

RETORNO À PINTURA-PINTURA: ABSTRAÇÃO INFORMAL E O DISCURSO CRÍTICO DE ANTÔNIO BENTO.

Ana Paula França*

A abordagem do termo pintura-pintura está atrelada ao debate crítico que marcou as colunas especializadas de periódicos brasileiros no final da década de 1950. Ele foi cunhado pelo crítico de arte Antônio Bento (1902-1988)¹ com a intenção de caracterizar a abstração informal, exaltando sua proeminência diante da arte concreta. O debate, portanto, delineou-se a partir das tendências abstratas desenvolvidas no país, após a segunda guerra mundial e, especialmente, após as primeiras edições das bienais de São Paulo. As discussões tinham como mote principal a defesa de um ponto de vista excludente e, nesse contexto, aos críticos de arte cabia, inclusive, apontar ao público leitor a contribuição mais autêntica dentro do quadro da arte abstrata no Brasil.

Este artigo apresenta uma análise da participação de Antonio Bento nesse debate, a partir de textos publicados na coluna *Artes Visuais* do jornal Diário Carioca. Os argumentos expressos do espaço cativo, em defesa da abstração informal, tinham como base a ideia de uma pintura mais íntegra, mais característica e, conseqüentemente, mais digna de ser chamada vanguarda.

No Brasil, a abstração informal ganhou visibilidade a partir, principalmente, da IV (1957) e V (1959) edição da Bienal Internacional de São Paulo. Nessa época, a discussão em torno da abstração na arte ainda se mostrava bastante acesa e o fato de obras abstratas receberem os maiores prêmios da exposição ainda gerava polêmica. Contudo, nas edições anteriores, o exercício da abstração recompensado era de cunho construtivo, difundido com o nome de arte concreta, estimulado e desenvolvido nacionalmente por grupos como o Ruptura e o Frente, oriundos de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente. Dentro desse quadro, as pinturas, desenhos, esculturas, relacionavam-se com formas geometricamente precisas, acabamentos

* Mestre em Artes Visuais (História e Crítica da Arte) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atua nos cursos de design da Universidade Positivo, ministrando disciplinas como História da Arte e História do Design.

¹ O crítico de arte paraibano estudou Direito, sendo eleito deputado estadual no Nordeste mais de uma vez. Inicia sua estreita relação com a arte em São Paulo, entrando em contato íntimo com o trabalho da pioneira geração de modernistas brasileiros, interessando-se, particularmente, pelas obras de Ismael Nery. Em 1926, assim como Mário Pedrosa, trabalhou no *Diário da Noite* como cronista musical. Mas é no *Diário Carioca* que sua contribuição torna-se marcante no certame da crítica de arte, assinando uma coluna específica onde contemplou não só as artes visuais, como a música, o teatro, a dança, entre outros.

uniformes e mecânicos, demonstrando mais ou menos relação com preceitos racionais e científicos. A abstração informal (denominado também como tachismo, nos textos da época), em contrapartida, mostrava afinidade com o legado expressionista, calcando-se na potencialidade dos materiais, nas formas orgânicas e livres, na apreciação da subjetividade e personalidade do autor. Artistas tão singulares quanto Jackson Pollock, Georges Mathieu, Alberto Burri, no cenário norte-americano e europeu, assim como Antônio Bandeira, Fayga Ostrower, Manabu Mabe, Lóio Pérsio, no cenário local, foram encarados pelos críticos brasileiros como representantes dessa vertente.

Além das orientações estéticas, artistas adeptos da arte concreta e da abstração informal distinguiram-se com relação à formação de grupos e publicação de documentos assinados – capitais para os primeiros, dispensáveis para os segundos. A valorização da individualidade pelos artistas informais impedia o desenvolvimento desse tipo de estratégia coletivista que ganhou destaque como prerrogativa moderna. Contudo, os textos de Antônio Bento atestam o fato de que o perfil desses artistas não impediu a inserção de suas produções em uma discussão mais ampla. Dessa maneira, pode-se considerar que o crítico foi porta-voz da tendência no Brasil e como crítico de arte moderno (como gostava de ser reconhecido) deveria tratar a manifestação com a maior objetividade possível.

