

# A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos<sup>1</sup>

Maria de Fátima Morethy Couto<sup>2</sup>

## *Resumo*

Este artigo tem por objetivo discutir o impacto causado no campo da arte e da historiografia da arte moderna brasileira por três manifestos diferentes, publicados no decorrer do século XX. São eles: Manifesto Antropófago, de 1928; Manifesto Ruptura, lançado em 1952 por ocasião da primeira exposição do grupo concretista paulista; e Mamãe Belas-Artes, texto publicado originalmente em 1977. Seus autores foram protagonistas assumidos de uma nova história que começava e não hesitaram em proclamar sua intenção de romper com o passado recente e com os paradigmas artísticos então vigentes. Este recorte nos levará a refletir sobre os limites e alcances de nosso projeto moderno e sobre as características específicas da implementação de um “espaço da contemporaneidade” entre nós.

## *Palavras-chave*

Arte de vanguarda, modernismo brasileiro, manifestos.

Recebido em 9 de outubro de 2010

Aprovado em 6 de junho de 2011

---

1 Uma primeira versão deste texto, mais simplificada, foi apresentada no XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado em 2008, no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

2 Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. E-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br

# The Brazilian avant-garde art and its manifestos

Maria de Fátima Morethy Couto

## *Abstract*

This article discusses the impact, in both the field of the arts and in the history of Brazilian modern art, caused by three different manifestoes, published over the course of the twentieth century, namely: Manifesto Antropófago, 1928; Manifesto Ruptura, launched in 1952, at the first “paulista” concretist group exhibition; and Mamãe Belas-Artes, a text originally published in 1977. Their authors did not hesitate to declare their intention to break away from the past and from the artistic paradigms of the time. We will reflect upon the limits and reaches of our modern project, and on the specific characteristics of implementing a “space of contemporaneity” amongst us.

## *Keywords*

Brazilian modernism, avant-garde art, manifestos.



em carta ao pintor belga Henry Maassen, escrita ao que tudo indica entre 1909 e 1910, o futurista Marinetti define nesses termos o que considera ser a forma correta de um manifesto de vanguarda:

O que é essencial num manifesto é a acusação precisa, o insulto bem definido [...] Seria necessário, a meu ver, com um laconismo fulminante e uma crueza absoluta de termos, atacar sem ênfase (o que não exclui as metáforas, muito pelo contrário) aquilo que sufoca, esmaga e apodrece o movimento literário e artístico na Bélgica; denunciar as academias pedantes, as camorras das exposições, a ladroeira dos editores, a tirania dos professores, dos eruditos e dos críticos ilustres mas tolos. Tudo isso, precisando as acusações com alguns detalhes ou anedotas e nomes, sobretudo. É necessário, portanto, violência e precisão; tudo muito corajosamente.<sup>5</sup>

Sua certeza em relação ao formato ideal de tais textos levou-o, em 1913, a rejeitar um manuscrito que lhe fora enviado por seu colega Severini, com base no fato de que, em sua opinião, não havia “nada de

---

5 Apud FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1987. p. 59-60. A datação da carta foi proposta por Giovanni Lista, estudioso do movimento futurista.

*manifesto nele*”. Marinetti aconselha-o, então, a publicar seu manuscrito na forma de artigo, mas não como um manifesto. E assegura-lhe: “Julgo que posso persuadi-lo por tudo o que sei sobre a arte de fazer manifestos, que possuo, e pelo meu desejo de colocar em plena luz, e não em meia-luz, o seu notável gênio como futurista”<sup>4</sup>.

De fato, entre fevereiro de 1909, data da publicação do primeiro manifesto futurista no jornal francês *Le Figaro*, e 1914, ano da eclosão da Primeira Guerra Mundial, Marinetti foi o autor, ou coautor, de um número expressivo de mais de cinquenta manifestos publicados pelos futuristas italianos, o que lhe confere posição de destaque na história da fundação e difusão do pensamento vanguardista no campo das artes, apesar da posterior rejeição de seu trabalho, em razão de sua simpatia por Mussolini. E se é evidente que a fórmula marinettiana, derivada diretamente dos manifestos e panfletos políticos, não foi adotada como modelo por todos os grupos de vanguarda que se seguiram ao futurismo, pode-se, porém, afirmar que sua retórica agressiva, fundada na crença na ação efetiva e na afirmação radical de novos valores, influenciou grande parte dos manifestos escritos na Europa e alhures nas primeiras décadas do século XX.

