoto e empregava nove famílias de colonos em seu cafezal. Os Mabe permaneceram lá por três anos, se mudaram para a região de Guararapes e, em 1939 passaram a trabalhar na fazenda Uchiyama, na região de Lins. Em 1950, eles tornam-se proprietários de um cafezal nesta região<sup>322</sup>.

Foi em Lins que Manabu Mabe começou a pintar, sob orientação de um artista local, chamado Teisuke Kumazaka<sup>323</sup>. Nativo de Fukushima, Kumazaka teve formação no Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo e, no Rio de Janeiro, com o pintor Auguste Petit. Em Lins, ganhava a vida como fotógrafo e dava aulas de pintura<sup>324</sup>. Em 1947, Mabe já se inclinava à profissão de artista e decidiu passar duas semanas em São Paulo. Carregou com ele cinco ou seis de suas pinturas e as apresentou ao pintor Tomoo Handa:

Após observar, por um momento, os meus trabalhos, o Sr. Handa comentou: “Esta pintura está incompleta. Compreendo a sua paixão, mas é preciso observar melhor o objeto e captar alguma coisa a mais. Pode ser fruta ou flor, não pinte conceitualmente, observe melhor.” Não consegui entendê-lo

---

<sup>319</sup> Sobre essa recorrência ver Takeuchi. Op.cit. p. 40-42.

<sup>320</sup> Sobre a recorrência desse planejamento cf. Michiko Okano. Op.cit. p. 19-20.

<sup>321</sup> Manabu Mabe. Op.cit. s/p.

<sup>322</sup> Idem. Ibidem.

<sup>323</sup> Idem. Ibidem.

<sup>324</sup> Edson Kumasaka. Teisuke Kumassaka – 86 anos de arte. 2008. Disponível em <https://teisukekumassaka.wordpress.com/tag/kumasaka/> acessado em 10/07/2023.

perfeitamente na ocasião, mas interpretei as suas palavras como um estímulo para pintar no seio da natureza, e passei a sair para praticar croquis<sup>325</sup>.

As visitas de Mabe à capital tornaram-se frequentes, bem como seus aconselhamentos e visitas a outros artistas de origem japonesa. Em 1948, seu pai padecia de um câncer no estômago e Mabe o acompanhava durante o tratamento em São Paulo. Ocasão em que conheceu o pintor Yoshiya Takaoka na fila do ônibus. Takaoka tinha prestígio entre os Nikey, por ter sido o primeiro japonês condecorado com medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1938 - prêmio máximo disponível aos não-brasileiros<sup>326</sup>:

Cumprimentei-o com muita amabilidade, e ele convidou-me a visitá-lo. Passei a respeitá-lo, posteriormente como um mestre de técnicas e de teoria. Em São Paulo havia sido criado o “Grupo Quinze”. Entre os quinze estavam, além de Handa e Takaoka, Yuji Tamaki, Tadashi Kaminagai e pintores brasileiros. Eu também fui convidado e passei a frequentá-lo. Minha primeira participação foi numa reunião de estudo do nu, realizado na praça da Sé, nas proximidades da Liberdade, bairro dos orientais<sup>327</sup>.

O Grupo Quinze era um braço de uma agremiação de pintores japoneses chamada Seibi-Kai. O título traduz-se como “Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo” e havia sido fundado em 1935 para suprir a carência de treinamento, embasamento conceitual, referências modernistas e espaços para expor. Vinculado ao Seibi, O Grupo Quinze havia sido criado para acolher artistas de nacionalidades diversas e, assim, estreitar seus vínculos com outras etnias<sup>328</sup>.

Segundo sugestão do crítico Frederico Moraes, a fundação do Seibi foi inspirada pelo Núcleo Bernadelli, que funcionou nos porões da Escola Nacional de Belas Artes

---

<sup>325</sup> Manabu Mabe. Op.Cit. s/p.

<sup>326</sup> Shinji Tanaka. História da Arte Nipo-brasileira. 2019. P.74.

<sup>327</sup> Manabu Mabe. Op.Cit. s/p.

<sup>328</sup> Sobre o Grupo Quinze confira: Shinji Tanaka.op.cit. p. 175-182.

do Rio entre janeiro de 1931 e 1942<sup>329</sup>. Além da agremiação de japoneses, destacava-se em São Paulo o Grupo Santa Helena, composto majoritariamente por imigrantes italianos de primeira ou segunda geração que se reuniam em um palacete na Praça da Sé, com atividades que se estenderam de 1934 até meados dos anos 1940<sup>330</sup>. A congregação dos japoneses foi, por sua vez, mais longeva dentre as que nasceram naquela época. Ela atravessou as décadas de 1940 e 1950, manteve um salão regular ao longo dos anos 1960 e contou com, pelo menos, três gerações de artistas, cujos objetivos foram registrados na ata da fundação da entidade<sup>331</sup>:

- 1) Estreitar amizade entre os membros;
- 2) Reunião mensal para a apreciação e crítica mútua de obras;
- 3) Sempre ter relação com os membros (quando tiver) do interior do Estado;
- 4) Instalar um local de reunião ou de trabalho – atelier;
- 5) Manter boa relação com artistas brasileiros ou outros grupos;
- 6) Procurar dar direção aos novos estudantes de arte ou principiantes;
- 7) Celebrar exposição coletiva<sup>332</sup>.

Quando Mabe abordou Handa e Takaoka, ele estava se aproximando, portanto, de pintores japoneses mais experientes que assumiam a função de mestres para os recém-chegados. Ambos haviam sido educados na Escola Masculina do Brás e na Escola de Belas Artes de São Paulo, mas consideravam estes espaços precários e inadequados para o desenvolvimento de artistas modernos<sup>333</sup>. O Seibi nasceu, assim, da busca por espaços pedagógicos alternativos.

---

<sup>329</sup> Frederico Morais. Núcleo Bernadelli: Arte Brasileira nos Anos 30 e 40. 1982.

<sup>330</sup> Walter Zanini. A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena. 1991.

<sup>331</sup> Shinji Tanaka. Op.Cit. 2019.

<sup>332</sup> “O que resolveram na primeira reunião”. MFAH. ICAA record ID 1110650. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>

<sup>333</sup> A Escola profissional Masculina do Brás oferecia dormitórios, refeições e educação gratuita em cursos profissionalizantes. Era, dessa maneira, um reduto bastante visado pelas famílias japonesas que desistiam de voltar ao seu país e se mudavam para a capital paulista em busca de ascensão social e educação para seus filhos. Sobre isso cf. Shinji Tanaka. Op.cit. p. 30.

## Modernos contra a escola

Além de Handa e Takaoka, vários dos fundadores do Seibi estudaram na Escola de Belas Artes, como Shigeto Tanaka, Hajime Higaki e Yuji Tamaki<sup>334</sup>. Os cursos da instituição duravam seis anos, nos quais se priorizava as “normas anatômicas e perspectivas, além de enfatizar aos alunos as soluções consagradas pelo passado”. O currículo dos primeiros dois anos era comum a todos os aprendizes, que depois se especializavam em pintura, escultura ou arquitetura<sup>335</sup>.

De caráter tradicionalista, a escola funcionou, durante a década de 1930, como um símbolo contra o qual os modernistas, como Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e os santelenistas se revoltavam. Nas palavras da historiadora Maria Cecília França Lourenço, “ser moderno é nesse momento uma questão de facção contra os senhores da Escola de Belas Artes”<sup>336</sup>. Senhoridade que não se restringia à posse da cátedra, afinal os professores aglutinavam os pré-requisitos para assumir cargos nas diversas instituições públicas para o fomento artístico da cidade. A exemplo da Sociedade Paulista de Belas Artes e, principalmente do Conselho de Orientação Artística, que havia sido fundado em 1932, com a competência de realizar o Salão Regional<sup>337</sup> e de administrar a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o único museu de arte da cidade:

As atribuições e competências [dos cargos no Conselho de Orientação Artística] abarcam o ensino, a distribuição de verbas, a celebração de exposições, indicação de membros em diversas instâncias, aquisição de obras, enfim, o pleno domínio das esferas artísticas. O mesmo decreto que institui o Conselho chega ao absurdo de transferir a “guarda, conservação e responsabilidade” da Pinacoteca do Estado à Escola de Belas Artes de São

---

<sup>334</sup> Da primeira reunião do Seibi participaram: Kiyoji Tomioka, Tomoo Handa, Shigeto Tanaka, Ichigoro Nemoto, Haruichi Nishida e Kikuo Furuno. Os demais associados eram: Yoshiya Takaoka, Yuji Tamaki, Hajime Higaki, Kichizaemon Takahashi, Shigetoyo Hosokawa, Masanori Nagatomi, Sadao Hirano, Harumasa Higashi e Keisho Saeki. Cf. Shinji Tanaka. *História da Arte Nipo-brasileira*. 2019 p. 31 e 65.

<sup>335</sup> Maria Cecília França Lourenço. *Maioridade do Moderno em São Paulo. Anos 30/40*. 1990. p. 127.

<sup>336</sup> Idem. *Ibidem*. p. 127.

<sup>337</sup> Maria Cecília França Lourenço. *Operários da Modernidade*. 1995. Pp. 111-112.

Paulo, ignorando tratar-se de empreendimento familiar e, além disso, comprometido com setores conservadores<sup>338</sup>.

Handa foi o primeiro aluno de origem japonesa a ingressar na instituição e se formou em 1935, no mesmo ano em que ajudou a fundar o Seibi. Nos dois primeiros dias de aula, registrou em seu diário a decepção com o ambiente: - “são três cursos, de pintura, escultura e arquitetura, mas todos de qualidade extremamente pobre, tanto no conteúdo quanto no aspecto material”. Os professores seriam “pessoas presunçosas e obcecadas com seus próprios cargos e salários”<sup>339</sup>.

Nesse ambiente precário, onde se contestava a autoridade dos professores, a evasão era alta e entre os mais de 100 alunos que ingressaram nos cursos de arquitetura entre 1931 e 1934, apenas 39 concluíram o percurso<sup>340</sup>. O próprio Handa, que havia sido reconhecido como promissor e alcançado quatro anos de isenção de mensalidade, não frequentava as aulas: - “Só lia e desenhava insistentemente. Participava só das aulas de modelo vivo. Não tinha como fazer isso em outros lugares, salvo na escola”<sup>341</sup>.

Os alunos que se revoltavam contra a escola, também se tornavam público-alvo das ideias modernistas (e antiacadêmicas) difundidas em São Paulo desde, pelo menos 1917. Handa, por exemplo, fazia visitas semanais a Mário de Andrade, com quem discutia sobre arte. Segundo o artista, foi dessa relação que brotou a oportunidade de ter sua primeira exposição individual, viabilizada pelo poeta em 1935<sup>342</sup>.

---

<sup>338</sup> Idem. Ibidem. p. 110.

<sup>339</sup> Tomoo Handa apud Shinji Tanaka. História da Arte Nipo-brasileira. 2019. P. 36.

<sup>340</sup> Maria Cecília França Lourenço. Operários da Modernidade. 1995 p111, nota 18.

<sup>341</sup> Tomoo Handa apud Shinji Tanaka. Op.cit. p.36.

<sup>342</sup> Depoimento de Tomoo Handa para Maria Cecília França Lourenço. 1982. Pp. 2-3. MFAH. ICAA record ID 1110634. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>.

Mário de Andrade não era a única referência modernista na cidade. A esse respeito, Handa descreveu, em seu diário, o seu encontro com Oswald de Andrade, o convite para frequentar sua casa e para conhecer a coleção de arte que o literato mantinha. Além dos poetas da semana de 1922, Handa cruzava também com figuras que hoje são desconhecidas, mas que parecem ter sido ainda mais radicais contra o ensino formal. Um desses foi Robert Kriel, que Handa conheceu em junho de 1932. Tratava-se de um desenhista alemão, que ilustrava serpentes para o Instituto Butantã e que teria aconselhado o pintor a abandonar a escola:

Arte é reproduzir o que se constitui na sua alma, da forma como está. Naturalismo não é arte. O pintor que não conseguir manter sua pureza e sua liberdade se extinguirá. Será melhor que você deixe de ir à escola<sup>343</sup>.

No Rio de Janeiro, ideias modernistas também se espalhavam e atingiam um outro importante membro do Seibi: Takaoka, que havia se transferido para a cidade em 1934, junto com Yuji Tamaki. Ambos frequentaram o Núcleo Bernadeli e tornaram-se alunos de Bruno Lechowski.

Nos jornais do Rio, circulava a mitologia de Van Gogh: um pintor mártir da arte moderna, que recusara a educação escolar e que tentou organizar uma associação de pintores modernos junto a Paul Gauguin: o que viabilizaria a socialização de seus ganhos e aprendizados. Em 3 de outubro de 1937, por exemplo, o *Jornal do Brasil* elencou Van Gogh em um texto sobre o modernista Manoel Santiago. O pintor dos girassóis figurou ao lado de Cézanne, de Gauguin e do próprio Santiago em oposição a Bouguereau e a Cabanel. Os últimos teriam colocado a pintura à serviço da história e das cenas elevadas. Os primeiros “talvez desconhecendo o desenho a fundo, não possuindo também conhecimentos históricos profundos”, ensinariam “mais (...) pelo fato de se ter limitado a procurar o motivo mais favorável à pintura”. Nesse artigo, o

---

<sup>343</sup> Tomoo Handa apud. Shinji Tanaka. Op.Cit. p.37.

autor se posiciona ao lado de Santiago e afirma que os quadros de Bouguereau e Cabanel não passavam, naquele momento, de “documentação”<sup>344</sup>.

Van Gogh também comparecia, nos jornais, bastante associado a Gauguin, em relatos que tematizavam o laço de amizade entre os dois artistas, além da parceria de trabalho e da busca por espaços de atuação externos à escola. Um dos exemplos é um artigo publicado no Jornal do Brasil em 7 de março de 1937, que relatou a amizade entre os dois e narrou a busca do francês por seu destino manifesto: a arte. A jornada o teria conduzido ao Tahití e à descoberta de sua musa adolescente, aquela que consubstanciaria, segundo a reportagem, toda a sua jornada: Tahura, que em 1937 estava doente, idosa e alheia ao mundo da arte<sup>345</sup>.

No Diário Carioca, em 14 de maio de 1938, encontra-se um artigo em que Pola Gauguin narra a tragédia de Van Gogh sob a perspectiva de Gauguin. Aqui, a capacidade artística do holandês é dificultada pela loucura insurgente. O amigo havia tentado se aproximar de Vincent, mas foi obrigado a se afastar, sem deixar de observar o sofrimento do companheiro<sup>346</sup>.

Finalmente em 1940, a biografia de Van Gogh, escrita por Irving Stone foi traduzida e publicada no Brasil. José Roberto Teixeira Leite afirma, no catálogo racional de José Pancetti, que este pintor recebeu o livro emprestado de um amigo. Tal como Takaoka, Pancetti tinha origem paulista, frequentava o núcleo Bernadelli e o círculo de Lechowski.<sup>347</sup>. Apaixonado pelo artista holandês, Pancetti chegou a

---

<sup>344</sup> F.A.M. A Expressão da Moderna Pintura Brasileira. Jornal do Brasil. 3/10/1937.

<sup>345</sup> SEM AUTOR. A Transformação de Tahura musa inspiradora do famoso pintor francês. 07/03/1937.

<sup>346</sup> Pola Gauguin. A tragedia de Van Rock. Diário Carioca. 14/05/1938.

<sup>347</sup> “Pancetti trava conhecimento com reproduções de Van Gogh por intermédio do Delegado José Picorelli, que lhe empresta biografia do artista por Irving Stone. Apaixonou-se de imediato pela existência trágica do Holandês, na qual teria visto pontos de contato com a sua própria. Somente em 1940, porém, teria oportunidade de ver originais do mestre, em exposição de arte francesa então trazida ao Brasil”. José Roberto Teixeira Leite. *José Pancetti: o pintor – marinheiro*. 1979. P.43.

dedicar poemas a Van Gogh. Não é de se estranhar, portanto, que o nipo-brasileiro tivesse sido impactado pela mitologia do holandês, enquanto vivia no Rio de Janeiro.