Objetividade, em sua concepção, relacionava-se diretamente com a imparcialidade. Isso significava que, para Antônio Bento, a defesa da supremacia da arte informal diante do concretismo não se relacionava com preferência pessoal, mas com fatores intransponíveis. Em *Concretismo e arte de vanguarda*, declara que não desejava tomar partido contra ou a favor da arte concreta. Sua intenção era simplesmente “mostrar que esse não é mais um movimento de vanguarda como aqui se apregoa” (BENTO, 1957). Além disso, afirmou que somente pretendia “situar o movimento em sua exata perspectiva histórica.” Nesse sentido, a defesa de determinada tendência dependia da consignação de suas antagônicas. Antônio Bento não podia admitir que tanto a arte concreta quanto a abstração informal fossem manifestações importantes e, de certa forma, inovadoras no contexto artístico brasileiro. Segundo o ponto de vista do crítico, no final da década de 1950, somente o informalismo, cronologicamente e artisticamente falando, mostrava-se novo.

Diante da “novidade” na qual se constituía o “tachismo”, Antônio Bento resolveu atender às solicitações daqueles que ainda não conseguiam compreender o significado trazido pelo movimento em voga na França e publicou *Nota sobre o tachismo*. Nesse texto, enfatizou as principais características do movimento usando como parâmetro a outra face da arte abstrata, a

qual o “tachismo” estaria “em franca oposição” (BENTO, 1957). Adotando procedimento de comparação e contradição, o crítico refere-se às tendências construtivistas durante toda a explanação, criando uma relação de dependência teórica. Por conseguinte, ressalta a relevância da pintura tachista, a sua importância para o futuro da pintura, atrelada à negação de valores instituídos pela abstração geométrica de artistas como Mondrian e Theo Van Doesburg. A partir da importância desse antagonismo, o crítico abusa de termos bélicos como revolução, bombardeio, luta, com o objetivo de destacar o tom de discórdia e a impossibilidade de conciliação entre as duas vertentes.

Para essa empreitada, buscou estrategicamente nos antecedentes diretos da arte concreta, que vinha se desenvolvendo no Brasil, a explicação para seu fracasso e anacronismo. As escolas originadas através do legado de “mestres” como Mondrian e Theo Van Doesburg, a seu ver, “reduziram a pintura a um jogo intelectual, que só contenta uma minoria”. Por outro lado, os tachistas “insurgiram-se, por isso mesmo, contra a tradição construtivista, pós-cezanneana e seus ‘exageros ‘plásticos’.” Certamente, o artista pós-cezanneano, pós-cubista, mais atacado por Antônio Bento foi Piet Mondrian. O crítico considerava o pintor holandês como o “profeta da morte da pintura” (BENTO, 1959) e o principal responsável por despertar em seus “seguidores concretistas” o desejo de “tornar clássica a arte abstrata.” (BENTO, 1957) Mondrian foi um dos grandes realizadores da revista *De Stijl* e as ideias veiculadas nessa publicação fomentavam a união entre arte e vida, sendo que os meios mais elitistas e tradicionais, como a pintura e a escultura, seriam efetivamente realizados através da arquitetura.

Segundo Antônio Bento, os valores pictóricos não deviam ser suplantados pelos valores arquitetônicos, pois não podiam ser tomados como equivalentes. Apontava o aporte tecnológico, o aspecto prático e funcional como qualidades mais específicas da arquitetura, confrontando o conceito de “Arquitetura, simples e imediatamente percebida” que dava maior importância aos arranjos formais do que às especificações técnicas e operacionais, defendida por Mário Pedrosa (PEDROSA, 1981). Sendo assim, ainda em *Nota sobre o tachismo*, o crítico afirma que a conciliação entre a pintura e arquitetura era inaceitável porque “(...) a pintura prescinde das estruturas sólidas da arquitetura, com a qual não tem parentesco próximo. A arquitetura é mesmo muito mais tátil que ótica, domínio específico da pintura.” Para Antônio Bento, à pintura sim, corresponderia à qualidade de ser exclusivamente vista, simplesmente percebida pelos olhos do espectador. Por esse motivo não deveria incluir propriedades alheias, correndo perigo de perder

sua peculiaridade. A partir desse raciocínio, denominou como pintura-arquitetura² o tipo de realização pictórica baseada em princípios que desrespeitam limites particulares, destacando enfaticamente a importância da produção de Mondrian para a disseminação dessa confusão, a seu ver, prejudicial.