Há de se ressaltar, de imediato, sua inovação em relação à estrutura dos manifestos dos movimentos literários franceses, publicados ao final do século XIX. Conforme observa Annateresa Fabris:

Marinetti injeta nas já tradicionais introdução, exposição programática, conclusão, uma linguagem muito mais violenta, um tom mais direto, um ritmo insistente e, o que é mais importante, usa uma técnica provocatória, patente na forma da escrita: não propõe teorias, dita vontades, imperativos categóricos, que não admitem réplicas, apenas adesão ou repúdio.<sup>5</sup>

Marjorie Perloff vai além, ao afirmar que “a novidade dos manifestos futuristas italianos [...] é a sua atrevida recusa em permanecer no plano expositório ou crítico, e a sua compreensão de que o pronunciamento de grupo, suficientemente estetizado, aos olhos da audiência de massa, quase pode tomar o lugar da obra de arte prometida”<sup>6</sup>. Além disso, a seu ver, “a arte do manifesto preparou o caminho para a erosão gradual da distinção

---

4 Apud PERLOFF, Marjorie. *O momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 153-54.

5 FABRIS, Annateresa. op. cit., p. 59.

6 PERLOFF, Marjorie. op. cit., p. 160.

entre os textos literário e teórico, que se tornou a problemática central do nosso próprio discurso crítico”<sup>7</sup>.

De modo semelhante, também Arthur Danto considera os manifestos vanguardistas verdadeiros autos de fé, proclamados com o objetivo de definir “um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, [...] como o único tipo de arte digno de consideração”<sup>8</sup>. Danto observa ainda que os manifestos “estavam entre as principais obras artísticas da primeira metade do século XX”, a ponto de alguns deles – como o futurista e o surrealista – se tornarem “quase tão conhecidos quanto as obras que eles procuraram validar”<sup>9</sup>. Sua profusão durante a primeira metade do século XX levou o crítico norte-americano a afirmar que o “modernismo foi, acima de tudo, a ‘Era dos Manifestos’”, era esta caracterizada pelo desejo de encontrar recorrentemente um novo paradigma e eliminar paradigmas concorrentes.

A América Latina, como sabemos, não ficaria imune ao debate instaurado pelas vanguardas europeias, compartilhando de seu desprezo pelo antigo e de sua intenção de criar uma arte em sintonia com o próprio tempo. Jorge Schwartz, em estudo dedicado a Oliverio Girondo e Oswald de Andrade, ressalta que, “analogamente ao que sucedeu na Europa na década de 10, a década de 20 dará lugar na América Latina a uma epidemia de manifestos, revistas e polêmicas locais produzidos pela importação direta ou indireta de modelos gerados pelos sucessivos movimentos de vanguarda europeus”<sup>10</sup>. Citemos a título de exemplo a publicação, na Argentina e no Brasil, nos anos 1920, das revistas *Proa*, *Martín Fierro*, *Klaxon* e *Revista de Antropofagia*, e dos manifestos Ultraísta, Manifesto de Martín Fierro, Manifesto da Poesia Pau-Brasil e Manifesto Antropófago.

Na opinião de Schwartz, é possível estabelecer pontos comuns entre os movimentos de vanguarda, que se sucederam nesse período nos dois países citados, no que se refere à tentativa de instauração de uma retórica antipassadista, que busca demolir as convenções em voga. A seu ver, “produz-se na linguagem [dessas] novas poéticas um verdadeiro processo de carnavalização, com a subversão dos gêneros, com formas coloquiais da linguagem em convivência com o poético-tradicional, ao mesmo tempo em que se introduz a manifestação do

---

7 Idem, *ibidem*, p. 175.

8 DANTO, Arthur. Três décadas após o fim da arte. In: \_\_\_\_\_. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

9 Idem, *ibidem*, p. 51-52.

10 SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 45.

cotidiano na arte”<sup>11</sup>. Todavia, ressalta o historiador, o caso brasileiro é particular, pois houve, aqui, uma marcada preocupação em “alcançar uma expressão nacional”.

Nesse contexto preciso, a figura de Oswald de Andrade merece ser realçada, pois desde muito cedo ele soube fazer “de seu conceito de antropofagia uma reflexão sobre o caráter original da cultura brasileira”<sup>12</sup>. Jorge Schwartz é enfático ao afirmar que “a fórmula oswaldiana da antropofagia, que visa à assimilação do estrangeiro para a exportação do nacional, se configura como a idéia mais original da década nas vanguardas da América Latina”<sup>13</sup>. Em sua opinião, ao valorizar a dimensão primitiva de nossa cultura, Oswald soube, como ninguém, fazê-la “coincidir com a entonação moderna e contemporânea dos *ismos* europeus”.