Yoshiya Takaoka. **Autorretrato**. Óleo s/ tela. Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro

Em 1938, Takaoka foi condecorado com medalha de prata no Salão Nacional por um autorretrato. Se o gênero da pintura era caro a Van Gogh, Maria Cecília França Lourenço reconheceu, nas pinceladas paralelas dessa tela, uma referência ao mestre holandês:

Há nessa obra certas soluções vangoghianas, como pinceladas paralelas, dispostas em diagonais, circulares, ou verticais, definindo volumes e

dinamizando as superfícies; surgem linhas direcionadas e expressivas, em tamanhos variados. Igualmente a solução cromática é bastante característica, valendo-se de harmonias de cores vizinhas no círculo de cores, a chamada harmonia de homólogas, de modo captar diversidades tonais ocorridas por variação luminosa<sup>348</sup>.

A condecoração foi uma conquista inédita para um nipo-brasileiro e alçou Takaoka a uma posição de prestígio excepcional. De volta a São Paulo em 1944, ele foi abraçado como mestre por diversos alunos, como Wegá Nery, Geraldo de Barros e Jorge Mori. Segundo Wegá Nery, ele ensinava a técnica da “escola de Cézanne”<sup>349</sup> e Jorge Mori relatou a admiração do professor pelos pós-impressionistas:

Ao mestre e grande pedagogo devo não só o aprendizado da pintura, mas o comportamento, a atitude a tomar perante a obra e como artista.

Aprendi a usar o óleo na técnica pós-impressionista de Takaoka, a técnica, que vem da escola Cézanne, Van Gogh, os ídolos do meu professor<sup>350</sup>.

Avessos à escola rígida e mobilizados pelos ideais modernistas, os fundadores do Seibi desenvolveram uma pedagogia que salvaguardava a figuração. Shinji Tanaka foi quem historiou de forma mais completa a trajetória do grupo e nos esclarece a esse respeito:

tendência em voga na época [década de 1930] era o impressionismo. Os membros discutiam as obras de Van Gogh, Cézanne, Picasso e Matisse, mas o ponto de vista dominante no grupo dizia que até que o artista adquirisse uma base bastante sólida, era preciso seguir o realismo nos croquis e estudar anatomia humana na medida do possível. E os que se formaram na escola de arte, como Handa e Shigeto Tanaka, diferentemente dos pintores mais antigos, tinham maior conhecimento da história da arte universal e mantinham-se dispostos a continuar estudando a essência da arte<sup>351</sup>.

---

<sup>348</sup> Maria Cecília França Lourenço. Nipo-brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local. 1988. P. 54.

<sup>349</sup> Vários Autores. Depoimentos sobre o Grupo Guanabara. 1988. p. 20. MFAH. ICAA record ID 1110644. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>

<sup>350</sup> Idem. Ibidem. P. 11.

<sup>351</sup> Shinji Tanaka, op. Cit. P. 68.

O figurativismo proposto deveria, por sua vez, ser desenvolvido fora dos muros da Escola. Uma produção balizada por menos regras e mais calcada na interpretação pessoal diante do mundo natural<sup>352</sup>. Uma produção que emergisse do contato direto com os arranjos de flores e frutas, com o corpo humano e, principalmente, com as paisagens do entorno de São Paulo.

De todos os gêneros praticados pelos artistas próximos ao SEIBI, a paisagem era o preferido e o mais frequente. Em especial, as vistas do entorno de São Paulo. Mário de Andrade notou essa recorrência na pintura daquela geração, que extrapolava o Seibi e abrangia imigrantes de origem italiana, espanhola e portuguesa. O poeta atribuiu a frequência desse gênero à psicologia de classe, que ele considerava própria àqueles artistas: advindos do proletariado, eles formalizariam, em suas obras, a aspiração de possuir pequenas propriedades nos locais que visitavam nos finais de semana, durante o descanso do trabalho<sup>353</sup>.

Tal explicação psicossociológica fez escola e diversos estudos subsequentes repetiram a caracterização daqueles artistas com base na classe<sup>354</sup>. Proponho, no entanto, uma abordagem alternativa e baseada nos depoimentos dos membros do Grupo Guanabara – um conjunto de relatos colhidos em 1982, em resposta aos entrevistadores que perguntavam sobre o fim da própria associação, sobre o abandono da paisagem e a correlata conversão de muitos daqueles artistas à pintura abstrata.

---

<sup>352</sup> Idem. Ibidem. p. 102-103.

<sup>353</sup> Mário de Andrade. Ensaio sobre Clóvis Graciano. 1971 [1944].

<sup>354</sup> Cf. Maria Cecília França Lourenço. Operários da Modernidade. 1995; Vários Autores. Operários na Paulista.2002

## Da reclusão ao campo

Baseado, em alguma medida, na ética vanghogiana do associativismo e da pintura antiacadêmica, o SEIBI mantinha, desde a década de 1930, seções bimestrais, nas quais se discutiam as obras recém-produzidas<sup>355</sup>. Tais seções não eram exclusivas dos nipo-brasileiros e marcaram também a dinâmica do Grupo Santa Helena. Havia, com efeito, um trânsito intenso entre as duas agremiações e muitos dos nipo-brasileiros frequentavam as atividades e os espaços dos santelenistas.

Essa prática de compartilhamento da técnica e do espaço de pintura não passou despercebida para Mário de Andrade, que deve ter sido o crítico mais influente do período. Próximo aos santelenistas, aos nipo-brasileiros e, em especial, a Handa, ele descreveu, em 1944, o caráter coletivo que a arte tinha para aqueles pintores:

Nesse tempo, em que eles se ajuntavam quotidianamente em ateliês improvisados no edifício Santa Helena, esses pintores se exercitavam muito livremente num aprendizado feito de trabalho direto, de observação do alheio, e também de permutas entre si das suas descobertas de processos e truques técnicos. Artistas dotados de excelente prática de ofício, conseguiram quase todos a fixação do indivíduo numa personalidade sem muito relevo, mas nítida<sup>356</sup>.

E na lição dos técnicos fortes que existiam na cidade, iam observar regras, normas e truques que logo tradicionalizavam, logo folclorizavam. De forma que, mesmo no exemplo dum Lasar Segall, o que neste era um atingimento pessoal do indivíduo, neles, que não eram imitadores, mas tinham uma psicologia de classe mais forte que a individual, a lição assimilada de um, logo eles transfundiam para a mais segura, disciplinada e genérica manifestação da técnica: o artesanato<sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> Shinji Tanaka. Op.Cit. p. 67.

<sup>356</sup> Mário de Andrade. Op.cit. p. 156-157.

<sup>357</sup> Idem. Ibidem. p. 158.

Em um catálogo da obra de Mabe, editado pelo próprio pintor em 1986, há vários relatos dessas práticas de “observação do alheio” e de “permutas” entre os artistas. Ao lado da reprodução das obras e das fotografias que testemunham as atividades coletivas, Mabe inseriu notas que contextualizam as imagens. Por exemplo, no verso da página que estampa o seu Autorretrato de 1949, ele registrou:

Era uma alegria para mim ir a São Paulo, uma vez ao ano quando do descanso da lavoura, durante uns dez dias. Ocasão em que visitava as exposições de arte que me serviam também de estudo, ou então ia ouvir os veteranos.

Esta obra foi pintada no atelier do Sr. Handa. Pinteí naquela ocasião dois retratos e não sabia como representar a tridimensionalidade do rosto e sofri para unir o queixo ao pescoço, mas pinteí com entusiasmo<sup>358</sup>.

Ao lado do “Caminho do Mato” de 1947 e de “Bosque de aliança,” de 1948, ele fez constar:

Os raios do sol que atravessam por entre as folhas e o calor da terra mostram a paisagem distante num tom esmaecido. Do encontro com Tomoo Handa aprendi a pintar a natureza<sup>359</sup>.

Observe bem a natureza. Separe os objetos em grandes partes como se os dominasse. Estas palavras soam em meus ouvidos ainda hoje.

Este foi o caminho por que passei todas as manhãs e tardes indo e voltando da lavoura do café<sup>360</sup>.

À esquerda de uma fotografia datada de 1956, redigiu:

Quando o grupo de pintores amadores de Lins se reuniam em minha casa, trocávamos comentários sobre as obras, tomando pinga e beliscando frangos fritos na manteiga. Outras vezes chegava da Cidade de São Paulo, grupos de estudantes universitários em caravana cultural e falávamos de sonhos e esperanças.

---

<sup>358</sup> Manabu Mabe. Mabe. 1986. P. 44.

<sup>359</sup> Idem. Ibidem. p. 76.

<sup>360</sup> Idem. Ibidem. p. 78.

No grupo de pintores amadores estavam Konda, Morita, Fukuda, casal Yajima, Shimoda, Kumasaka.

No grupo de estudantes, K. Watanabe, S. Ueki, Y. Okumura, M. Hanada, T. Katsuda, S. Tomikawa, S. Ando, S. Kayano, F. Akiyama, T. Tachibana entre outros, hoje, ilustres personalidades<sup>361</sup>.

Não há nada de gratuito na presença desses registros, mais de 40 anos após as ocorrências. Da perspectiva de Mabe, tratava-se de uma espécie de retribuição pelo conhecimento que adquiriu de outros pintores. Naquela lógica de “permuta” dos anos 1930 e 1940, aprender com alguém significava contrair uma dívida de gratidão, de maneira que a forma e a técnica não configuravam coisas impessoais – elas eram estudadas, digeridas e repassadas como presentes preciosos, a selar as relações entre as pessoas, ao longo de gerações diversas. Em suma, algo importante demais para ser descartado, em nome da espontaneidade.

Em acordo com essa lógica, o reconhecimento de alguém como mais capaz de ensinar equivalia à concessão da prestigiosa posição de mestre, o que aconteceu com Takaoka e Handa. Com efeito, essas trocas assimétricas estabeleciam as relações entre os envolvidos e chegavam a motivar matrimônios, como o de Takaoka e Carmem Mori. Esta era irmã mais velha de Jorge Mori, uma criança prodígio das artes e Takaoka era o professor do menino. O pai de Jorge sonhava em ser pintor, investia na carreira do filho e arranhou o casamento em 1944<sup>362</sup>.

---

<sup>361</sup> Idem. Ibidem. P. 108.

<sup>362</sup> “Conheci o Takaoka através do Jorge Mori, meu irmão. O Jorge, pode-se dizer foi um menino prodígio, pois desde muito criança ele pintava, mas do Grupo Guanabara ele só participou no comecinho.

Meu pai estava atrás de um professor de pintura para o Jorge e como o Takaoka havia ficado muito famoso na colônia por ter recebido a grande medalha de prata no Rio de Janeiro, foi procurá-lo.

Daí sabe, começou a amizade. Meu irmão ia pintar na casa do Takaoka e o pai dele comentou que precisava arrumar uma mulher para o filho. O meu disse que tinha uma filha. Foi casamento entre os pais, assim, na

Essa dinâmica associativa foi duramente prejudicada no fim dos anos 1930, quando o governo Vargas implementou políticas para o “controle étnico”, calcadas no nacionalismo xenofóbico. São desse contexto, os decretos de 1938 que proibiram o uso de línguas estrangeiras em público ou em espaços comunitários<sup>363</sup>. Vargas também criminalizou as escolas com formação japonesa ou italiana, a edição de jornais em língua estrangeira, a circulação de livros e jornais importados, bem como a escuta de rádios que não fossem brasileiras<sup>364</sup>.

Essa situação foi agravada com o advento da segunda guerra mundial, principalmente após o Brasil romper relações diplomáticas com o Eixo e com o Japão em 1942. Assim, os japoneses tornaram-se oficialmente “suspeitos em potencial de sabotagem e espionagem”. Vigia-los e controlá-los converteu-se em uma das atribuições da Polícia Política e as infrações que eles poderiam vir a cometer passaram a ser encaradas como crimes de guerra<sup>365</sup>.

Se as restrições eram impostas oficialmente sobre todas as nacionalidades do eixo, os japoneses foram os mais afetados<sup>366</sup>, em grande medida, porque o controle dependia da delação por parte de outros cidadãos e do engajamento dos funcionários de baixo escalão da polícia. Ambos mobilizados por um sentimento anti-nipônico, alimentado na imprensa há mais de 10 anos. Assim, o direito de ir e vir dos japoneses foi restringido; alguns foram confinados em campos de concentração ou deportados para fora do país<sup>367</sup>.

---

primeira conversa. Depois o Takaoka veio em casa me conhecer, gostou de mim, eu também simpatizei e em pouco tempo casamos. ”

Depoimento de Jorge Mori e de Carmem Mori. Vários Autores. Depoimentos sobre o Grupo Guanabara. 1988. p. 10 e 23. MFAH. ICAA Record ID 1110644. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>

<sup>363</sup> Marcia Yumi Takeuchi. O Perigo Amarelo em tempos de guerra (1939 – 1945).2002 p.22.

<sup>364</sup> Idem. Ibidem. P 24-25.

<sup>365</sup> Idem. Ibidem. P. 31.

<sup>366</sup> Maria Cecília França Lourenço. São Paulo: visão dos nipo-brasileiros. 1998.

<sup>367</sup> Marcia Yumi Takeuchi. Op.Cit. p. 27, 28 e 32.

Durante a guerra, SEIBI entrou na clandestinidade e seus membros passaram a praticar gêneros de pintura confinados ao ambiente doméstico: a natureza morta e o autorretrato. As atividades regulares só foram retomadas em 1947, no mesmo ano que Mabe conheceu Handa<sup>368</sup>. O Grupo dos Quinze, para o qual Takaoka convidou Mabe a participar, foi fundado em 1948 e durou um ano. Formado como um braço do Seibi, o Quinze foi pensado para aproximar artistas japoneses de outros, cuja origem não era nipônica e, assim, estreitar laços e promover a socialização dos imigrantes. Dos seus membros, um terço não tinha origem asiática<sup>369</sup>.

Dada a diluição do Grupo Quinze, os membros órfãos fundaram o Grupo Guanabara. Este se manteve em atividade entre 1949 e 1959 e foi sediado na molduraria que Tikashi Fukushima mantinha no Largo Guanabara, na Vila Mariana<sup>370</sup>. Em seu depoimento sobre o grupo, Fukushima descreveu a fundação da instituição e o desejo dos membros por levar adiante a cultura de permuta:

Todo mundo queria estudar, todo mundo queria indicar, um para o outro, como pintar, como fazer. Então começou assim. Fizemos o Grupo Guanabara.

[...]

Aquela época era o fim do Grupo Quinze, do qual eu também participei um pouco quando de volta do Rio de Janeiro: depois desmanchou, então se fez um novo grupo<sup>371</sup>.

Nesse ambiente do pós-guerra, a autoridade dos mestres ainda soava essencial. Mobilizados por ela, aglutinavam-se os jovens descontentes com o ensino mais tradicional das escolas. Reunidos em torno, principalmente de Takaoka, os

---

<sup>368</sup> Shinji Tanaka. Op.Cit. p. 159.

<sup>369</sup> Idem. Ibidem. p 177 - 178.

<sup>370</sup> Idem. Ibidem. P. 178.

<sup>371</sup> Vários Autores. Depoimentos sobre o Grupo Guanabara. 1988. p. 7. MFAH. ICAA Record ID 1110644. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>

inexperientes tornavam-se membros do grupo Guanabara, como esclareceu Wega Nery:

O Takaoka foi o mentor de todos, apesar de sermos todos independentes.

Ficamos tão amigos que às vezes você era acordado por um telefonema, à meia-noite, assim: como é que vai o seu azul, está melhor? Descobri um azul, não gostei, estou procurando outro.

Conversávamos sobre as cores, sobre o quadro que estávamos pintando. Nos reuníamos para mostrarmos os trabalhos e também para passeios de pintura ao ar livre<sup>372</sup>.

Mabe fez parte do Grupo, mas participava à distância. Segundo os depoimentos de Alzira Pecorari e de Wega Nery, ele morava em Lins e enviava as obras para que fossem avaliadas pelos colegas:

O Mabe não pintava conosco no campo, ele fez parte do Grupo Guanabara, mas mandava, acho que de Lins, os quadros. Então é por isso que eu tenho conhecimento das primeiras obras do Mabe<sup>373</sup>.

Entre os japoneses, todos pintando bem, o Grupo contava com Tomoo Handa, o Tikashi Fukushima e o Mabe, que pintava em Lins e mandava seus quadros de lá<sup>374</sup>.