Para o crítico brasileiro, a integridade da esfera artística em questão está mais relacionada à valorização das possibilidades expressivas da textura e da matéria, viabilizadas pela pincelada, do que pelas cores chapadas das formas regulares dos concretos, que pretendiam, além de evidenciar a bidimensionalidade da tela, anular resquícios da ação manual do pintor. Assim sendo, afirmava que de maneira adversa dos seguidores de Mondrian, os tachistas representavam “um retorno à pintura-pintura.” Isso significava que, inversamente ao que acontecia na pintura-arquitetura dos construtivistas, o pintor tachista desprendia-se das “construções”, das “formas fechadas” e das “grandes chapadas”, optando pela mancha em detrimento das formas e superfícies uniformemente preenchidas. Desse modo, os tachistas primavam pela matéria e suas “qualidades substanciais” em busca de “novas texturas anti-geométricas”. Para Antônio Bento, “tendo em vista que a pintura empobrecera enormemente nas mãos de Mondrian e seus seguidores,” a partir desse caminho os tachistas desejavam “conferir-lhe nova riqueza e nova dignidade.”

O desenvolvimento dessas novas qualidades estaria ligado a modo distinto de considerar a relação entre o artista e seu entorno, tendo como valor afinidades instintivas, espontâneas. Em suas palavras,

É claro que os tachistas fogem da prancha dos arquitetos, que tanta sedução exercia sobre Mondrian. Para eles, a expressividade da matéria, o imprevisto e o insólito que se nota nos metais oxidados, a surpresa da pintura dos velhos muros (já atentamente estudada por Leonardo da Vinci) a textura das madeiras cortadas pelo serrote, as fotografias obtidas no fundo do mar, o mundo surpreendente das formas ‘microscópicas’, tudo isso tem mais importância que as figuras e os problemas da trigonometria ou da topologia.

Para Antônio Bento, portanto, a aproximação mais intuitiva da natureza, empreendida pelos tachistas, não era um ponto negativo como queria a oposição: “alegam os adeptos da geometria plástica sólida que a pintura tachista é pura sensualidade. Mais do que isso, é a

² Esse termo não aparece em *Nota sobre o tachismo*, apesar de sua concepção teórica ser desenvolvida durante o texto. Antônio Bento refere-se à proposta artística de Mondrian e de seus descendentes utilizando diretamente o título “pintura-arquitetura” somente no texto *Tachismo e Concretismo*, publicado no Diário Carioca, aproximadamente quatro meses depois. Ver: BENTO, Antônio. *Tachismo e concretismo*. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 07 jan. 1958.

anarquia e pode terminar no *pathos* mais desvairado.” A seu ver, seria crucial que não somente o público, mas principalmente os artistas que se julgavam vanguarda, compreendessem que o castelo de areia dos valores racionalistas tinha ruído definitivamente. Em seu entendimento, a “pintura de amanhã” originar-se-ia “das pesquisas dos tachistas, de seu inconformismo revolucionário, de sua poesia profunda, de sua visceralidade elementar” e não do “primarismo racionalista dos concretos adoradores das regras gramaticais da geometria.”

Antônio Bento não estava sozinho na tarefa de tecer críticas favoráveis a abstração informal. No período em questão, a crítica de arte ocupava um espaço de destaque nos periódicos das grandes cidades brasileiras. Além da coluna *Artes Visuais*, no Diário Carioca, os leitores podiam contar com a coluna *Itinerário das Artes Plásticas*, no Correio da Manhã, assinada por Jaime Maurício, e a *Artes Plásticas*, no Diário de Notícias, assinada por Mário Barata. Já no espaço reservado a crítica de arte pelo Jornal do Brasil, a situação era inversa e críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar trataram sempre o informalismo em tom pejorativo.