Reza a lenda que Oswald de Andrade, ao receber como presente de aniversário de sua então companheira, Tarsila do Amaral, o quadro ao qual dariam o nome de *Abaporu*, chama Raul Bopp e lhe diz: “Vamos fazer um movimento em torno desse quadro”. Nos dizeres de Tarsila, aquela “figura monstruosa, de pés enormes plantados no chão brasileiro ao lado de um cactus, sugeriu a Oswald a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago...”<sup>14</sup>. Se vários estudiosos já apontaram o quanto o interesse pelo selvagem, pelo primitivo ou pela temática do canibalismo se faziam presentes na Paris dos anos 1920, frequentada por Oswald e Tarsila, é fato que a publicação do Manifesto Antropófago dar-se-ia poucos meses após o referido aniversário do escritor. Nele, Oswald retoma algumas das ideias contidas no Manifesto Pau-Brasil, publicado quatro anos antes.

Lembremos que, ao cunhar o conceito de antropofagia, o escritor tencionava posicionar-se de outra maneira em relação à herança cultural europeia, não mais servindo-se dela como modelo, rejeitando fórmulas preestabelecidas de composição poética e proclamando a abolição de todo eruditismo. Esta atitude já era clara em 1924: “O contrapeso da originali-

---

11 Idem, *ibidem*, p. 53.

12 Idem.

13 Idem, *ibidem*, p. 88.

14 AMARAL, Tarsila. *Diário de São Paulo*, 28 mar. 1945. Apud: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 54/ Edusp, 2005. p. 279. Cabe porém ressaltar que não podemos falar de um “movimento antropofágico”, e que, no campo das artes visuais, empregamos esse termo somente – e com reservas – para denominar uma fase precisa da carreira de Tarsila do Amaral.

dade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”<sup>15</sup>, proclama Oswald em seu primeiro manifesto.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. [...] Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. [...] A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna. [...] Apenas brasileiros de nossa época.<sup>16</sup>

E se “o trabalho da geração futurista foi ciclópico acertar o relógio império da literatura nacional” –, trata-se agora de outra questão: “ser regional e puro em sua época”. Nessa disputa, não há espaço para dúvidas em relação à importância do momento presente: “Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”<sup>17</sup>.

Contudo, se, por um lado, o Manifesto Pau-Brasil pregava o retorno à originalidade nativa para acabar com todas as indigestões de sabedoria. Por outro, o Manifesto Antropófago proclamava a absorção do inimigo para transformá-lo em totem.

Para Oswald, o Brasil poderia oferecer algo de valor à civilização ocidental desde que seus artistas começassem “a ver com olhos de renovado interesse um passado até então esquecido”<sup>18</sup>. Ele acreditava ser possível trilhar um caminho novo, original, que nos conduzisse a uma sociedade livre de condicionamentos alienantes, como proclamou, de forma utópica, no parágrafo final do Manifesto Antropófago: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciária do matriarcado de Pindorama”<sup>19</sup>.

Percebe-se aqui o desejo de ultrapassar a especulação estética e lançar-se, ainda que de forma idealizada, em um projeto mais amplo, o qual visaria, em última instância, a transformação social. Nessa ótica, o homem brasileiro tornar-se-ia o portador de uma nova concepção

---

15 ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil. Publicado originalmente na edição do *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924.

16 Idem, *ibidem*.

17 Idem, *ibidem*.

18 A expressão entre aspas é de Aracy Amaral. In: AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 34.

19 ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 1, ano 1, maio 1928.

de mundo, caso agisse com vigor: Contra “a peste dos chamados povos cultos e cristianizados, [...] contra a verdade dos povos missionários, [...] contra todos os importadores de consciência enlatada” era necessário revalorizar os elementos nacionais. “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. [...] A nossa independência ainda não foi proclamada. [...] Queremos a revolução Caraíba. Maior do que a Revolução Francesa.”<sup>20</sup> Se preciso fosse, deveríamos agir como antropófagos. “Só a Antropofagia nos une”, declarou. “Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”<sup>21</sup> Oswald rompe, assim, com a visão romântica e idealizada do bom selvagem, celebrando o canibal tupi por seu poder transformador, por sua capacidade de “criar a instabilidade, o conflito, em vez de um resultado, uma conclusão ou síntese”<sup>22</sup>.

Benedito Nunes, em seu célebre ensaio *Oswald canibal*, assinala que, para o escritor modernista, “era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira”<sup>23</sup>. Também Roberto Schwarz ressaltou o valor dessa “postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade”:

[...] o programa pau-brasil e antropofágico de Oswald de Andrade tentou uma interpretação triunfalista de nosso atraso. [Nela], o desajuste não é encarado como vexame e sim com otimismo, como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo. [...] É o primitivismo local que devolverá à cansada cultura européia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista. A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea.<sup>24</sup>

Se a antropofagia de Oswald não se tornou vitoriosa sobre as outras propostas modernistas de interpretação da especificidade cultural brasileira no momento de sua elaboração ou nos anos imediatamente seguintes, marcados por intenso engajamento político, religioso e social

---

20 Idem, *ibidem*.

21 Idem, *ibidem*.

22 MOTA, Regina. Manifesto Antropófago – 80 anos e indo ao infinito. In: [www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/analisemanifestoa](http://www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/analisemanifestoa). Acesso em: 30 jun. 2011.