O Guanabara também deu continuidade à prática do Seibi de pintar paisagens. Não à toa, a manutenção desse gênero correspondia à atualização da cultura de permuta. Pintar no campo era uma forma dos artistas atuarem em interação. Tratava-se de uma prática que permitia uma relativa liberdade a regras composicionais e uma variação de assuntos: cada artista poderia escolher qual ângulo lhe apetecia e dividir, de forma simultânea, a prática de pintura com seus colegas. Esse gênero equacionava, assim, o ideal de liberdade com o controle grupal da qualidade das pinturas produzidas. Nas palavras de Ismênia Coaraci:

---

<sup>372</sup> Idem. Ibidem. P. 18.

<sup>373</sup> Idem. Ibidem. P. 2.

<sup>374</sup> Idem. Ibidem. P. 18.

Nós pintávamos todos no campo, íamos aos sábados e domingos e, quando voltávamos, púnhamos, assim no chão, os quadros.

A pintura no campo era livre, espontânea, não havia nada premeditado. Cada um ficava no seu canto pintando e depois, quando chegávamos à Oficina do Fukushima é que olhávamos a pintura de um e de outro<sup>375</sup>.

### Segundo Arcangelo Ianelli:

Aconteceu então que resolvemos, nos fins de semana, reunir um grupo e pintar na periferia de São Paulo.

Na década de 1950, éramos todos figurativos e saíamos para pintar paisagens. Ao voltarmos das excursões, nos reuníamos no ateliê de Fukushima e começávamos a analisar e criticar o trabalho um do outro. Com isso ganhávamos muito.

Fazia-se movimento assim, nos reuníamos, todo mundo ia, discutia-se, falava-se. Era uma coisa muito salutar, muito boa mesmo, porque dávamos o que tínhamos e aprendíamos o que podíamos de todos os colegas<sup>376</sup>.

Pintar aquelas paisagens era, fundamentalmente, representar o espaço que eles dividiam ao produzirem arte: o local que os acolhia enquanto intercambiavam saberes. Tratava-se, portanto de um gênero que atualizava o próprio vínculo entre as pessoas do grupo.

Central na produção paulista dos anos 1940, a paisagem estava umbilicalmente ligada à cultura da permuta, que começou a ser escanteada em 1951, ao se inaugurar a primeira Bienal de São Paulo. Projetada para colocar a arte brasileira “em vivo contato com a arte do resto mundo” e, assim, alavancar São Paulo para “a posição de centro artístico mundial”, a Bienal corroe os principais sustentáculos dos grupos SEIBI e Guanabara, retirou os artistas do campo e os incentivou a pintar em ateliês<sup>377</sup>.

---

<sup>375</sup> Idem. Ibidem. P. 1.

<sup>376</sup> Idem. Ibidem. P. 4.

<sup>377</sup> Lourival Gomes Machado. Catálogo I Bienal de São Paulo. 1951. P. 14.

## A Bienal contra a paisagem

O Museu de Arte de São Paulo foi fundado em 1947. Na mesma cidade, o Museu de Arte Moderna foi inaugurado no ano seguinte. Como uma atividade deste, surgiu a Bienal de São Paulo em 1951. A mudança de década trouxe, portanto, transformações decisivas para os artistas de São Paulo e para aqueles que se reuniam no Grupo Guanabara. Para começar, passava-se a oferecer referências internacionais de forma regular a quem quisesse e pudesse ver. Estas deixavam de ser, portanto, dádivas de professores mais cultos ou bem capacitados. Lourival Gomes Machado foi o organizador da primeira Bienal e fez questão de frisar, no catálogo, que a própria instituição é que passava a capacitar os artistas:

O visitante da Bienal, como todos os amadores e analistas das modernas manifestações da arte, capacitar-se-á, já no primeiro contato com as obras expostas, da extraordinária força de penetração das formas de expressões, das pesquisas e tendências estéticas que dominam a criação artística de hoje<sup>378</sup>.

A respeito de como pintar e o que valorizar na pintura, a Bienal atuou contra a discussão olho no olho. A nova instituição passava a lastrear o bom e o ruim através de um júri transnacional. Instância de decisão muito distante da maior parte dos artistas. Finalmente contra a paisagem, que reunia os artistas e atualizava os laços amicais entre eles, a Bienal voltava-se gradativamente, para a arte abstrata. Segundo Maria Cecília França Lourenço:

A Bienal de São Paulo significou um total rompimento do desenvolvimento em curso; a cada versão, os premiados passavam a exercer significativa influência no meio local; a rejeição de tendências funcionava como verdadeira sentença de morte, ao contrário do reconhecimento, passando a significar inequívoca consagração. Como toda ação imperativa, de ampla repercussão e de natureza internacional, a Bienal foi decisiva na reversão dos rumos<sup>379</sup>.

---

<sup>378</sup> Idem. Ibidem. P. 20.

<sup>379</sup> Maria Cecília França Lourenço. Nipobrasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local. 1988.P. 60.

Da primeira edição, participaram os seguintes nipo-brasileiros: Tomoo Handa, Massao Okinaka, Hajime Higaki, Yoshiya Takaoka, Shigeto Tanaka, Tadashi Kaminagai, Flávio-Shiró, Tikashi Fukushima e Jorge Mori. Foram recusados os trabalhos de Manabu Mabe e também os de Wega Nery, que integravam o grupo Guanabara. Na segunda edição foram cortados praticamente todos os veteranos de SEIBI, com exceção de Kaminagai e Tanaka. Mabe e Wega Nery foram, por sua vez, aceitos:

Entre os nipo-brasileiros, funcionou como um divisor de águas: se antes os pioneiros aconselhavam os novatos recém chegados, a partir da segunda Bienal deixaram de participar, atuando com mais aceitação nos salões do Seibi Kai, o único evento capaz de absorver as diferentes manifestações<sup>380</sup>.

Nesse momento, tanto Nery quanto Mabe alteraram os rumos de sua produção em favor da arte abstrata. Conversão que rendeu a Nery a condecoração como melhor desenhista da Bienal de 1957 e a Mabe, a de melhor pintor na Bienal de 1959. Praticamente todos os jovens do Grupo Guanabara os acompanharam, como foi o caso de Ismênia Coaraci, Alzira Pecorari, Fukushima e Ianelli. Isso significava, no entanto, passar da paisagem produzida no campo a uma pintura realizada no ateliê. Não por acaso, o desenvolvimento da arte abstrata caminhou junto com o definimento do Guanabara: fenômeno que se completou no fim dos anos 1950, conforme relato de Ianelli:

O grupo desapareceu por uma razão simples. Passados 10 anos, cada um de nós começou a pesquisar, a procurar caminhos.

Em 60, o grupo acabou se dissolvendo não havia muito sentido em sair mais para pintar paisagens, porque já procurávamos uma linguagem própria, cada um dentro do seu temperamento. Não havia mais essas reuniões, essas excursões, o grupo foi se afastando, cada um trabalhando na sua toca. E foi desaparecendo assim, calmamente, por si, embora todos fossem muito amigos e mantivessem um ótimo relacionamento.

[...]

Quando o grupo acabou se dissolvendo, o Mabe já era um abstrato formal e Fukushima, também começa a abstração, mais ou menos por aí, a partir de

---

<sup>380</sup> Idem. Ibidem. P. 60.

60, um pouco antes, um pouco mais. Eu, em 60, estava dando os primeiros passos na abstração<sup>381</sup>.

Na perspectiva de Fukushima, a sua conversão à abstração acompanhou o declínio da arte figurativa na Bienal:

Até 1957 eu trabalhei na pintura figurativa. Nesse tempo, 1950, começou a Bienal. Então, na primeira, na segunda, mais ou menos até a terceira entrava um pouco de figurativo; depois tudo isso mudou para abstrato, moderno. Em 58 eu comecei a trabalhar em pintura abstrata e nela continuei<sup>382</sup>.

Com relação ao SEIBI, o impacto foi semelhante ao sofrido pelo Guanabara. Durante os anos 1950, suas reuniões se tornaram menos frequentes, as seções de críticas e as reuniões no campo desapareceram e as atividades do grupo restringiram-se a um salão regular. A esse respeito, Tomoo Handa foi entrevistado por Maria Cecília França Lourenço e também relacionou o surgimento da pintura abstrata com o fim da cultura de permuta:

- Isto [reuniões para a crítica] só ocorreu na primeira fase [do SEIBI], ou seja, antes da segunda guerra mundial, pois após a guerra entrou o pessoal do modernismo e nós perdemos essa prática. Isso aconteceu porque os modernistas tinham uma concepção diferente de Arte.

- Quem eram os modernistas?

Começou com o Mabe, Fukushima, Flávio-Shiró.

- Com a entrada desses elementos deve ter ficado sem sentido para o grupo ficar discutindo questões como a cor e realização, por que é um outro tipo de concepção artística?

- Sim, a senhora tem razão<sup>383</sup>.

De todos os membros do SEIBI e do Guanabara, foi Manabu Mabe que alcançou um sucesso estrondoso. Premiado na Bienal de 1959, ele se tornou o ponto focal e a referência para os artistas japoneses mais novos. Os mestres veteranos

---

<sup>381</sup> Vários Autores. Depoimentos sobre o Grupo Guanabara. 1988. p. 5 e 7. MFAH. ICAA record ID 1110644. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>.

<sup>382</sup> Idem. Ibidem. P. 8.

<sup>383</sup> Maria Cecília França Lourenço. Depoimento de Tomoo Handa. 1982. P 6. MFAH. ICAA record ID 1110643. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>.

tinham resistência em abandonar a figuração e não supriam essa carência. A esse respeito, Wega Nery relembrou a relação com Takaoka:

Fiquei muito presa à figura. Me libertei por volta de 51 e Takaoka forçou um pouco, falava da necessidade de se fazer figura, porque ele era do partido comunista e achava que devíamos ser engajados na arte e na política. Eu pensava diferente, para mim a arte não deve ter engajamento com ninguém<sup>384</sup>.

O próprio Tomoo Handa registrou essa resistência, da primeira geração, a abandonar a figuração. Bem como a emergência de Mabe enquanto um mestre da arte abstrata para os artistas mais novos:

Manabu Mabe, por exemplo, desde o começo apresentou a tendência construtiva, mas sempre foi naturalista; depois pouco a pouco com seu desenvolvimento foi chegando ao modernismo, pois ele representa uma geração nova, razão pela qual ele podia entrar nessa tendência sem nenhum conflito interno. Nós de outra geração, sempre temos conflito interno, razão pela qual temos que ficar na tendência figurativa. A presença de Mabe modificou muito o SEIBI<sup>385</sup>.

Mabe, por sua vez, precisou trilhar um longo caminho e se atualizar com os parâmetros da Bienal. Tal como Wega Nery, ele se engajou, durante anos, na busca de novas referências. Até ser premiado, experimentou com tendências diversas e, até mesmo, opostas.

---

<sup>384</sup> Vários Autores. Depoimentos sobre o Grupo Guanabara. 1988. p. 19. MFAH. ICAA record ID 1110644. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>.

<sup>385</sup> Maria Cecília França Lourenço. Depoimento de Tomoo Handa. 1982. P 7. MFAH. ICAA record ID 1110643. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>.

## Do campo ao ateliê



Manabu Mabe. **Paisagem de Lins**. 1949. Óleo s/ tela: 50 x 60 cm. Coleção particular.



Manabu Mabe. **Paisagem de Lins**. 1954. Óleo s/ tela: Aproximadamente 50 x 49 cm. Coleção particular.

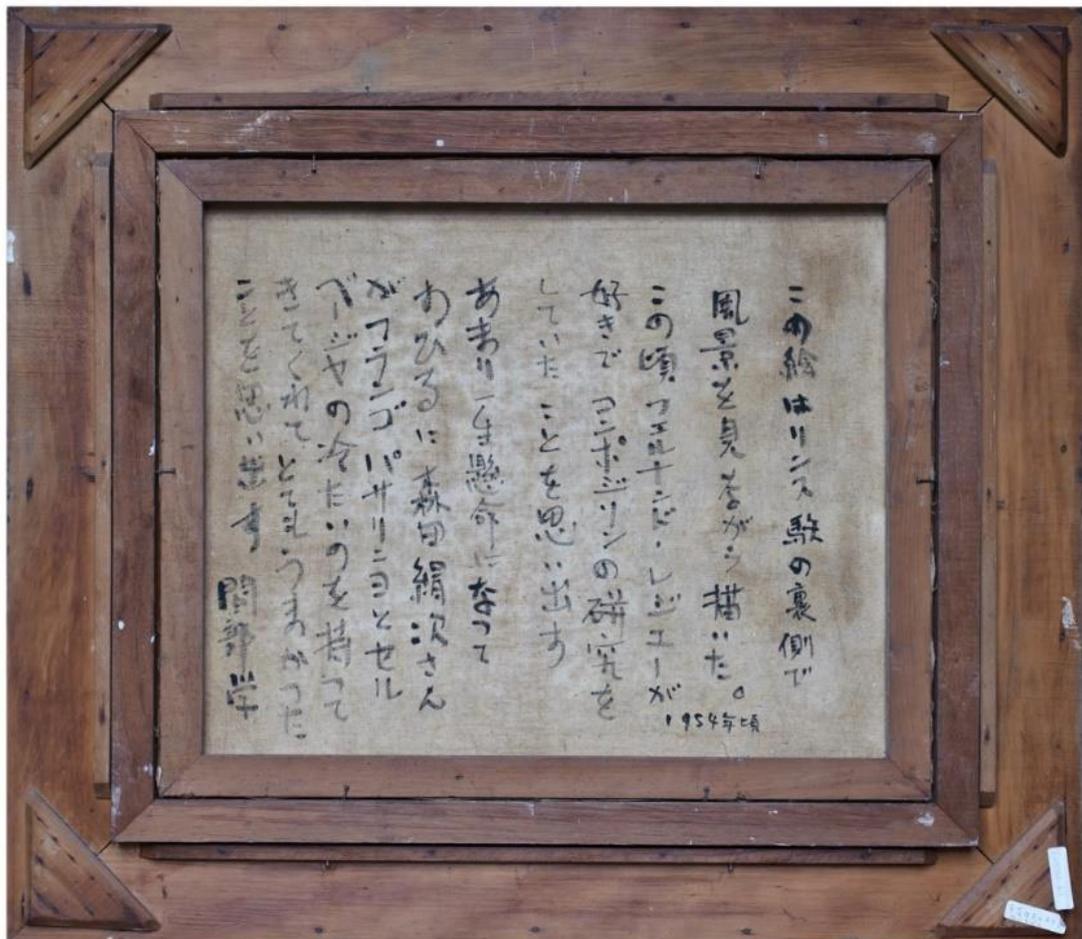
A primeira das duas paisagens data de 1949. A segunda é de 1954. Na mais antiga, as pinceladas estão fundamentalmente divididas e Mabe emprega um controle rígido da cor, com predomínio para os tons cinzas e castanhos: recurso bastante difundido entre os paisagistas paulistas dos anos 1940. Ao lembrar sua trajetória, informou a imprensa que, até 1952, praticava o impressionismo:

Foi em Lins, em 1954, que Mabe realizou sua primeira exposição individual de quadros. Estava em pleno impressionismo. Em 1951, mandou peças para o Salão Nacional: continuava impressionista. Em 1952, Salão Nacional de Arte Moderna e é recusado no Salão Paulista. Fazia pintura semi-abstrata<sup>386</sup>.

Na obra mais nova, o pintor priorizou massas retangulares de cores, organizadas por uma grade linear rígida e preta, que divide e repercute a ortogonalidade da tela. No avesso do quadro, ele registrou o contexto da pintura:

---

<sup>386</sup> Vencedor da V Bienal nasceu no Japão, mas não gosta da pintura de lá. Jornal do Brasil. 18/09/1959.