Um bom exemplo das discordâncias pode ser identificado na comparação entre o julgamento de Antônio Bento e Mário Pedrosa a respeito da exposição de Alberto Burri, em 1960. Assim como Antônio Bento, diante das obras expostas, Mário Pedrosa destaca aquelas em que os valores pictóricos são mantidos de maneira mais evidente. Mas ao invés de apontá-las como exemplo das possibilidades positivas da abstração informal, o crítico toma-as como evidência da perda do vigor revolucionário, defendido pelo confrade. Nessa ocasião, afirma que “no fundo, o tachismo não passa de uma pseudo-revolta, ou revolta em casa de chá.” (PEDROSA, 1960) Para Mário Pedrosa, a pintura de Burri tinha sido há muito digerida pelas elites e classes dirigentes “que consomem conforto, luxo e cultura em quantidade cada vez mais maciças,” assim como as experiências dadaístas das quais descende. Na opinião de Mário Pedrosa, apesar da intenção de “escapar à pintura”, através da incorporação de materiais “ainda mais prosaicos e insólitos que os usados na geração precedente”, o artista italiano não ultrapassava o limiar mais importante, não se desprendia da “convenção do retângulo.”

No mesmo sentido, Ferreira Gullar aponta a manutenção da pintura como uma atitude reacionária. No texto *Teoria do não-objeto*, identifica o cubismo como o movimento iniciador do distanciamento de meios tradicionais (GULLAR, 1977). A seu ver, a continuidade dessa iniciativa foi realizada de maneiras distintas e, ao contrário de Antônio Bento, julga a expansão empreendida por Mondrian como uma autêntica manobra revolucionária, enquanto o tachismo ainda “necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto”. A

tentativa de aniquilar a moldura seria mais franca no artista holandês do que nos representantes da abstração informal que

em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro.

O caminho futuro, para Ferreira Gullar, estaria na criação de objetos especiais, de não-objetos. É certo que na década de 1960, tanto em outros países quanto no Brasil, a produção artística fundamentou-se em diferentes meios e suportes, até mesmo na desmaterialização dos mesmos. Esse fato, entretanto, não deve determinar simplesmente o rótulo de retrógrado ao propósito crítico de Antônio Bento. O mesmo não pode mais ser analisado simplesmente por seu viés conservador, tendo como ponto de referência figuras como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Antes de qualquer julgamento quanto à qualidade de suas propostas, deve-se reconhecer sua existência em meio a outras realizações, sendo a consideração dessa diversidade importante para que se trace um perfil mais abrangente da crítica de arte brasileira do período em questão. Da mesma maneira, tanto seu exercício crítico quanto a própria abstração informal devem ser examinados como parte integrante da história das tendências expressionistas no Brasil, a despeito de critérios hierárquicos, tão caros a algumas abordagens modernistas. Contemplar o escopo do discurso de Antônio Bento deve ser encarado, portanto, como estímulo para a discussão sobre o papel da abstração informal no quadro da arte brasileira, tão pouco explorado pelas abordagens históricas até então.

Referências Bibliográficas

BENTO, Antônio. Arte clássica e as experiências concretistas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1957.

_____. Burri e a Arte Informal. *Diário Carioca*. Letras e Artes. Rio de Janeiro, 27 mar. 1960.

_____. Concretismo e Arte de Vanguarda. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1957.

_____. Nota sobre o tachismo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 15 set. 1957.

_____. O néo-concretismo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 05 abr. 1959.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

PEDROSA, Mário. *Burri, ou a antipintura vitoriosa*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jun. 1960.

_____. *A crítica de arte na arquitetura*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 273-275.

SILVA, Ana Paula França Carneiro da. *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno em Antônio Bento e Mário Pedrosa*. Dissertação para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais com ênfase em História e Crítica da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.