23 NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 25-26.

24 SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 37-38.



no campo das artes – inclusive da parte de seu autor –, ela foi talvez a que mais impactou afirmativamente as gerações futuras e o debate artístico nacional, em especial a partir dos anos 1960. O próprio Oswald, em conferência proferida em Belo Horizonte, quando da Exposição Modernista, organizada por Kubitschek em 1944, afirmou considerar a antropofagia “um lancinante divisor de águas” de nosso modernismo, “o ápice ideológico” que salvou o sentido do movimento por ter “caminhado decididamente para o futuro”<sup>25</sup>.

Nos anos 1960, período de forte recuperação das ideias do escritor paulista, ela serviu de base para que os tropicalistas questionassem o paradigma nacionalista, então em voga, e demonstrassem que a noção de uma produção “genuinamente nacional” era desprovida de sentido. Serviu também de motivo para discursos de tom belicoso, como o de Silviano Santiago, que, em texto publicado na década de 1970, defende a eficácia do ritual antropófago da literatura latino-americana como estratégia de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores<sup>26</sup>. Mais recentemente, em 1998, Paulo Herkenhoff utilizou-a como fio condutor da 24<sup>a</sup> edição da *Bienal de São Paulo*. Nessa ocasião, Herkenhoff afirmou entender a antropofagia como uma “estratégia crucial no processo de constituição de uma linguagem autônoma num país de economia periférica”, assinalando que, “na América Latina, o modernismo – e o *Manifesto antropófago* – é momento luminoso [...] na busca da superação da herança colonial e de nossa síndrome de emulação da arte europeia”<sup>27</sup>.

Teria sido esta “síndrome de emulação” que nos levou a adotar, na década de 1950, uma atitude universalizante no campo das artes, marcada por uma franca adesão a uma linguagem abstrata de teor construtivo e de raiz europeia? A pergunta é claramente provocativa e sua resposta complexa. Ressaltamos, porém, que, ironicamente, para alguns historiadores brasileiros da arte, data justamente desse período – anos 1950 –, e não dos anos 1920, nossa entrada na modernidade no campo das

---

25 “A antropofagia foi na primeira década do modernismo o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro”, afirma ainda o escritor. ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991. p. 111-112.

26 SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

27 HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. Núcleo histórico: Antropofagia e história de canibalismos. *Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998. p. 22-34.

artes visuais. Na opinião de Ronaldo Brito, por exemplo, a introdução das vanguardas construtivas no Brasil assinala o momento em que

o meio da arte brasileira começa a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente. [...] Até [então], não havia uma arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele.<sup>28</sup>

Em estudo anterior, Brito já colocara em xeque a modernidade do movimento modernista brasileiro, apontando que o caráter literário da ideologia da brasilidade “impôs aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto”. Tendo como imperativo dar um rosto, uma feição ao Brasil da época, seria impossível aos modernistas “descer às camadas mais profundas da visualidade, investigar suas articulações mais abstratas”. Nesse sentido, o exemplo de Tarsila, companheira de Oswald na época e musa incontestada de seus manifestos, era, segundo Brito, revelador de nosso modernismo contido e tardio, marcado por “ambigüidades e inadequações”: “Tarsila usava os esquemas cubistas para ‘pintar o Brasil’, projetá-lo num espaço ideal até certo ponto tradicional. Há aí, inegavelmente, uma dose de ingenuidade”<sup>29</sup>, afirma o crítico carioca. Portanto, se no campo da criação poética de vanguarda, Oswald realizou, aos olhos de muitos, uma experiência deveras avançada, sendo seus manifestos considerados “como a realização de seus pressupostos teóricos”<sup>30</sup>, no campo das artes visuais a aderência ao “verbo”, ao tema, por parte de nossos pintores parece ter dificultado, na interpretação de Brito, uma investigação formal mais aprofundada.

---

28 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 36. Cabe ressaltar que outros historiadores propõem-se a compreender as ambigüidades e os limites de nosso processo de modernização sem compará-lo ao potencial crítico e investigativo das correntes vanguardistas europeias. Para Annateresa Fabris, por exemplo, “o que o momento inaugural do modernismo busca não é uma modernidade abstrata e universal, mas uma modernidade com sotaque, que tenta adequar, ao próprio meio e às próprias possibilidades linguísticas, as diferentes propostas da arte moderna”. In: \_\_\_\_\_. *Figuras do moderno (possível). Brasil, 1920-1950: da Antropofagia à Brasília*. São Paulo: MAB-FAAP/ Cosac & Naify, 2005. p. 41-51.