Manabu Mabe. **Paisagem de Lins**. 1954. Verso

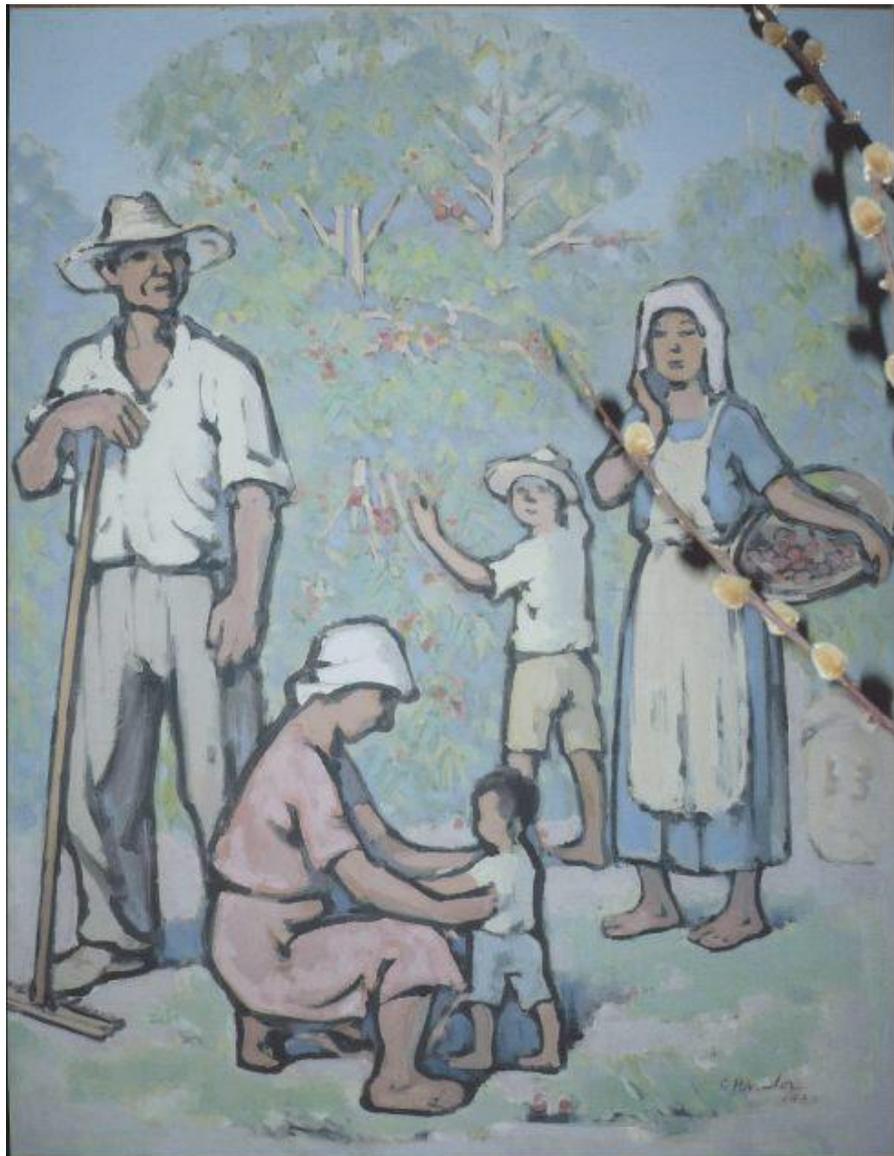
Pintei este quadro, observando a paisagem atrás da estação de trem de Lins. Em cerca de 1954. Naquela época gostava do Fernand Leger (o pintor francês) e me lembro que fazia pesquisas de composição (em pintura inspirado nele). Me imergi tão profundamente sério, que então Kenji Morita me trouxe um prato de frango a passarinho e cerveja para o almoço e me despertei. Me lembro que estava muito delicioso.

Manabu Mabe.

No momento em que Mabe pintava o quadro, Léger havia acabado de ser premiado como o maior artista da segunda Bienal: exposição vinculada às comemorações do quarto centenário da cidade e aberta ao público entre 1953 e 1954. A mostra contou também com uma retrospectiva de Mondrian que ressoa na pureza dos azuis, amarelos e vermelhos deste trabalho de Mabe, bem como na grade preta e de ângulos retos que organiza a obra. Cabe lembrar que, na mesma

edição, Volpi foi premiado como melhor pintor brasileiro, com uma paisagem cuja composição era rigidamente ortogonal.

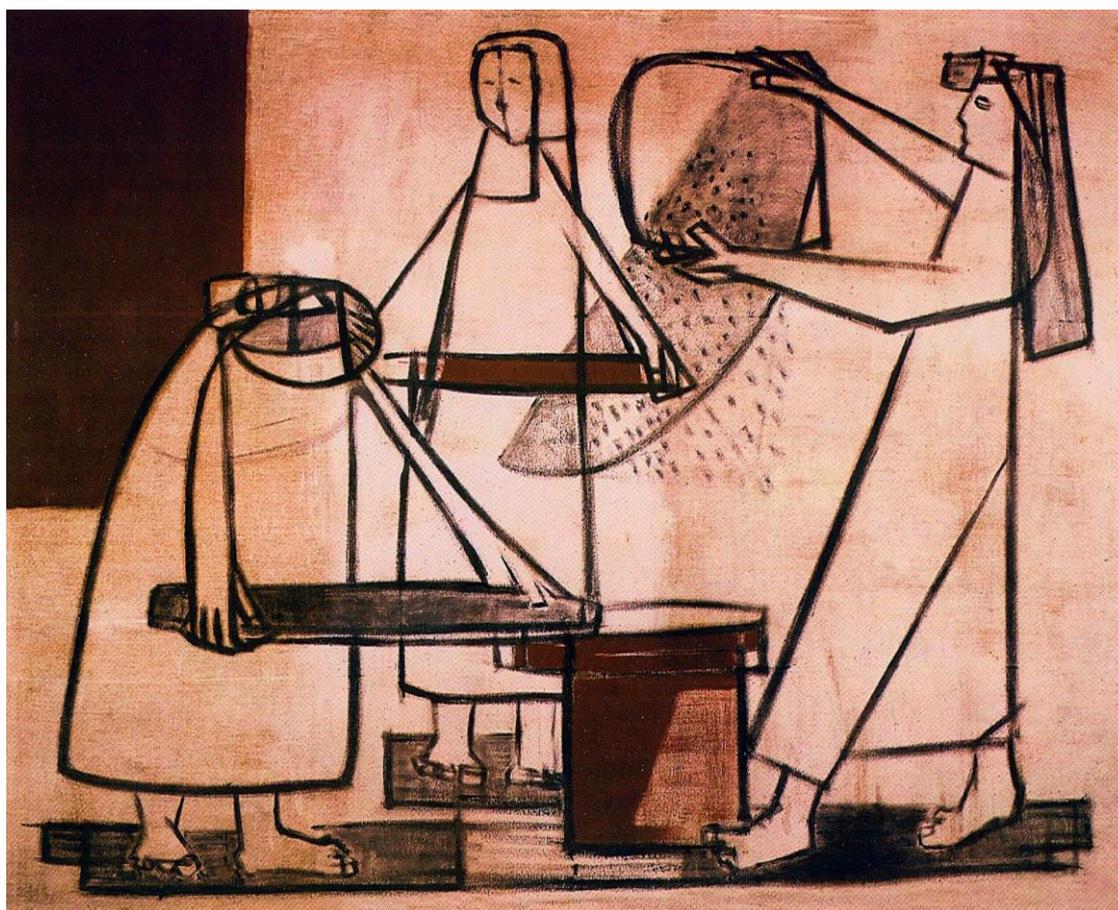
Também datam da virada de 1953 para 1954, algumas telas cujo tema será recorrente na carreira de Mabe: os trabalhadores agrícolas, em especial os cafeicultores. Tal assunto não era novo no SEIBI e se destacava na produção de Handa, artista que tomava para si a missão de ilustrar o cotidiano e a história dos imigrantes japoneses.



Tomoo Handa. **Sem título**. 1953. Óleo s/ tela: 90,5 x 71,8 cm. Pinacoteca de São Paulo.



Manabu Mabe. **Agricultores**. 1953. Óleo s/ tela. 188,3 x 351 cm. Coleção Santander.



Manabu Mabe. **Colheita de Café**. 1953. Óleo s/ tela. 201,5 x 259,2 cm. Coleção Santander.

Nos agricultores de Mabe, reencontramos o mesmo recurso que ele usou na paisagem cuja inspiração foi Léger: a linha preta e densa, que organiza a tela ao

dividir o espaço e representar os entes. Diferente, no entanto, das paisagens que ele fazia antes, aqui já não se tratava mais de uma pintura realizada no campo, mas no ateliê. Sobressaem nesse trabalho, os gestos arquetípicos e de inspiração portinaresca. Dentro dessa mesma temática, Mabe produziu, em 1956, a obra “Carregadores”. Ao comentá-la, o artista a relacionou às referências expostas na II Bienal, notadamente a Guernica de Picasso e aos painéis da Guerra, que Portinari expôs na terceira edição:

Ao perceber o significado do trabalho em compor a criação e a arte, senti as alegrias e os sofrimentos de um artista. A obra “Guernica” de Picasso exposta na Bienal de São Paulo bem como parte do afresco de Portinari, na ONU, não saiam da minha cabeça<sup>387</sup>.



Manabu Mabe. **Carregadores**. 1956. Óleo s/ tela. 130x 162 cm. Localização desconhecida.

---

<sup>387</sup> Manabu Mabe. Mabe. 1986. P. 108.

A obra abaixo é uma variação do mesmo tema, mas foi pintada em 1958 e a linha preta abandonou o caráter arquitetônico. Mais dinâmica, ela agora cria um grafismo rendilhado. É tentador dizer que os entes criados por essa linha se destacam do segundo plano, mas tal como nos quadros de Franz Kline, que foram expostos na Bienal em 1957, a relação entre figura e fundo é complexa e tanto as pessoas quanto o ambiente são definidos como positivos nessa pintura. Mabe reforçou um e, na sequência o outro, de forma que nenhum deles está inequivocamente mais na superfície.



Manabu Mabe. **Série Cafezal**. 1958. Óleo s/ tela: 75 x 170 cm. Coleção Particular.



Manabu Mabe. **Série Cafezal**. 1958. Detalhe. Fotografia do autor.

Paralelo ao desenvolvimento dessa série de cafeicultores, Mabe desenvolvia uma pintura não-figurativa, também levada a cabo no ateliê. A primeira tela nesse novo estilo é, segundo depoimento dos seus familiares, “vibração momentânea”, de 1955. Esta obra foi exposta no 4º Salão Paulista de Arte Moderna ao lado de Ternura, também em linguagem abstrata e ambas renderam a Mabe a “pequena Medalha de Prata”<sup>388</sup>.

---

<sup>388</sup> Manabu Mabe. Chove no cafezal. 1998. s/p.



Manabu Mabe. **Vibração Momentânea**. 1955. Óleo s/ tela. 60 x 73 cm. Coleção Particular.



Manabu Mabe. **Ternura**. 1955. óleo s/ tela: 92 x 73 cm. Coleção particular.

## Do cafezal a São Paulo:

No mesmo período em que Mabe ensaiava sua carreira abstrata, Wega Nery e Azira Pecorari se aproximaram do ateliê abstração, mantido por Samson Flexor - pintor judeu-russo, naturalizado francês, que se estabeleceu em São Paulo em 1948. Na primeira Bienal, esse mestre havia exposto na delegação francesa, ao lado de Soulages e daquele que recebeu a láurea de maior pintor da edição, Roger Chatel<sup>389</sup>.

Flexor exercia uma pedagogia da arte abstrata com métodos rigorosos de execução e composição. De seus alunos, era exigido o domínio da linha absolutamente pura e o cálculo preciso da disposição dos elementos acordados pela proporção áurea. Na década de 1950, o mestre praticava uma pintura geométrica e atraía pessoas interessadas em se atualizar com os parâmetros da Bienal<sup>390</sup>. A respeito de sua aproximação com Flexor, Wega Nery relatou:

A 1ª Bienal foi um choque com Pierre Soulages e os quadros abstratos. A representação brasileira foi muito fraca (...)

Eu não entrei [como artista selecionada] chorei, fiquei doente porque um dos que estudava comigo, o Ohara, entrou. (...). Fiquei com ódio de tudo e deixei meus pincéis de lado.

A frequência à 1ª Bienal levou-me a acreditar que eu também poderia pintar coisas diferentes, sem precisar do modelo de sair para o campo. Pintar uma coisa da minha alma, a minha vida, tristezas e alegrias.

Questionei quem poderia me orientar e cheguei ao Flexor. Estudei 4 meses no seu ateliê, chamado depois de Grupo Abstração. Era interessante, mas muito rígido. Enjoei de usar régua, dividir o espaço e raiz quadrada<sup>391</sup>.

Mabe não foi membro do ateliê abstração, mas deixou pistas que apontam para sua interação com o professor. Destas, a mais eloquente é um recorte de um

---

<sup>389</sup> Cf. Alice Brill. Flexor. 2004.

<sup>390</sup> Idem. Ibidem.

<sup>391</sup> Vários Autores. Depoimentos sobre o Grupo Guanabara. 1988. p. 19-20. MFAH. ICAA record ID 1110644. Disponível em <http://icaadocs.mfah.org>.

jornal local de Lins, guardado nos espólios do artista. Datado de 25 de agosto de 1957, o artigo informa que o pintor iria se mudar para a capital a convite de Flexor:

Na trilha de uma carreira brilhante, segue Manabu Mabe o seu destino artístico. Exporá agora nesta cidade, a título de despedida.

Manabu Mabe seguirá para São Paulo a convite de Sanson Flexor e de outros pintores de renome, a fim de formar uma fileira independente. Integrará um grupo desligado das tradicionais entidades “açambarcadoras” no mercado artístico moderno brasileiro, das quais a Bienal é uma das principais<sup>392</sup>.

Ou seja, mesmo antes de residir em São Paulo, Mabe mantinha contato com o mestre de arte abstrata, que havia sido escolhido por seus companheiros do Grupo Guanabara. Não é de se estranhar, portanto, que algumas de suas telas se assemelhem às dos membros do Ateliê Abstração, como é o caso da Composição B, de 1956, em relação às de Leopoldo Raimo e de Alberto Teixeira, que foram alunos de Flexor.

---

<sup>392</sup> H. M. C. de Carvalho. A Exposição de Pintura e Arte Decorativa de Mabe. O Progresso. 25/08/1957.



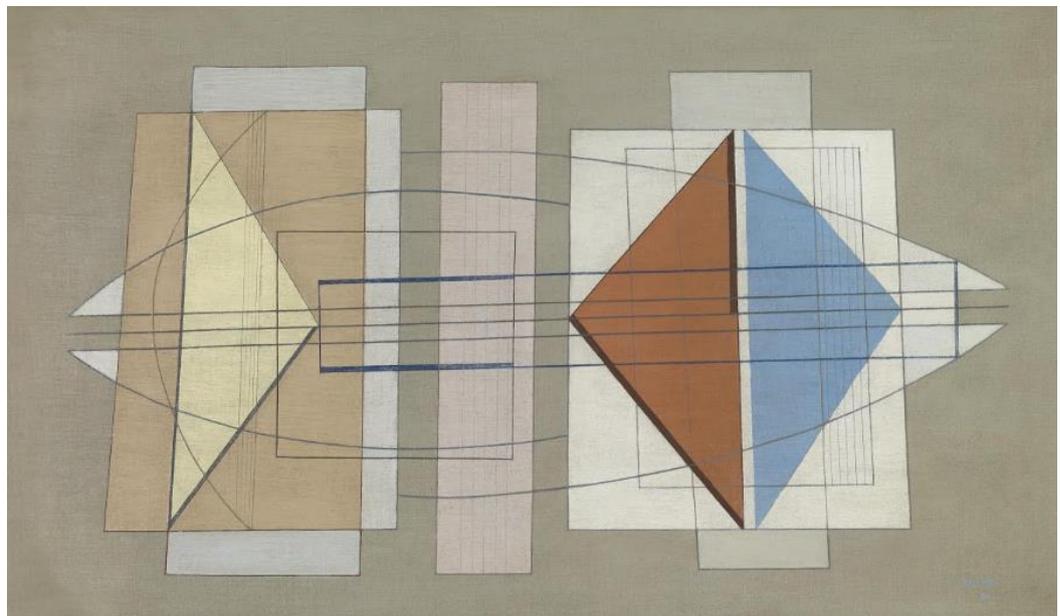
Manabu Mabe. **Composição B**. 1956. Óleo s/ tela. 120 x 120 cm.