29 BRITO, Ronaldo. O trauma do Moderno. *Arte brasileira contemporânea*. Cadernos de texto 5. Sete ensaios sobre o Modernismo. Funarte: Rio de Janeiro, 1983.

30 A consideração é de autoria de Jorge Schwartz.

Esta investigação formal aprofundada se fez presente no Manifesto Ruptura, lançado por ocasião da primeira exposição do grupo homônimo, em 1952. O contexto é bastante diverso do precedente (anos 1920); vivíamos então um período de desenvolvimento econômico, de forte incentivo à industrialização, e de euforia política. Aos olhos de muitos, o Brasil poderia ocupar um lugar de destaque no concerto mundial das nações, inclusive no campo artístico. Realizáramos a primeira Bienal de artes fora da Europa, visando com isso projetar-nos com ousadia no circuito internacional de exposições. Museus de arte moderna haviam sido fundados em São Paulo e no Rio de Janeiro, assim como novos salões voltados à difusão da arte de caráter mais atual. Todavia, se o conceito de moderno já havia sido assimilado e “digerido”, adquirindo ares nacionais a partir do projeto cultural da Era Vargas, a arte abstrata era ainda rejeitada com vigor. Como revela Aracy Amaral,

[...] às vésperas da implantação da I Bienal de São Paulo [...] o abstracionismo era encarado, por muitos artistas politizados, como uma forma de fuga do artista do mundo exterior e o abstracionista é focalizado como “arrancado metafisicamente do mundo onde vive”. [...] E chega-se mesmo a relacionar esse tipo de arte “com a pintura de certos esquizofrênicos”.<sup>51</sup>

Nesse sentido, justifica-se o emprego de um tom agressivo e polêmico, de origem marinettiana, no Manifesto Ruptura, cujos signatários eram defensores confessos de uma arte abstrata de teor racional. Repetem-se as recusas lapidares, as imagens dessacralizadoras, com o objetivo de referendar a necessidade de uma expressão estética radicalmente diferenciada das precedentes. Todavia, o aspecto visual do texto, sua forma de apresentação, torna-se aqui tão importante quanto seu conteúdo. O discurso é fragmentado, articulado visualmente por

---

51 AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987. p. 229-230 e 242-243. Não custa lembrar aqui a célebre declaração de Di Cavalcanti a este respeito: “O que acho porém vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calders é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios. Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, não me parece obra da razão. E, o necessário para que o homem seja humano é que guarde seu raciocínio equilibrado. Os apologistas dessa arte, como o Sr. Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível”. In: DI CAVALCANTI, E. Realismo e abstracionismo. *Fundamentos*, São Paulo, n. 3, ago.1948.

meio do uso de tipos de tamanhos diferenciados. A página toma o lugar da estrofe como unidade básica do texto, e a pontuação convencional é substituída por espaços em branco, a fim de indicar uma mudança de pensamento. Embora seus autores sejam todos pintores – muitos dos quais de origem europeia, recém-chegados ao Brasil –, faz-se necessário, de imediato, aproximá-los, em termos de interesse, do grupo de poetas concretos sediados em São Paulo, o qual considerava o espaço gráfico e os recursos tipográficos como “agentes culturais, [...] elementos substanciais da composição”. O poema, nessa concepção, seria “um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou de sensações mais ou menos subjetivas”<sup>32</sup>. A ênfase inicial no visual, afirma Décio Pignatari, um dos fundadores do movimento, “deveu-se à ideia de assinalar a ruptura com a unidade-padrão tradicional da poesia: o verbo”<sup>33</sup>. Buscava-se com isso, nos dizeres de Augusto de Campos, “desautomatizar a linguagem e revivificar as palavras a partir da sua materialidade elementar, visual e sonora”<sup>34</sup>.

No Manifesto Ruptura enfatiza-se a vontade de seus membros de instaurar uma nova era artística no país, estabelecendo uma distinção entre os que “criam formas novas de princípios velhos” e aqueles que “criam formas novas de princípios novos”. *É o velho*, afirmam seus autores:

[...] todas as variedades e hibridações do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo “errado” das crianças, dos loucos, dos “primitivos”, dos expressionistas, dos surrealistas, etc...; o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer. *É o novo*: as expressões baseadas nos novos princípios artísticos; todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria); a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático; conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de

---

32 CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano Piloto para a poesia concreta. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro/São Paulo: MEC/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. p. 78-79. Publicado originalmente na revista *Noigrandes*, São Paulo, n. 4, 1958.

33 A certeza da influência. Entrevista com Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. *Folha de S. Paulo*, 8 dez. 1996. Caderno Mais!

34 Idem, *ibidem*.

conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.<sup>55</sup>

As oposições são categóricas, implacáveis. Na rubrica do “velho” encontram-se não apenas as manifestações figurativas, em todas as suas variações e hibridações, como também sua “mera negação”. A menção à arte das crianças e dos loucos faz sentido se pensarmos que o Brasil se abria, ainda que timidamente, a essas formas de expressão, por meio do trabalho pioneiro de alguns educadores e psiquiatras. Lembremos que Mário Pedrosa, em texto no qual discorre sobre o movimento artístico e cultural brasileiro nos anos que antecederam à primeira Bienal de São Paulo, menciona a importância de duas iniciativas que lograram “romper a estreiteza de concepções convencionais e acadêmicas e velhos preconceitos intelectualistas reinantes quanto à natureza do fenômeno artístico”<sup>56</sup>. São elas: a fundação da primeira escola de arte para crianças no Brasil, a Escolinha de Arte de Augusto Rodrigues, e a organização de uma seção de terapia ocupacional pela Dra. Nise da Silveira, no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Já a menção ao não figurativismo hedonista, a uma prática abstrata que é “mero produto do gosto gratuito”, evoca a querela entre abstração geométrica e arte informal, que atingira seu ápice na Europa e que eclodiria no Brasil apenas na segunda metade dos anos 1950.

O teor radical do manifesto agitou o meio artístico paulistano. O escritor Sérgio Milliet, membro da geração modernista, mas defensor de primeira hora do trabalho do pintor abstrato Antonio Bandeira, logo declarou-se reticente quanto ao valor das afirmações categóricas do grupo, embora reconhecesse nele a marca registrada de todos manifestos:

A não ser pela disposição gráfica, seu manifesto não difere em nada de tantos outros manifestos lançados nos meios artísticos por jovens ainda imaturos, mas desejosos de revolucionar a arte. Esses manifestos têm sua função e merecem nossa simpatia. São afirmações, assinalam pontos de partida polêmicos possivelmente fecundos. Infelizmente falham quase sempre em relação a seu objetivo de esclarecer o público e até de chocá-lo. [...] Aos poetas permite-se que dêem sentidos

---

55 Assinaram o manifesto os artistas Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Fèjèr, Leopold Haar, Luís Sacilotto, Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro.

56 PEDROSA, Mário. Às vésperas da Bienal. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 285-284.

inéditos às palavras. Aos que lançam manifestos explicativos e justificativos, não. Sob pena não só de não serem entendidos, mas, o que é pior, de serem mal interpretados.<sup>37</sup>

Claro está que Milliet exige dos autores dos manifestos uma inflexão argumentativa que não se encontra na origem desses textos. Vimos que Danto considera os manifestos verdadeiros autos de fé, por terem como principal objetivo eleger “certas formas de arte como historicamente imperativas”, em detrimento de outras. Ressalto, porém, a partir de exemplo concreto, que o Manifesto Ruptura conquistou rapidamente adeptos no meio artístico nacional. Ao menos um grupo do interior de São Paulo buscou reproduzir seu vigor, ao tentar lançar-se de forma independente com o intuito de conquistar agenda, espaço e mercado.

Refiro-me aqui ao Grupo Vanguarda, constituído em Campinas, em 1958. Quando da organização da “II Exposição de Arte Contemporânea de Campinas”, seus membros, auxiliados pelo jornalista e poeta Alberto Amêndola Heinzl, publicaram um manifesto no *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*, que é, em muitos aspectos, tributário do Manifesto Ruptura. Sua diagramação é semelhante, embora menos elaborada graficamente. O texto possui o mesmo tom agressivo e polêmico, assumindo a ideia de que a arte do passado estava em crise e que eles eram a renovação. Sugere uma renovação artística que seja constante e progressiva (“não seremos velhos amanhã porque teremos mudado”) e prega uma atitude de luta e de debate como forma de livrar a arte do misticismo e criar em “coerência com o atual estágio da civilização”. Critica aqueles que guardam “os segredos da arte” para si mesmos, e tampouco poupam os críticos de arte, os quais são acusados de observarem o objeto de arte em si, mas se apoiarem em outros valores, como no “nome de quem assina [a obra]”.

De acordo com José Armando Pereira da Silva, estudioso do trabalho do grupo Vanguarda, o manifesto combina contundência e polêmica:

Vazado em uma linguagem analógica e fatura gráfica bem ao gosto do concretismo, vão se justapondo propostas e críticas, a que não faltam expressões cifradas (“a moda *blackwood*”), citações do momento (“Pound”), muita ironia e um fecho de panfleto radical: “Fora com os burgomestres falantes e vazios / fora com os fritadores de bolinhos”. É bem provável que a maioria dos signatários

---

37 MILLIET, Sérgio. Duas exposições. *O Estado de S. Paulo*, 15 dez. 1952, p. 6. In: \_\_\_\_\_. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins/ Edusp. V. VIII (1951-1952). p. 295-297.

tenha se espantado com o texto, mas naquele momento a provocação fazia parte do jogo<sup>58</sup>.