Manabu Mabe. **Composição A**. Óleo s/ tela. 120 x 120 cm. Coleção



Alberto Teixeira. **Intensidade**. 1954. Óleo s/ tela. 72,6 x 72,6. Cm. Houston: Museum of Fine Arts.



Leopoldo Raimo. **Triangulação**. 1956. Óleo s/ tela. 83,3 x 49,8 cm. Houston: Museum of Fine Arts.

As composições de Mabe são, no entanto, antropomórficas e derivadas das cenas de trabalhadores que ele praticava há alguns anos: na primeira das telas acima há dois círculos que afeiçoam rostos, cujos donos parecem interagir. A aglutinação de formas azuladas à direita insinua um corpo; assim com as formas pretas à esquerda. Um arco azulado remete às peneiras que ele costumava colocar nas mãos dos seus cafeicultores.

Infelizmente não foi possível identificar os quadros que Mabe expôs na terceira Bienal de São Paulo em 1955 e nem no Quinto Salão de Arte Moderna de São Paulo, em 1956. Apesar disso, conhecemos uma das obras que ele expôs no Sexto Salão, em 1957. Trata-se de *Sol de Inverno*, cuja composição também deriva das figuras de trabalhadores. Ao se referir a essa obra, o artista escreveu:

Empenhava-me em compor figuras humanas e paisagens ou natureza morta por meio de linhas e formas. Entretanto ao retirar experimentalmente o figurativo da tela, surgiu *Sol de Inverno*.<sup>393</sup>

---

<sup>393</sup> Manabu Mabe. Mabe. 1986. p. 113.



Manabu Mabe. **Sol de inverno**.1957. Óleo s/ tela. 129 x 77 cm. Obra destruída

Em 1958, Mabe havia acabado de vender o cafezal, se mudou para São Paulo e foi selecionado como expositor na recém-inaugurada Galeria de Arte das Folhas, o que lhe concedia o direito a concorrer ao prêmio Leirner, distribuído entre os artistas que haviam exposto lá, ao longo do ano. Embora fossem novos, tanto a galeria quanto o certame contavam com enorme prestígio e competitividade no meio artístico da época, conforme aferiu a pesquisadora Regina Teixeira de Barros.<sup>394</sup>

---

<sup>394</sup> Regina Teixeira de Barros. A Galeria de Arte das Folhas e o prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico em São Paulo, 1958 -1962. 2020.

A mostra na Galeria de Arte das Folhas abriu as portas no dia 9 de julho e reuniu obras de Mabe, ao lado das de Marina Caram e de Leopoldo Raimo:

Era uma fria tarde do mês de junho, andava pela Praça João Mendes, quando fui chamado pelo escritor Mauro Francini. Fomos tomar uma cerveja num bar próximo dali onde ele me sugeriu expor na exposição Leirner patrocinada pelo Jornal Folha de São Paulo. Resultado: comprometi-me a produzir 12 obras no tamanho nº 100 (1,62 x 1,30m) em um mês. Um novo estilo de exposição jamais experimentado anteriormente. Além disso, o fato de expor junto a vários novos e talentosos pintores foi pra mim uma rara oportunidade.

Pintar 12 telas de nº 100 em um curto espaço de um mês, foi um fato que considerando-se tratar de uma rara chance em mil anos, me fez pular de emoção. A minha alma passou a contorcer-se sobre a tela. As obras “Vitorioso” e “Grito” são o registro de meus sonhos, minhas esperanças e minha luta<sup>395</sup>.

Embora Mabe tenha relatado sobre 12 obras, o catálogo da exposição informa apenas 10, das quais foi possível identificar 7. O It oriental faz parte dessa lista, bem como a tela vitorioso. Também estão inclusas as obras Sa Yo Na Ra, Vivacidade, Sinfonia Pastoral e outra, que não recebe título nos livros atuais, mas que se encontra reproduzida no catálogo da mostra. A pintura que, hoje, aparece intitulada como Grito figura nas fotografias do evento. Esse nome não consta, por sua vez, no catálogo da mostra<sup>396</sup>.

---

<sup>395</sup> Manabu Mabe. Mabe. 1986. P. 122.

<sup>396</sup> O catálogo faz parte da coleção da Biblioteca MAC-USP.



Manabu Mabe. **Vivacidade**. Óleo s/ tela. 120 x 120 cm. Coleção Particular.



Manabu Mabe. **Sinfonia Pastoral**. 1958. Óleo s/ duratex. 130 x 162 cm. Coleção Particular.



Manabu Mabe. **Sayonara**. 1958. Óleo s/ tela. 110 x 130 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand. MAM-RJ.



Manabu Mabe. **Sem título**. 1958. Óleo s/ tela. 130 x 162 cm. Coleção particular.



Manabu Mabe. **Grito**. Óleo s/ tela. 130 x 162 cm. Localização desconhecida.



**Manabu Mabe na Galeria das Folhas.** Fotografia do Acervo Familiar.

Vivacidade segue o mesmo princípio de Sol de Inverno, com áreas de cor organizadas por um projeto geometrizado. Todas as outras obras identificadas aproximam-se de It Oriental, na qual as linhas pretas cumprem papel caligráfico. As composições lembram ideogramas, mas são derivadas, na verdade, dos gestos enérgicos dos trabalhadores da lavoura, ou seja, do vocabulário Portinaresco-Picassiano. É isso que revelam os cadernos com os estudos para a execução das obras:



Manabu Mabe. Documentos do acervo familiar.

O It Oriental é definitivamente em preto e branco. Característica que é praticamente repetida em Vitorioso. Ou seja, a bicoloridade, característica também cara a Franz Kline, descreve as duas obras identificadas, das três submetidas ao prêmio Leirner:

A exposição conjunta referente ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea de 1958 foi inaugurada em 24 de março de 1959. Nesse ano, os prêmios de pintura foram para Manabu Mabe (primeiro lugar) e Maurício Nogueira Lima (segundo); na categoria Desenho, Marcelo Grassmann e Fernando Odriozola receberam respectivamente o primeiro e o segundo prêmios; entre os gravadores, Anna Letycia levou o primeiro prêmio e Savério Castellano, o segundo. O júri achou por bem não outorgar o prêmio de escultura.<sup>397</sup>

No mesmo ano, Mabe expôs três obras na V Bienal de São Paulo. Da qual saiu condecorado como melhor pintor brasileiro.

---

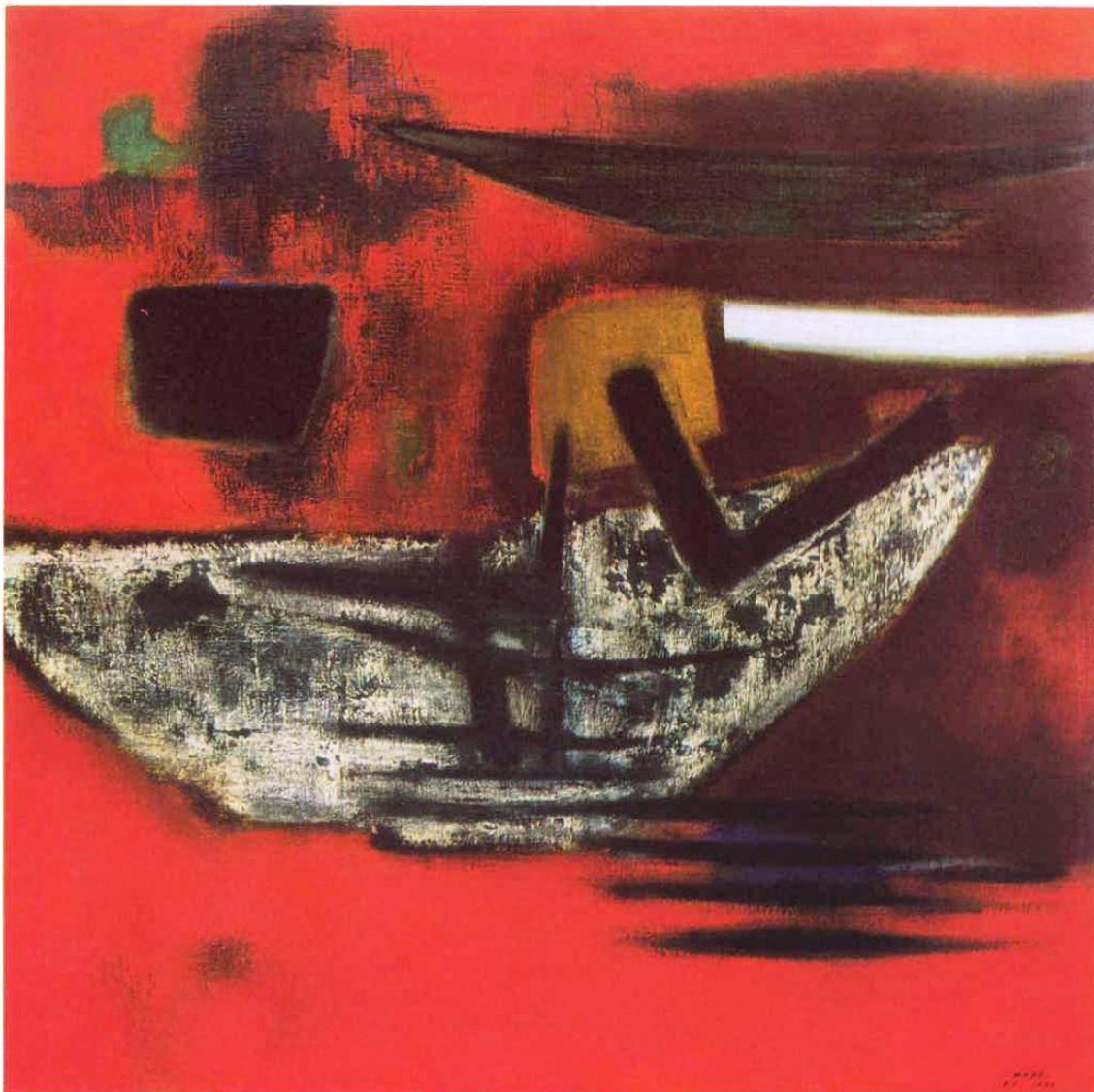
<sup>397</sup> Regina Teixeira de Barros. A Galeria de Arte das Folhas e o prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico em São Paulo, 1958 -1962. 2020. P.146-147



Athayde de Barros. **Mário Cravo Junior. Sala Geral 5 Bienal de São Paulo. 1959.** Arquivo Wanda Svevo: 17-00001-00355.



Athayde de Barros. **Mário Cravo Junior. Sala Geral 5 Bienal de São Paulo. (detalhe).**



Manabu Mabe. **Composição Móvel**. 1959. Óleo s/ tela. 130 x 130. Obra destruída.



Manabu Mabe. **Pedaço de Luz**. 1959. Óleo s/ tela. 130 x 120. Obra destruída.

Diferente das expostas na Galeria de Arte das Folhas, as obras enviadas ao Ibirapuera priorizavam áreas de cores diversas. Das três, foram localizadas as fotografias coloridas de duas. Composição móvel, ainda apresenta grafismos lineares, embora eles não sejam mais os protagonistas da tela.

Ao ser entrevistado a respeito da premiação, o próprio Mabe assinalou que essas obras da Bienal demarcavam uma nova fase em sua carreira. As

anteriores seriam “expressionismo abstrato”. As novas seriam “mais líricas”. Na mesma ocasião, ele recusou que sua produção fosse filiada à pintura japonesa:

Minha pintura atual passa do abstrato-expressionista para uma arte mais lírica. Os três quadros da Bienal são dessa fase.

[Mabe] disse que, na sua opinião, não sofre influência da pintura japonesa, mas apenas do sentimento japonês. Não gosta da pintura japonesa porque a considera muito técnica. Acha que é apenas bonita<sup>398</sup>.

Ou seja, de 1951 a 1959, Mabe ensaiou com as referências que a Bienal oferecia. Em um primeiro momento, apropriou-se de pintores consagrados antes da segunda guerra, como Picasso, Portinari, Mondrian e Léger. Isso transformou-se em 1957, após a exposição de Pollock e a constatação de que as novas gerações deveriam pegar o bastão daqueles que superaram os mestres europeus.

É muito provável que uma outra referência dos grafismos desenvolvidos por Mabe, entre 1958 e 1959, fossem as obras dos calígrafos japoneses expostas na quarta Bienal (mesmo que Mabe tivesse negado tal relação) e as pinturas condecoradas de Krajcberg em 1957. Cabe lembrar que tal prêmio foi concedido durante a retrospectiva de Pollock na IV Bienal. Ocasão, em que um dos juízes internacionais, o norte-americano Alfred Barr Jr. declarou à imprensa que a láurea foi concedida a quem não fazia “diagramas”. Esse foi o primeiro momento em que todos os prêmios regulares foram concedidos a artistas abstratos. Com exceção do escultor Franz Weissman e de Wegá Nery, todos os outros recusavam a geometria: a saber, o desenhista Fernando Lemos e a gravurista Fayga Ostrower.

---

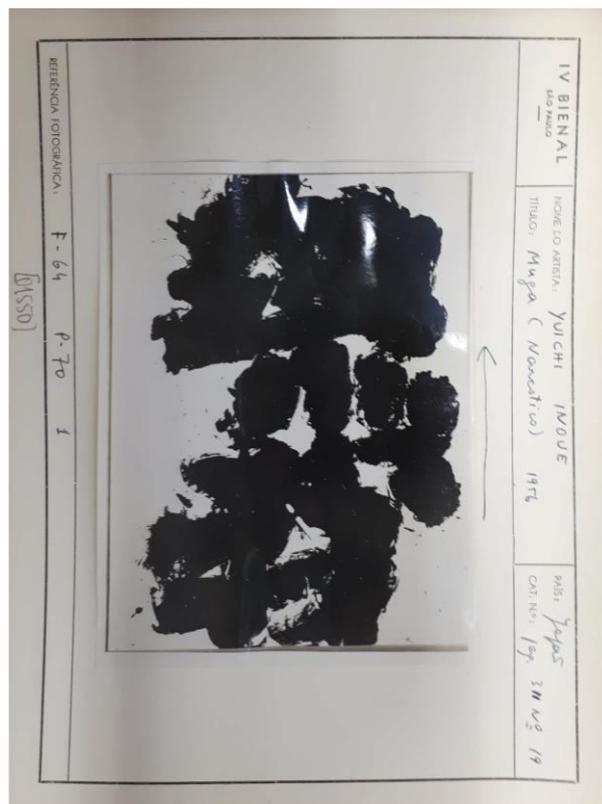
<sup>398</sup> Vencedor da V Bienal nasceu no Japão, mas não gosta da pintura de lá. Jornal do Brasil. 18/09/1959.



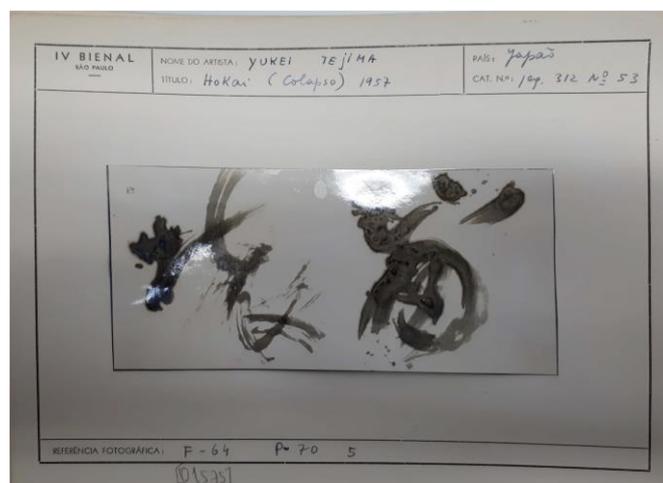
Frans Krajcberg. **Pintura 1**. Óleo s/ tela. 91,6 x 73 cm. MoMA-NY.



Frans Krajcberg. **Sem Título**. 1957. Óleo s/ tela. 100 x 80 cm. Coleção particular.



Yuichi Inoue. **Muga (narcótico)**<sup>399</sup>. 1956. Fotografias de obras expostas IV Bienal de S. Paulo.



Yūkei Tejima. **Hōkai (Colapso)**<sup>400</sup>. 1957. Fotografias de obras expostas IV Bienal de S. Paulo.