Ainda neste contexto de reação ao Manifesto Ruptura, cabe mencionar a polêmica instaurada em 1959, quando da publicação do Manifesto Neoconcreto, no Rio de Janeiro. Encabeçado por Ferreira Gullar e assinado por poetas e artistas atuantes na então capital do país, o manifesto propõe uma revisão “das posições teóricas adotadas até aqui face à arte concreta”, com o objetivo de diferenciar a produção de seus autores daquela realizada pelo grupo paulista. Diferente dos exemplos até aqui analisados, o Manifesto Neoconcreto caracteriza-se por um tom menos agressivo, quase didático; o texto é longo, pausado, as referências e as filiações teóricas do grupo são constantemente explicitadas. O leitor, neste caso preciso, é cativado, seduzido; pode não concordar com as ideias ali contidas, mas não se sente agredido ou insultado.

Para além das diferenças entre esses dois grupos, por mim tratada em outro estudo<sup>59</sup>, interessa-me, neste artigo, assinalar a passagem, no Brasil dos anos 1950, de um discurso de viés “nacionalista”, que pregava a busca de nossas verdadeiras raízes, a descoberta e a afirmação de nossa identidade nacional, para outro que celebrava os valores essenciais – e universais – da arte. No caso do grupo neoconcreto, seus representantes jamais renegaram a “capacidade do vocabulário geométrico de assumir a expressão de realidades humanas complexas”, embora almejassem recuperar a subjetividade abandonada pelos concretistas. Para além de suas diferenças, concretos e neoconcretos compreendiam a pintura como um agenciamento de elementos puramente plásticos, manifestando a preocupação comum de realizar uma arte rigorosamente não figurativa, de “gramática essencialista”.

A respeito da defesa de uma linguagem universalizante no campo das artes, creio ser importante ressaltar, como o fez Neiva Bohns em artigo dedicado aos manifestos e às declarações concretistas na América Latina, a tensão existente:

[...] entre um sujeito-artista latino-americano, situado e datado, em contraposição a um sujeito-artista universal, atemporal e tão abstrato quanto sua obra. Ou seja: um sujeito que aparentemente

---

58 SILVA, José Armando Pereira. *Província e vanguarda: apontamentos e memória de influências culturais, 1954-1964*. Santo André: Fundo de Cultura do Município, 2000. p. 174.

59 Remeto o leitor ao livro *Por uma vanguarda nacional: a crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

dá lugar à sua criação, desaparecendo por detrás dela. [...] Apaga-se a imagem do produtor individual e, se possível, as condições de produção da obra, em nome de uma universalidade coerente com os princípios gerais da abstração.<sup>40</sup>

O último texto que gostaria de discutir talvez não seja um manifesto no sentido estrito do termo. Assinado por um crítico de arte e um escultor, e publicado originalmente em 1977, ele não se propõe a uma apresentação programática de ideias ou princípios de um grupo de artistas, mas a instigar uma reflexão mais aprofundada sobre o lugar da arte contemporânea no Brasil naquele momento, buscando com isso contribuir para transformar a leitura de arte predominante no país de então. O tom empregado, porém, não é menos peremptório do que o dos manifestos vanguardistas aqui analisados. Trata-se de Mamãe Belas-Artes, escrito por Ronaldo Brito e José Resende.

Segundo seus autores, estávamos ainda às voltas, no Brasil dos anos 1970, “com o processo de falência do sistema de Belas-Artes, com a resistência (no sentido psicanalítico do termo) do meio de arte local em romper com essa tradição”<sup>41</sup>. Fazia-se, portanto, necessário apontar e refletir sobre “os compromissos e sintomas” que este meio ainda apresentava em relação a uma renovação artística efetiva.

Com esse espírito, acreditavam ser importante repudiar o caráter pseudotransgressor do esquema “Arte nas ruas”<sup>42</sup>, com seus diferentes projetos de transformação do indivíduo e de inserção da arte na vida cotidiana – o qual denominavam de “sintoma histórico de tipo furioso”<sup>43</sup>.

Por outro lado, também declaravam guerra contra a figuração nacionalista – “conversão histórica de tipo místico” –, que funcionava, na maioria das vezes, como “um perfeito cartão-postal turístico” e

---

40 BOHNS, Neiva Maria F. O concretismo na América Latina: um ensaio sobre manifestos e declarações de artistas de 1946 a 1959. *Porto Arte*. Revista de artes visuais. Porto Alegre: UFRGS, v. 6, n. 10, p. 35-42, nov. 1995.

41 RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. Mamãe Belas-Artes. *Arte brasileira contemporânea*. Caderno de textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Texto publicado originalmente em *O beijo*, n. 2, 1977, e republicado mais recentemente in: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil*: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 269-274.