<sup>399</sup> Embora a Bienal tenha traduzido “Muga” como narcótico, a palavra é mais bem traduzida como perda de si mesmo. Por essa observação, sou grato à professora Michiko Okano.

<sup>400</sup> “Hōkai” é mais bem traduzido para “desmoronamento”. A respeito dessa informação, agradeço a ajuda da Professora Michiko Okano.

Atento aos influxos da Bienal de São Paulo, Manabu Mabe experimentou, entre 1957 e 1959, com o expressionismo abstrato. Ocasão em que abandonou as composições geométricas. Fez obras que se insinuavam espontâneas e realizadas por gestos violentos, mas cujas composições eram cuidadosamente planejadas e derivadas do universo portinaresco. O próprio metier, a técnica apreendida com outros não era abandonada, mas celebrada em suas produções, como revelam os detalhes de *It Oriental*, que abriu esse capítulo.

É muito provável que o fim dessas experimentações em 1959 também tenha decorrido de um cálculo a respeito do que seria valorizado na Bienal. Mais especificamente, como uma adequação às convenções que diferenciavam o desenho da pintura, pela presença da cor no segundo e não no primeiro. Algo que Lourival Gomes Machado havia alardeado na imprensa durante a quarta edição do evento.

Na ocasião, Gomes Machado explicava a decisão dos juízes em não conferir o prêmio de melhor desenhista internacional. Então membro do júri, esse crítico pormenorizou que os juízes não reconheceram, como desenhos, as obras que apresentavam cor:

(...) suas peças [De Guttuso] não chegaram a ser efetivamente consideradas posto que, à exceção de um único nanquim, sendo todas coloridas, permaneceram fora de cogitação por causa daquelas velhas distinções acadêmicas que insistem em só admitir a cor quando se fala de pintura – velhas distinções acadêmicas como esta tornam-se surpreendente e vigorosamente operantes quando especialistas em arte moderna se juntam na “mala bestia” de um júri...<sup>401</sup>

O inverso também era regra e, no mesmo texto de Gomes Machado, depreende-se que um trabalho sem cor não poderia ser considerado pintura. Nesse sentido, o crítico negou que as obras dos calígrafos japoneses fossem pinturas, mesmo que os comissários daquele país tivessem afirmado o contrário:

---

<sup>401</sup> Lourival Gomes Machado. A ausência do desenho. O Estado de S. Paulo. 12/10/1957.

Por exemplo, o caso do Japão, cujos desenhistas que trabalham em escala inusual permaneceram condenados à classificação adotada em seu país e que os considera, em definitivo, pintores...

É provável que Gomes Machado estivesse se referindo às obras de Yūkei Tejima e de Yuichi Inoue que, foram elencados enquanto pintores na lista de artistas trazidos pelo Japão. Ao que tudo indica, estas obras eram pretas e brancas: como manda a tradição caligráfica japonesa.

Não há uma indicação precisa dos motivos que levaram Mabe a escolher telas coloridas para a Bienal. De qualquer maneira, ele dificilmente teria ganhado a competição com obras parecidas com *It Oriental*. No corpo de juízes daquele ano, estavam os brasileiros Paulo Mendes de Almeida e o próprio Lourival Gomes Machado. Entre os estrangeiros, estava José Gomez Sicre, crítico cubano que representava a União Panamericana.

Ao discorrer sobre a quarta Bienal, Sicre elogiou a representação norte-americana, a obra de Pollock e dos outros artistas estadunidenses que compareceram. Categorizou, no entanto os trabalhos em preto e branco de Franz Kline como “desenho a bico de pena”, contrariando os comissários norte-americanos, que as classificaram como pinturas. Ou seja, ele reafirmava a oposição entre desenho e pintura em função da presença da cor nesta última categoria:

Sem dúvida, [dentre todas as exposições dos países americanos] a mais impressionante foi a dos Estados Unidos, que prestou especial atenção ao recém-falecido Jackson Pollock, incluindo suas obras maiores, nas quais as gotas de tinta líquida, deixadas à lei da gravidade, entrelaçam-se em uma trama intrincada na tela como prova de controle intelectual sobre o acidente artístico. Junto com Pollock, mas não com tanta profusão, apareceu o abstracionista Franz Kline, com seus belos e grandes desenhos a bico de pena. Também foram incluídos os pintores Philip Guston e James Brooks e os escultores David Hare, Ibram Lassaw e Seymour Lipton, todos eles justificando o respeito que a arte moderna dos EUA tem conquistado nos últimos anos<sup>402</sup>.

---

<sup>402</sup> “Undoubtedly the most outstanding was that of the United States, which paid special attention to the recently deceased Jackson Pollock, including his larger works, in which the drops of liquid paint, left to the law of gravity, weave an intricate tangle on the canvas as a proof of intellectual control over the artistic accident. Along with Pollock, but not in such profusion, appeared the abstractionist Franz Kline, with his beautiful large

## De São Paulo a Paris

Na sequência da láurea na Bienal de São Paulo, Mabe foi premiado com uma bolsa de Estudos na I Bienal de Paris (1959), tornando-se personagem principal de uma crítica de Mário Pedrosa. O crítico o descreveu como um “jovem artista em formação ainda meio atordoado” e lançou mão de um tom patriarcal e preocupado:

Certamente ninguém melhor que ele merecia a bolsa. Mas confesso o meu receio de vê-lo deixar os pagos, com sua bolsa, para estabelecer-se em Paris. Grande é o número de seus compatriotas que por lá ficam, e por lá vencem, embora perdendo a graça instintiva que trazem do terreiro nativo.

O objetivo mesmo da Bienal de Paris é atrair artistas estrangeiros jovens e prometedores, para vê-los arraigados à velha capital das artes hoje inquieta e assustada com a perspectiva de perder a antiga e merecida hegemonia<sup>403</sup>.

Na ótica de Pedrosa, juventude convertia-se em fragilidade, mas também em bem valioso, a ser disputado pelas potências internacionais. “Atordoado”, Mabe poderia ser vítima das instituições francesas, que trabalhavam para conseguir reter, para si, a posse dos “artistas estrangeiros jovens e prometedores”. Nesse discurso, o cosmopolitismo consubstanciado por Paris ameaçava as louváveis características nacionais que o pintor carregava: a “graça instintiva” que os japoneses perdiam na Cidade-luz, bem como a possibilidade de que o próprio Mabe se desterrasse do Brasil.

Proferidas no fim de 1959, esse conjunto das preocupações aplicadas à juventude não fariam o menor sentido dois anos antes. Seja porque Mabe ainda não havia começado a experimentar com as abstrações não-geométricas, seja porque o estilo ainda não ameaçava ninguém, seja porque a juventude ainda era um bem insignificante em comparação à glória dos velhos mestres, que Paris retinha de sobra.

---

pen-and-ink drawings. Also included were the painters Philip Guston and James Brooks and the sculptors David Hare, Ibram Lassaw, and Seymour Lipton, all of whom justify the respect US. Modern art has won in the last years”. José Gomez Sicre. *Today's Art in São Paulo. Americas*. Janeiro de 1958. P. 31. MoMA IC/IP. I.A.599.

<sup>403</sup> Mário Pedrosa. Manabu Mabe, prêmio da Bienal de Paris. *Jornal do Brasil*.10/10/1959.

Surpreendentemente, não foram os franceses que acenderam o pavio do processo histórico que conferia sentido ao medo de Pedrosa. Foi em 1957, com a exposição de um norte-americano na Bienal de São Paulo, que as referências geométricas, que eram o norte dos artistas brasileiros até então, passaram a soar envelhecidas. Foi depois dessa mostra que os artistas brasileiros começaram a buscar uma nova forma de pintura: um estilo mais competitivo, no que dizia respeito ao prestígio distribuído pela Bienal de São Paulo.

Exposto em “Sala Especial”, Pollock havia sido empossado como um artista canônico e as abstrações não-geométricas passaram a ser dignas de nota. Eram elas que sinalizavam o futuro para os artistas que queriam se projetar na carreira. E Pollock havia sido apresentado como um artista jovem, que superara aqueles que o ladeavam no panteão dos modernistas, praticamente todos geométricos e relacionados à capital francesa.

Dentre os membros dessa nova geração que renunciou à geometria, Mabe foi um dos que experimentou diretamente com as formas norte-americanas ofertadas pela Bienal.

## **Epílogo**

No ano seguinte ao prêmio nas Bienais de São Paulo e Paris, Mabe acatou a sugestão de Francisco Matarazzo Sobrinho e naturalizou-se brasileiro. Nesse mesmo ano, realizou sua primeira exposição internacional. Foi premiado na Bienal de Veneza e recebeu do governo brasileiro, um passaporte diplomático para que representasse o país em “missão cultural”. Suas viagens internacionais tornaram-se intensas, bem como a frequência de compromissos de interesse do Estado.

Carreira meteórica, Mabe alcançou um destaque inédito entre os artistas brasileiros daquela época. A sua trajetória, a partir desse momento, é assunto que ainda precisa ser investigado. Cabe, no entanto, algumas breves observações.

Alçado à posição de mestre, Mabe tornou-se uma referência para os artistas nipo-brasileiros. Na nova posição, ele atualizou a prática de solidariedade

entre os imigrantes, a cultura de permuta, a pintura de paisagem e o reconhecimento pelos mestres com quem aprendeu a pintar.

Com relação à solidariedade, há uma carta do espólio da Galeria Catherine Viviano que é exemplar dessa continuidade. Ela data de 25 de junho de 1969 e foi endereçada pela própria galerista a Tikashi Fukushima. Trata-se de um convite para que o pintor participasse de uma exposição em Nova Iorque junto a Mabe, a Tomie Ohtake e a Kazuo Wakabaishi. Viviano abre a sua correspondência, contando a Fukushima que seu nome fora sugerido pelo próprio Mabe:

Prezado Sr. Fukushima,

Conheci o seu nome através do Sr. Manabu Mabe, que expõe na minha galeria, e do Sr. Wakabayashi, a quem conheci recentemente e cujas obras aprecio, embora tenha visto apenas por meio de slides coloridos<sup>404</sup>.

Tanto a solidariedade entre os artistas quanto a proeminência de Mabe podem ser aferidos em um depoimento de Kazuo Wakabaishi. Registrado em 2021, por ocasião da primeira mostra individual de Yoshino Mabe, o artista relatou a sua mudança do Japão para o Brasil em 1961. Salta aos olhos, que entre as suas primeiras paradas, estava a casa de Mabe em São Paulo, para quem ele trazia uma carta que o apresentava, remetida de Kuichi Tsudaka:

Na época, Mabe-san já acumulava sucesso como pintor e, a seu redor, moravam seus cinco irmãos mais novos e a família da irmã caçula, além dos velhos amigos, incluindo pessoas como nós, recém-chegados do Japão.

Por esse motivo, ele estava sempre cercado de visitantes que abusavam da bondade da família, na qual todos eram bem-vindos. (...)

De Lins para São Paulo, a esposa do primogênito da família Mabe, um artista que continuava fazendo sucesso, tornou-se mãe de três filhos. Havia ali a figura de Yoshino-san, que soube cumprir de forma notável sua função de dona de casa, sempre acompanhando as transformações e a evolução que

---

<sup>404</sup> Dr Mr. Fukushima,

I am familiar with your name through Mr. Manabu Mabe, who exhibits in my gallery, and Mr. Wakabayashi, whom I recently met and whose works I appreciate although I have seen it only through color Slides. Carta de Catherine Viviano para Tikashi Fukushima. 25/06/1969. Catherine Viviano Gallery records. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Mabe, Manabu, correspondence.

marcaram esses últimos anos. Em meio aos dias atarefados, deu início aos momentos em que ficava em frente à tela de pintura junto com os filhos.

Nessa época, crescia constantemente a área do terreno da residência Mabe, com plantação de flores da estação, que se espalhavam pelo jardim. Além disso, o clã era beneficiado pela paisagem da vizinhança, que podia ser observada de sua casa, criando muitos temas propícios às pinturas. Mesmo após sua mudança para o abstrato, Mabe-san apreciava pintar juntamente com a família<sup>405</sup>.

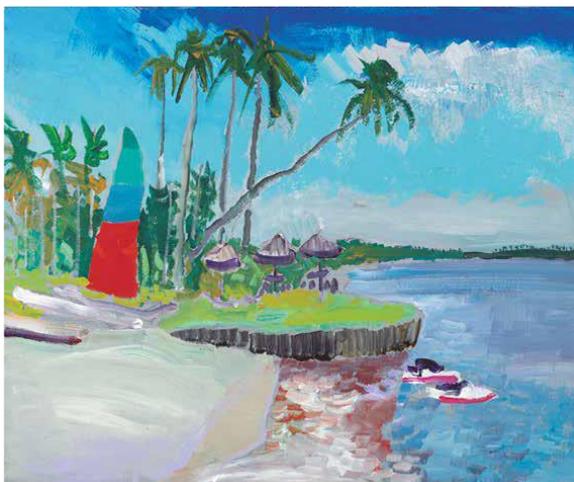
Como o depoimento de Wakabaiashi deixa ver, a manutenção da cultura da permuta e da representação de paisagem deu-se, com Mabe, enquanto uma prática doméstica. Dentro dessa tradição, ele iniciou sua esposa, Yoshino e seus filhos na pintura. Yoshino o acompanhava na maioria das viagens e começou a sua carreira artística em 1957. Dela, a família guarda várias paisagens. As duas telas abaixo foram feitas ao mesmo tempo, uma pelo esposo e outra por Yoshino. Tal como era comum no SEIBI e no Guanabara, os dois artistas dividiam o mesmo espaço ao ar livre.

---

<sup>405</sup> Kasuo Wakabaishi in: Ely Sayemi Iutaka Takahassi (org). A Arte de Yoshino Mabe. 2021. P. 67.



Yoshino Mabe. **Comandatuba**. 1993. Acrílica s/ tela: 46 x 55 cm. Coleção particular.



Manabu Mabe. **Comandatuba**. Acrílica s/ tela. 46 x 55 cm. Coleção Particular



**Comandatuba**. Fotografia do acervo familiar Mabe.

O próprio Mabe deixou registrado a manutenção dessa prática conjunta, e agora familiar, de pintura. O suporte foi um catálogo de uma mostra na Galeria Realidade, no Rio de Janeiro, em 1994:

Naquela época, em que eu e a minha mulher YOSHINO costumávamos sair com os nossos filhos JOH, KEN e YUGO, para juntos “brincarmos de pintar quadros” o JOH e o KEN contavam com 10 anos de idade e o YUGO tinha apenas 7. (...).

Nós, pais e filhos sempre juntos, costumávamos frequentar as regiões de Interlagos e Diadema, onde cada um com o seu próprio cavalete, pintávamos as paisagens da redondeza.

Mas, as paisagens que tanto a minha mulher como meus filhos gostavam mesmo de pintar era do quintal da nossa residência, pois, naquela época, ainda havia um enorme bosque no fundo do nosso quintal, que nos oferecia realmente uma visão pitoresca e maravilhosa<sup>406</sup>.

Ou seja, no processo em que alçou sucesso, Mabe deixou de priorizar a pintura em grupo e a céu aberto em nome de obras abstratas realizadas na solidão do ateliê. Concomitante a isso, ele restringiu a prática da paisagem a uma atividade doméstica, cujos resultados não deveriam ser, necessariamente, publicizados.

Junto ao sucesso alcançado, ele também manteve reverência e gratidão aos antigos mestres do Seibi. Ciente da grandeza que alcançou em vida, planejou um museu capaz de guardar suas obras. O espaço deveria ser a casa que ele mesmo projetou e construiu no bairro da Jabaquara<sup>407</sup>. Pelas paredes, nas gavetas e mesmo nas palavras dos habitantes, o pintor registrou o reconhecimento pelo aprendizado recebido.

---

<sup>406</sup> Manabu Mabe. Mabe. 1994.

<sup>407</sup> Michiko Okano. Manabu Mabe. 2013. P. 27.



Ely Sayemi Iutaka. **Ateliê Mabe**. 2022. Fotografia digital.

Na parte baixa de sua residência ficava seu ateliê, com amplas janelas que ofereciam a vista para o jardim japonês. O seu cavalete permanece hoje no local que ele deixou: entre a paisagem do fundo de sua casa e uma galeria de retratos. Nessa galeria figuram sua esposa, ele próprio, seus filhos, mas também todos aqueles que, de alguma forma, foram considerados mestres do Seibi: Takaoka, Tamaki, Handa e Wakabayashi<sup>408</sup>.