42 Faz-se referência aqui às manifestações de caráter coletivo, abertas à participação do espectador, promovidas na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a partir do final dos anos 1960, como Arte no Aterro e Apocalipopótese. Frederico Moraes, por exemplo, organizaria, de janeiro a agosto de 1971, os Domingos da Criação, eventos nos quais o público lidava com os mais diversos materiais com o objetivo de exercitar livremente sua criatividade.

43 RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. op. cit., p. 274



prejudicava uma reflexão mais aprofundada sobre o estatuto da arte na sociedade contemporânea:

Enquanto se discute a questão Arte Brasileira não se discute a questão da transformação das linguagens; enquanto não se discute a questão da transformação das linguagens, não se discute a questão da transformação do meio de arte brasileiro. Desse modo, a questão Arte Brasileira vai surgir como álibi, como compromisso, para não se discutir o espaço da contemporaneidade.<sup>44</sup>

Lembremos que a ideia da arte como “uma forma de emboscada” e do artista como um “guerrilheiro”, capaz de “tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano”<sup>45</sup>, esteve bastante em voga no meio cultural do país durante o período da ditadura militar. A conversão do intelectual à militância estava na ordem do dia, e a relação entre arte e sociedade ocupava lugar de destaque no debate teórico. Citemos, a título de exemplo, o engajamento de Ferreira Gullar, antigo mentor do movimento neoconcreto, em defesa da cultura popular. Também Frederico Moraes afirmava sua crença no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países subdesenvolvidos, escrevendo, em 1970, que “no caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza”<sup>46</sup>. Lembremos ainda que, em termos de mercado de arte, assistia-se então a uma intensa celebração das obras modernistas, a qual ocorria concomitantemente à publicação dos primeiros estudos de fôlego dedicados ao movimento paulista e a seus principais representantes<sup>47</sup>.

Para Brito e Resende, porém, “a idéia de povo, brasilidade, latino-americanidade funcionavam nesse contexto como autênticos fetiches, [tendo] o poder mágico de acender a alma e apagar as contradições reais”. Da mesma forma, o “desejo de invadir a cidade criativamente, espalhar arte por viadutos e túneis, estetizar à força a vida miserável das metrópoles” escamoteava o poder e a força da rede institucional, na qual se assenta o trabalho artístico. A seu ver, “os agentes dessa vontade [de sair às ruas] estavam, talvez mais do que todos os outros artistas, submetidos

---

44 Idem, *ibidem*.

45 MORAIS, Frederico. O corpo é o motor da obra. In: \_\_\_\_\_. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 34.

46 Idem, *ibidem*.

47 Datam dessa época, por exemplo, a primeira edição dos livros de Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*, e de Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*.

a contatos e aos interesses institucionais”<sup>48</sup>. São quase sempre as instituições que patrocinam esse tipo de ação no Brasil, afirmam ainda.

Atuando contra um cenário “por um lado libertário demais e, por outro, oficial ao extremo”<sup>49</sup> e interessados em construir uma “estratégia de intervenção cultural” capaz de refletir e atuar sobre o rarefeito sistema de arte brasileiro, os autores do citado manifesto desejavam promover o alargamento da discussão a respeito da *situação* da arte contemporânea no Brasil, mas a partir do reconhecimento de nosso “estado de crise”, do “solo etéreo” de nosso ambiente cultural<sup>50</sup>. Anos mais tarde, em depoimento sobre a revista *Malasartes*, da qual ambos foram editores, Ronaldo Brito relembra que a “nova força de mercado parecia, naquele momento, se substituir aos mecanismos normais de juízo cultural. O momento político fascista transformava o mercado numa força quase totalitária – o jogo do capital e do *status* resumiam as atividades do meio de arte”<sup>51</sup>. Reagindo contra a “abissal ignorância do nosso meio acerca da arte moderna e contemporânea, suas origens e a história de suas questões” eles tentavam, assim, “construir um ponto de vista diferente acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica”, visando desarticular a noção da “arte como espaço mítico” e romper com o poder de manipulação do mercado. Servindo-se de uma retórica contundente e agressiva, deram, então, início a um debate que ainda se encontra em aberto.

---

48 RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. op. cit., p. 274

49 A expressão foi utilizada por Tadeu Chiarelli em artigo sobre a produção de Waltercio Caldas. In: *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural/ Paço das Artes, 1999. p. 24-30.

50 “Por situação da arte entenda-se não apenas o momento produtivo dos artistas, mas o modo vigente de consumo de seus trabalhos e suas significações sociais”, escreve Ronaldo Brito, em 1975.

51 BRITO, Ronaldo. *Malasartes*: um depoimento pessoal. In: LIMA, Sueli de (Org.). *Experiência crítica*: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 96. Artigo publicado originalmente em *Arte em Revista*, ago. 1985.