Era essa coleção de retratos que Mabe tinha em vista enquanto trabalhava. Junto à sua própria biografia, a vida dessas pessoas também deveria ser eternizada. Mesmo depois de ter alçado sucesso internacional, ele agia como se aprender a pintar fosse, antes de mais nada, contrair uma dívida de gratidão.

---

<sup>408</sup> Da esquerda para a direita: Primeira linha - Yoshino Mabe, desconhecida, desconhecida, Manabu Mabe, Yoshiya Takaoka. Segunda linha – Manabu Mabe, Tomoo Handa, Manabu Mabe, Yoshino Mabe, Yoshino Mabe. Terceira linha – Manabu Mabe, Yuji Tamaki, Kazuo Wakabayashi Yoshiya Takaoka e desconhecido.

## Conclusão

Nos museus brasileiros, são raras as obras como essas de Mabe, que dialogam intimamente com o “expressionismo abstrato”. Mesmo na carreira desse pintor, essa referência parece ter sido efêmera e em 1959 ele se voltou para os estilos europeus. Isso pode significar uma recusa dos nossos artistas ao estilo estadunidense, mas também pode ser reflexo do desconhecimento a respeito de um capítulo da nossa história, cujos artistas estamos apenas começando a investigar.

Tal desconhecimento se deve, em grande medida, à historiografia canônica do modernismo brasileiro. Calcada em uma interpretação retrospectiva dos textos de Pedrosa, ela priorizou as tendências geométricas, refletindo sobre uma possível relação orgânica entre as vanguardas construtivas e a condição social brasileira. Uma narrativa que vinculou os arquitetos da década de 1930 como antepassados do concretismo e do neoconcretismo, canonizando artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark em detrimento dos “tachistas”, “expressionistas abstratos”, etc.

Essa tese buscou uma interpretação alternativa e demandou, portanto, retirar de Pedrosa o posto de intérprete privilegiado do processo histórico que opôs o concretismo às abstrações não-geométricas. Assim, os textos desse crítico foram encarados nas páginas precedentes, unicamente como objetos a serem analisados. Interessava entender como o discurso de Pedrosa se modificou e participou do processo histórico em questão. Nessa perspectiva, a produção desse intelectual foi mais interessante pela resposta que ela constitui a questões conjunturais do que pelo desenvolvimento de uma unidade de concepção a atravessar longos períodos da sua biografia.

Nessa chave de leitura, surgiu uma conclusão insuspeita à historiografia canônica: as abstrações não-geométricas alcançaram uma pujança naquele momento, sem a qual não se explica a oposição que Pedrosa fazia a elas. Foram

elas que receberam destaque e prêmios nas duas últimas Bienais dos anos 1950 e que continuaram a ser laureadas nos eventos que se seguiram.

Assim, se a crítica de Pedrosa não fornece o vocabulário pelo qual interpretamos esse processo, ela testemunha a chegada e a transformação desse estilo no mundo artístico brasileiro: a progressiva hegemonia que ele atingiu na Bienal, a moda que constituiu entre os artistas jovens e o seu significado, enquanto realinhamento do imaginário sobre cada país nas artes. Mais precisamente, a crítica aponta para a consolidação desse tipo de pintura como representante de uma unidade transnacional a atravessar o Brasil, as américas, a Europa e a Ásia.

Um processo que foi iniciado, no nosso país, por uma negociação entre o MAM-SP e o MoMA-NY, mas que os críticos brasileiros só compreenderam à luz do que se passava em Paris. Um jogo complexo pelo qual as diferentes cidades internacionais foram eleitas como referência artística pelos brasileiros. Um jogo que descrevo pela metáfora do prisma oscilante: diferentes facetas a refletir uma na outra, sem que a visão de uma signifique o apagamento de outra.

Nessas negociações, havia três países nos quais os Estados mantinham relações diferentes com as artes:

- Brasil, onde os poderes executivos vinham costurando, desde a década de 1930, uma identidade nacional em parceria com o modernismo.

- Estados Unidos, em plena guerra fria, onde o modernismo se confundia com socialismo e com estrangeirismo, constituindo-se como um tabu, com o qual o Estado não poderia se comprometer.

- França, que se reconstruía dos desastres da segunda guerra, com uma economia ainda precária, mas com uma memória fulgurante das suas conquistas históricas.

Em Paris, a escassez de verba estatal para as artes visuais reverberava em uma musealização lenta das produções consideradas jovens, o que se alinhava ao que era valorizado pelos agentes que comandavam as instituições artísticas:

priorizava-se a pintura figurativa, realizada pelos mestres modernistas das gerações mais antigas, como Léger, Picasso ou Chagall, em detrimento da abstrata feita pelos artistas considerados jovens.

Se as instituições francesas se recusavam a destacar as artes abstratas, o MAM-SP decidiu fazê-lo na Bienal de 1957. O museu brasileiro dependia da verba estatal e vendia o seu certame periódico, como uma ação de importância pública. Gradualmente, os artistas de nosso país se convertiam a esse estilo de pintura: atualização que a Bienal creditava a si mesma. O plano da Bienal de 1957 parece ter sido expor esses artistas ante uma retrospectiva internacional desse mesmo tipo de arte, ou seja, montar uma cena na qual a produção de nosso país figurasse sincronizada com o que era exposto como o mais avançado no cenário internacional.

A França foi reticente com esse plano dos brasileiros, mas o MoMA-NY o adotou com entusiasmo. Essa instituição novaiorquina era privada e centralizava as representações de seu país no exterior. Naquele momento, ela estava em crise, pois os Rockefellers, seus principais patrocinadores, haviam decidido decrescer anualmente a verba para atividades internacionais. Os planos eram abrir espaço para novos mecenas, advindos de todo o território estadunidense, de forma que a atividade internacional do MoMA deixasse de ser tão associada a Nova Iorque e passasse a ter mais representação nacional.

No afã de seduzir mais endinheirados a participar do projeto, o MoMA planejou, para a Bienal de 1957, uma exposição “megalomaníaca” das obras de Jackson Pollock, ou seja, de pinturas abstratas. Projeto complexo e caro, dadas as dificuldades para transportar telas tão grandes, com tinta espessa e fresca. Uma empreitada complexa, que foi cuidadosamente registrada em fotografias, releases de imprensa e exibida para os financiadores do programa, comprovando a extraordinária capacidade do museu na atividade que se dispunha a fazer e com a qual essas pessoas poderiam se comprometer.

Diante do casamento entre o Estado brasileiro e o modernismo, que vinha sendo selado nas Bienais de São Paulo, o nosso país se tornou o laboratório para a circulação internacional do expressionismo abstrato. Daqui a mostra circulou pela

Europa, apresentando Jackson Pollock aos artistas e intelectuais do velho continente.

Tratava-se de inaugurar a abstração não-geométrica nas chamadas “salas especiais” da Bienal de São Paulo, ou seja, no lugar destinado aos artistas canônicos. Se os estadunidenses entronizavam Pollock ao lado de Picasso e Léger, eles também informavam que o “expressionismo abstrato” já havia sido superado em seu país, por artistas novíssimos, como Larry Rivers e Hellen Frankenthaler. Assim, tal mostra alinhavava uma narrativa, que trazia para o primeiro plano a juventude dos artistas a superar não mais os velhos mestres, mas os superadores destes.

No Brasil, isso significou uma mudança no critério sobre o que valorizar na arte. Estar bem informado e atualizado com o que se produzia no mundo, não significava mais produzir uma pintura abstrata e geometrizada, na esteira aberta pelos clássicos do modernismo. Depois da mostra de Pollock, diminuía a distância entre a obra que o artista ambicioso deveria produzir e a referência que ele precisava superar. Picasso, Mondrian, Bauhaus e Matisse passaram a soar envelhecidos e os artistas que queriam se projetar na carreira voltavam-se para a produção daqueles que desbancavam os velhos mestres. Foi nesse momento, que uma série de nossos pintores passou a experimentar com as abstrações não-geométricas, como Wega Neri, Yolanda Mohalyi, Takashi Fukushima e Manabu Mabe.

O crítico brasileiro que estava melhor preparado para acompanhar esse fenômeno, era Mário Pedrosa. Para ele, Pollock e a pintura americana não eram problemas. Diferente, no entanto, do que se passava nas galerias francesas, que ele acompanhava de perto, visitando-as e referenciando os críticos que atuavam nesse cenário. No velho mundo, ele enxergava uma juventude que estaria se apropriando das conquistas norte-americanas, mas fazendo uma pintura que ele julgava individualista e esvaziada de perspectiva de futuro. Entre 1957 e 1959, foi contra os “tachistas” franceses que Pedrosa escreveu e não contra o “expressionismo abstrato” estadunidense.

Pedrosa vai mudar essa forma de encarar Pollock e as abstrações não-geométricas após a quinta bienal, em 1959. Tratava-se de uma mostra que almejou

destacar a produção da juventude. Para ela, o diretor artístico havia requisitado que os diversos países priorizassem obras da mais nova geração. Naquele evento, as abstrações não-geométricas acabaram constituindo uma nota dominante entre as mais diversas representações nacionais. O próprio Brasil, que havia se apresentado pela geometria na Bienal precedente, passou a se mostrar com uma produção de manchas e pinceladas soltas.

Diante dessa unidade transnacional calcada na abstração não-geométrica, Pedrosa adotou um tom pessimista, e passou a encarar o fenômeno como mundial e não mais encerrado na França ou nos Estados Unidos. Se em 1957, Pedrosa considerava Pollock como um autêntico representante dos artistas norte-americanos, em 1959, o artista submergiu como representativo da condição do artista contemporâneo, em qualquer parte do globo. Pedrosa parecia não identificar mais nenhum local, onde os artistas não estivessem abandonados de si mesmos, e mobilizados por algum tipo de projeto coletivo.

Ou seja, tanto do ponto de vista da crítica, quanto da Bienal de São Paulo, vivia-se um processo no qual as abstrações não-geométricas eram associadas a uma juventude que pegava o bastão dos superadores dos velhos mestres, voltando-se para uma perspectiva cosmopolita ou, se quisermos, individualista em oposição aos projetos coletivistas ou nacionais. Um processo que demorou dois anos para se firmar e ganhar seu contorno definitivo. Iniciado pela projeção internacional de Jackson Pollock e encerrado por uma mostra que evidenciava a adoção do tipo de pintura de Pollock pela juventude de diversos países.

Esse processo não poderia ter se materializado se não houvesse artistas jovens a encarná-lo: assumindo a posição dos velhos mestres e produzindo uma pintura abstrata e não-geométrica. Esse foi o caso daquele que foi laureado como melhor pintor brasileiro na Bienal de 1959: Manabu Mabe. Na trajetória desse artista, torna-se evidente a apropriação das referências que as sucessivas bienais de São Paulo lhe mostravam. Ano a ano, Mabe procurava se atualizar com o que era exposto e com o mais interessante a ser seguido pelos artistas ambiciosos e jovens.

Entre 1951 e 1956, ele investiu no cubismo de Picasso, de Portinari e de Léger; também nas abstrações geométricas divulgadas em São Paulo por Samson Fléxor. Após 1957, se referenciou no “expressionismo abstrato” dos norte-americanos. Em 1959, inclinou-se às abstrações não-geométricas, nos moldes praticados na França. A conversão de Mabe às abstrações não-geométricas é imediatamente posterior, portanto, à mostra de Pollock e à sua recepção pelos críticos. Ela demonstra a mudança de enfoque sobre o que deveria ser valorizado pelos jovens ambiciosos.

Formado enquanto pintor dentro de uma rede de artistas imigrantes japoneses, Mabe compôs a segunda geração do Grupo Seibi. Os mestres, da primeira geração produziam trabalhos figurativos que tinham pouca aceitação para ser expostos nas Bienais de São Paulo. Junto ao desenvolvimento de sua pintura de manchas e gestos livres, a sua conversão às abstrações não-geométricas marca uma transição geracional, na qual um jovem atingiu sucesso, tornando-se o ponto focal para os outros integrantes do grupo.

O sucesso das abstrações não-geométricas no Brasil não tem, portanto, um agente a conduzir todas as transformações. Ela é produto do cruzamento de interesses diversos. Equivale ao processo histórico pelo qual sedimentava-se um mundo cultural entre as pessoas: construído por agentes de museus, artistas e críticos que se deslocavam entre os países, mobilizados pela produção e circulação da pintura. Um mundo, no qual se esperava que os jovens passassem a produzir na ponta da narrativa histórica. Que não mais tentassem superar os mestres anteriores à grande guerra, mas que se voltassem para aqueles que rompiam com os modernistas clássicos.

Se a moda da abstração não-geométrica foi o resultado desse processo conduzido a muitas mãos, o sentido coletivo que ela representava tinha autoria difusa. Em 1959, todos os agentes envolvidos pareciam concordar que esse estilo se tratava de uma pintura feita por jovens, que produziam na ponta da seta histórica: um tipo de pintura cosmopolita, onde as características nacionais naufragavam em um mar de manchas.

## Referências Bibliográficas

### Artigos de jornais ou revistas citados:

- SEM AUTOR. *A Transformação de Tahura musa inspiradora do famoso pintor francês*. 07/03/1937.
- SEM AUTOR. *Notícias da II Bienal: quis trocar o apartamento por uma tela de Picasso*. Tribuna da Imprensa. 15/02/1954.
- SEM AUTOR. *Morte de Pintor Norte-Americano*. O Estado de S. Paulo. 14/08/1956.
- SEM AUTOR. *Desaparecimento de Jackson Pollock*. Diário de São Paulo. 14/08/1956.
- SEM AUTOR. *Nove quilômetros de telas, desenhos e esculturas: A IV Bienal concentra a atenção dos intelectuais*. Para Todos. 1957.
- SEM AUTOR. *Cerca de 84% de obras recusadas*. O Estado de São Paulo. 23/05/1957.
- SEM AUTOR. *Pedrosa na Comissão Internacional de Peritos*. Jornal do Brasil. 04/09/1957.
- SEM AUTOR. *Noticiário*. Jornal do Brasil. 10/09/1957.
- SEM AUTOR. *Pollock e os norte-americanos*. Estado de S. Paulo. 20/10/1957.
- SEM AUTOR. *Recusa e Afirmação*. O Estado de S. Paulo. 24/09/1959.
- ABRAMO, Cláudio. *Conversa com Alfred Barr Jr.* O Estado de S. Paulo. 19/10/1957.
- ABRAMO, Cláudio. *O Alemão tranquilo*. O Estado de S. Paulo. 05/10/1957.
- ABRAMO, Cláudio. *Um Lugar para os Artistas*. O Estado de S. Paulo. 12/10/1957.
- BENTO, Antonio. *A Arte Abstrata nos Estados Unidos*. Diário Carioca. 12/02/1950.
- BENTO, Antonio. *Sem título*. Diário Carioca. 15/08/1956.
- BERKOWITZ, Marc. *Considerações sobre a IV Bienal*. Periódico Para Todos. 1957.
- CARVALHO, H. M. C. *A Exposição de Pintura e Arte Decorativa de Mabe*. O Progresso. 25/08/1957.
- CUIXART, Modesto [entrevista]. *I prêmio de pintura da Bienal, fala sobre tachismo*. O Estado de S. Paulo. 25/09/1959.
- F.A.M. *A Expressão da Moderna Pintura Brasileira*. Jornal do Brasil. 3/10/1937.
- GAUGUIN, Pola. *A tragédia de Van Rock*. Diário Carioca. 14/05/1938.
- GOMES, Alair. *Impressões da V Bienal de São Paulo*. Jornal do Brasil. 21/11/1959.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Acende-se a polêmica em torno da Segunda Bienal*. O Tempo. 04/03/1953.
- MACHADO, Lourival Gomes. *A propósito da II Bienal: Entre grandes e pequenas potências*. O Estado de São Paulo. 19/12/1953.
- MACHADO, Lourival Gomes. *A propósito da III Bienal: os prêmios nacionais*. O Estado de S. Paulo. 31/07/1955.

- MACHADO, Lourival Gomes. *A propósito da II Bienal: Nem todo número é de ouro*. O Estado de São Paulo. 15/12/1953.
- MACHADO, Lourival Gomes. *A presença do novo*. O Estado de S. Paulo. 05/10/1957.
- MACHADO, Lourival Gomes. *A ausência do desenho*. O Estado de S. Paulo. 12/10/1957.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Conversa de Barr*. O Estado de São Paulo. 19/10/1957.
- MACHADO, Lourival Gomes. *4, quase 5 Bienais*. Jornal Italo Brasileiro. 1958.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Bienal: a significação do novo*. Estado de S. Paulo. 17/10/1959.
- OSTROWER, Fayga. *Do Caderno de Notas da IV Bienal*. Periódico Para Todos. 1957.
- PEDROSA, Mário. *A Primeira Bienal (I)*. Tribuna da Imprensa. 27 – 28/10/1951.
- PEDROSA, Mário. *A primeira Bienal (II)*. A Tribuna da Imprensa. 03-04/11/1951.
- PEDROSA, Mário. *A Bienal de São Paulo (III). Atualidade do abstracionismo*. Tribuna da Imprensa. 24-25 /11/1951
- PEDROSA, Mário. *A Bienal de São Paulo (IV): a representação brasileira*. 01-02/12/1951.
- PEDROSA, Mário. *O Brasil Está Condenado ao Moderno*. Tribuna da Imprensa. 26-27/12/1953.
- PEDROSA, Mário. *Geração parisiense de jovens avós*. Jornal do Brasil. 31/08/1957.
- PEDROSA, Mário. *Arte Moral*. Jornal do Brasil. 03/09/1957.
- PEDROSA, Mário. *Sinceridade e Personalidade*. Jornal do Brasil. 04/09/1957.
- PEDROSA, Mário. *Quarta Bienal*. Jornal do Brasil. 06/11/1957.
- PEDROSA, Mário. *Representação Brasileira na Bienal*. Jornal do Brasil. 07/11/1957.
- PEDROSA, Mário. *Os Gravadores Brasileiros na Bienal*. Jornal do Brasil. 14/11/1957.
- PEDROSA, Mário. *Fayga e os outros*. Jornal do Brasil. 15/11/1957.
- PEDROSA, Mário. *Pintura brasileira e gosto internacional*. Jornal do Brasil. 19/11/1957.
- PEDROSA, Mário. *Krajcberg, prêmio de nossa pintura*. Jornal do Brasil. 20/11/1957.
- PEDROSA, Mário. *Da Geometria e não-geometria*. Jornal do Brasil. 22/11/1957.
- PEDROSA, Mário. *Pintores brasileiros na Bienal*. Jornal do Brasil. 05/12/1957.
- PEDROSA, Mário. *O desenho brasileiro na Bienal*. Jornal do Brasil. 07/12/1957.
- PEDROSA, Mário. *Artes Gráficas no Japão*. Jornal do Brasil. 15/01/1958.
- PEDROSA, Mário. *Peste cultural da época*. Jornal do Brasil. 16/01/1958.
- PEDROSA, Mário. *Da caligrafia ao plástico*. Jornal do Brasil. 07/02/1958.
- PEDROSA, Mário. *O signo no Ocidente*. Jornal do Brasil. 08/02/1958.
- PEDROSA, Mário. *Arte de Luxo*. Jornal do Brasil. 27/03/1958.
- PEDROSA, Mário. *Arte – método ou maneira?* Jornal do Brasil. 19/06/1958.
- PEDROSA, Mário. *Auto-expressão ou imagem do mundo?* Jornal do Brasil. 19/07/1958.

- PEDROSA, Mário. *Condição de reintegração do Artista*. Jornal do Brasil. 08/08/1959.
- PEDROSA, Mário. *O Salão Moderno*. Jornal do Brasil. 18/11/1959.
- PEDROSA, Mário. *Da abstração à autoexpressão*. Jornal do Brasil. 12/12/1959.
- PEDROSA, Mário. *Albert Camus e a nossa realidade*. Jornal do Brasil. 31/01/1960.
- P. M. V *Bienal de São Paulo: Moderna ou Embuste*. Crítica de S. Paulo. 23/09/1959.
- GULLAR, Ferreira. *Mário Pedrosa vice-presidente da AICA*. Jornal do Brasil. 06/10/1957.
- GULLAR, Ferreira. *Duas Faces do Tachismo*. Estado de São Paulo. 28/09/1957.
- GULLAR, Ferreira. *Notas sobre a IV Bienal: Pollock e o tachismo*. Jornal do Brasil. 10/11/1957;
- JEAN Ivone. *Sir Herbert Read fala sobre a participação brasileira na Bienal e do abstracionismo em geral*. Folha da Manhã. 24/12/1953.
- SICRE, José Gomez. *Today's Art in São Paulo*. Americas. Janeiro de 1958.
- VIEIRA, José Geraldo. *O Urbanismo Lírico de Alfredo Volpi*. Folha da Manhã. 03/04/1955.
- VIEIRA, José Geraldo. *O Contingente norte-americano*. 08/10/1957.
- VITA, Luís Washington. *Caderno de Notas da IV Bienal*. Correio Paulistano. 27/09/1957.

#### **Demais referências:**

- ADAMSON, Natalie. *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*. ASHGATE: Burlington, 2009.
- ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951 – 2001)*. Boitempo: São Paulo, 2004.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. Studio Nobel: São Paulo, 2003.
- ANDERSON Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Companhia das Letras: São Paulo. 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Clóvis Graciano*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros nº 10. 1971 [1944].
- ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. Cosac & Naify: São Paulo: Cosac, 2004.
- ASBURY, Michael. "Entre a incompreensão e o esquecimento: a 4ª Bienal de São Paulo" in: MIYADA, Paulo (org.) *Bienal de São Paulo desde 1951*. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2022.
- AVELAR, Ana. *Controversies of a Juror: Alfred Barr Jr at the 4th Sao Paulo Biennial*. Third Text 26:1. 2014.

- AVELAR, Ana. *A Raiz Emocional: Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. Alameda: São Paulo, 2014.
- BARNHISEL, Greg. *Cold War Modernists: Art, Literature & American Cultural Diplomacy*. Columbia University Press: New York, 2015.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. Cosac & Naify: São Paulo, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Papirus: Campinas, 1996.
- BRILL, Alice. Fléxor. EDUSP: São Paulo, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac & Naify: São Paulo, 1999.
- BURSTOW, Robert. *The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War': reassessing the unknown patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner*. Oxford Art Journal Vol 20 nº 1. 1997.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. Cosac& Naify: São Paulo, 2009.
- CARNEIRO DA SILVA, Ana Paula França. *Arte Informal e os limites do discurso crítico moderno em Antônio Bento e Mário Pedrosa, no final da década de 1950*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRJ. 2007.
- CERCHICARO, Marina Mazze. *Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. Tese de doutorado. Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. 2020.
- CLARK, T. J. *A Pintura da Vida Moderna*. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.
- COCKROFT, Eva. *Abstract expressionism, weapon of the cold war*. Artforum vol. 12 nº10. 1974.
- COSTA, Helouise. *Museus Imaginários no Pós-Guerra: o Programa de Exposições Didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945-1960)*. Museu Paulista N.22, N.1. 2006.
- CRAVEN, David. *Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to 'American' Art*. Oxford Art Journal. Vol 14 Nº 1. 1991.
- COCCHIARALLE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (entrevista). "Fayga Ostrower". In: COCCHIARALLE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal*. FUNARTE: Rio de Janeiro, 1987.
- COCCHIARALLE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (entrevista). "Iberê Camargo". In: COCCHIARALLE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal*. FUNARTE: Rio de Janeiro, 1987.

- DITZIG, Kathlen. *The Museum of Modern Art's International Program in Southeast Asia (1957-83): The exhibitions southeast Asians Appropriated*. AFTERALL, Journal 51. 2021.
- DOSSIN, Catherine. *The Rise and fall of American Art, 1940-1980*. Ashgate: Burlington, 2015.
- DOSSIN, Catherine. *The School of the Pacific: The Asian Side of the Postwar Transatlantic Exchanges*. 900 Transnazionale 3, 2. 2019.
- DOSSIN, Catherine. "Beyond the Clichés of "Decadence" and the Myths of "Triumph": Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art" in: DOSSIN, Catherine (edit). *France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*. Bloomsbury visual arts: New York, 2019.
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evans. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Zahar: São Paulo, 2004.
- FORMIGA, Tarsila Soares. *À Espera da Hora Plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ. 2014.
- FRANC, Helen. "The Early Years of the International Program and Council" in: ELDERFIELD, John. *The Museum of Modern Art at mid-century: At Home and Abroad*. MoMA: New York, 1994.
- FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos, 1951 -2001*. Fundação Bienal: São Paulo, 2002.
- GISPERT, Marie. *Jean Cassou : Une histoire du musée*. Les presses du réel : Dijon, 2022.
- GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Presses Universitaires de France : Paris, 2009.
- GOOCH, Brad. *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*. Harper Perennial: New York, 2014.
- GORDON, John. *Franz Kline 1910 - 1962*. Whitney Museum: New York, 1968.
- GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. University of Chicago Press: Chicago, 2020.
- HEINICH, Nathalie. *La Gloire de Van Gogh*. Minuit: Paris, 1991.
- HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. *A Arte Brasileira na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: O Prêmio de Melhor Pintor Nacional e o debate em torno da abstração*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História. UNICAMP. 2002,
- JAREMTCHUCK, Daria. *Arte, política e geopolítica nos anos 1960*. Modos revista de história da arte. V1 n 2. 2017.
- JAREMTCHUCK, Daria. *O Brazilian-American Cultural Institute como ferramenta político-cultural (1964-2007)*. Estudos Avançados 35 (103). 2021.

- JAREMTCHUCK, Daria. *Os prêmios no IBEU do Rio de Janeiro: construindo uma imagem positiva dos Estados Unidos no meio das artes*. Concinnitas. Ano 19, volume 01, número 32. 2018.
- JEAN, Justine. *La Première Biennale de Paris: genèse, enjeux, bilan et réalité*. Mémoire d'étude. École du Louvre. 2017.
- KANTOR, Sybil Gordon. Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art. MIT Press: Cambridge. 2021.
- KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique mariô!*. Boitempo : São Paulo, 2017
- KAUFMANN, Thomas Dacosta; DOSSIN, Catherine e JOYEUX-PRUNEL, Beatrice (edits.) *Circulations in the Global History of Art*. Routledge: New York, 2015.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. “Nipo-brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local” in: *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*. MASP: São Paulo, 1988.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Maioridade do Moderno em São Paulo. Anos 30/40*. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. USP. 1990.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. EDUSP: São Paulo, 1995.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros*. Museu Lasar Segall: São Paulo, 1998.
- MABE, Manabu. *Mabe*. Raízes Artes Gráficas: São Paulo: 1986.
- MABE, Manabu. *Chove no cafezal*. Banco do América do Sul. 1994.
- MABE, Manabu. *Mabe*. Galeria Realidade: Rio de Janeiro: 1994.
- MAGALHÃES, Ana. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade* v.7. 2015.
- MAGALHÃES, Ana. *Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*. Alameda: São Paulo. 2016.
- MAGALHÃES, Ana. “Expor e colecionar: a formação de acervos de arte moderna e contemporânea entre o MAM e o MAC USP” in: Vários autores. *MAM 70*. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo, 2018.
- MAGALHÃES, Ana. *Um outro acervo do MAC USP*. Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2019.
- MAGALHÃES, Ana & NELSON, Adele. *Apresentação. Arte abstrata no Brasil: novas perspectivas*. Modos revista de história da arte. V.5 N.1. 2021.
- MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. USP. 2006.
- MORETHY COUTO, Maria de Fátima. *Por uma Vanguarda Nacional*. Editora UNICAMP: Campinas, 2004.
- MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernadelli: Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*. Edições Pinakotheke: Rio de Janeiro, 1982.

- MORRIS, Andy. *The Cultural geographies of Abstract Expressionism: painters, critics, dealers and the production of an Atlantic critic*. Social & Cultural Geography Vol 6, Nº3. 2006.
- NELSON, Adele. *Forming Abstraction: art and Institutions in Postwar Brazil*. University of California Press: Oakland, 2022.
- OKANO, Michiko. *Manabu Mabe*. Folha de S. Paulo: São Paulo. 2013.
- PANOFSKY, Erwin. “Três décadas de História da Arte nos Estados Unidos” in: *Significado nas Artes*. São Paulo: Perspectiva. 1991 [1955].
- PEDROSA, Mário. “A Bienal de Cá pra Lá” in: Lorenzo Mammì (org.). *Mário Pedrosa: Arte Ensaíos*. Cosac & Naify: São Paulo, 2015.
- PEREIRA, Verena Carla. *A gestão das Artes Visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte*. Tese de Doutorado: Instituto de Artes. UNICAMP. 2016.
- PIRES, Carlos. *Expressão e construção: Alfredo Volpi, João Cabral de Melo Neto e a arte moderna no país*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. USP. 2013.
- PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. Companhia das Letras: São Paulo. 1998.
- QUEMIN, Alain. *Estrelas da arte contemporânea: uma análise sociológica da fama e da consagração através dos rankings nativos do Top Artists in the Wolrd*. *Revista de Estudos Brasileiros*, n.66. Jan/abr. 2017
- RAGON, Michel. “Affinités” in: *Divergences 5*. Galerie Arnaud : Paris, 1957.
- ROSA, Marcos. *A Tale of Masters and Islands: Volpi claimed by Mário Pedrosa*. *Sociologia & Antropologia* V. 08.03. 2018.
- ROSA, Marcos. *Volpi: Doxa, permanência e denegação na crítica de arte brasileira*. *Novos Estudos CEBRAP* 40(1). 2021.
- ROSA, Marcos. *Cartografia imaginária e geopolítica das artes*. *Modos: revista de História da Arte*. V5. N.2. 2021.
- ROCCO, Renata Dias Ferrareto Moura. *Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista*. Tese de doutorado. Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. 2018.
- SANDLER, Irving. *The New York School*. Westview Press: New York, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as batatas*. Duas Cidades: São Paulo, 1992.
- Simioni, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. EDUSP: São Paulo, 2022.
- SIMPSON, Mary Caroline. *American Artists Paint the City: Katharine Kuh, the 1956 Venice Biennale, and New York's Place in the Cold War Art World*. *American Studies*, Volume 48, Number 4. 2007.
- SIQUEIRA, Vera. Beatriz. *Milton Dacosta*. Silvia Roesler Edições de Arte: Rio de Janeiro. 2005.

- SMALL, Irene. *Insertions into Historiographic circuits*. October 161. Summer, 2017.
- SPRING Justin. *Jackson Pollock, superstar*. New England Review, Vol 20, Nº1. 1999.
- TAKAHASSI, Ely Sayemi Iutaka (org). *A Arte de Yoshino Mabe*. Cataloga.com: São Paulo, 2021.
- TAKEUCHI, Marcia Yumi. *O Perigo Amarelo em tempos de guerra (1939 – 1945)*. Imprensa oficial do Estado: São Paulo, 2002
- TAKEUCHI, Marcia Yumi. “O Império do Sol Nascente no Brasil: Entre a Idealização e a Realidade” in: TUCCI CARNEIRO, Maria & TAKEUCHI, Marcia Yumi. *Imigrantes Japoneses no Brasil: Trajetória, Imaginário e Memória*. EDUSP: São Paulo, 2010.
- TANAKA, Shinji. *História da Arte Nipo-brasileira*. Hucitec: São Paulo. 2019.
- TAVORA, Maria Luísa Luz. *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower*. Tese de Mestrado. Escola de Belas Artes. UFRJ. 1990.
- TEIXEIRA DE BARROS, Regina. *A Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico do São Paulo, 1958-1962*. Tese de doutorado. Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. 2020.4
- TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *José Pancetti: o pintor – marinheiro*. Fundação Conquista: Rio de Janeiro, 1979.
- VALENTIN, Francis & VICT Eugene. *Jackson Pollock: A catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works*. Yale University Press: New Haven, 1979.
- Vários Autores. *Operários na Paulista*. MAC-USP: São Paulo. 2002.
- VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. *O Exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intelectuais: Abstracionismo na Barbárie*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia. UNICAMP. 2018.
- ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. EDUSP: São Paulo, 1991.