

O colecionismo do concretismo paulista

The concrete art of Sao Paulo and its art collecting

DOI: 10.20396/rhac.v4i2.17268

LUIS FERNANDO SILVA SANDES

Doutorando em História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP)

 0000-0003-1762-1412

Resumo

O concretismo foi movimento vanguardista ativo, em São Paulo, principalmente de 1952 a 1959. O objetivo deste trabalho é discutir a relação do concretismo paulista com o colecionismo em diferentes períodos. Para tanto, lançou-se recurso a uma história cronológica desse tópico, que durou cerca de setenta anos, em que se distinguem diferentes status do vínculo do movimento concreto paulista com seus colecionadores institucionais ou privados. O método foi o da análise do reconhecimento artístico. Os materiais analisados são entrevistas ao autor; livros sobre coleções; acervos de museus; jornais de época; entre outros. Conclui-se que a relação entre o concretismo e o colecionismo não foi linear ou cumulativa e que seu início foi tardio, considerando-se a produção na década de 1950.

Palavras-chave: Concretismo paulista. Arte concreta brasileira. Arte moderna brasileira. Colecionismo de arte. Sociologia da arte.

Abstract

There was an avant-garde movement of concrete art in Sao Paulo city, Brazil, especially from 1952 to 1959. The purpose of this paper is to discuss the relationship between the concrete art movement of Sao Paulo and art collecting in different periods. Therefore, a resource for a chronological history of the seventy-year period has been made. That history is composed of moments in which a certain status of the linking between the art movement to its private or institutional collectors exists. The methodology was the artistic recognition analysis. The main theoretical resources were taken from the sociology of art. The materials were interviews with the author, books on art collections, and newspapers from other periods, among others. The conclusion is that the relation was not linear nor cumulative and that its beginning was late.

Keywords: Concrete art of Sao Paulo. Brazilian concretism. Brazilian modern art. Art collecting. Sociology of art.

Introdução

O concretismo paulista foi um movimento vanguardista empenhado em propagar o abstracionismo geométrico nas artes e em aproximar a arte de outras atividades, como, por exemplo, a produção de vitrines, cartazes e móveis. Seu período de atuação pública mais coesa foi aproximadamente de 1952 a 1959, e a maioria de seus membros residia na cidade de São Paulo, sendo que poucos residiam no ABC paulista. O objetivo deste artigo é realizar análise da relação do concretismo paulista com os colecionismos particular e institucional de arte, desde a aparição pública da vanguarda até a atualidade, isto é, um percurso de aproximadamente setenta anos.

Distinguem-se, nesse período, momentos bastante diversos entre si, no que se refere aos atores envolvidos e ao status do concretismo paulista. Cada momento desses condensa um certo estado da relação entre artistas e obras concretistas, coleções particulares, museus, galerias e crítica de arte — sejam as instituições e os atores nacionais ou estrangeiros. Buscou-se atentar para os atores e as instituições mais relevantes e reconhecidos no tocante ao tema. Com uma sequência cronológica de momentos, almejou-se construir uma história com abordagem analítica do tema.

O vínculo do movimento vanguardista com o colecionismo variou muito. Se, no início, durante o período de atuação mais coesa do agrupamento (1952-59), os artistas não vendiam suas obras — apenas as trocavam entre si —, na atualidade, obras concretistas desses artistas estão presentes não só nas principais coleções particulares e públicas brasileiras como também nas mais relevantes coleções particulares e públicas estrangeiras de arte latino-americana. Durante esse período de maior atividade do grupo concretista nos anos 1950, apenas artistas modernistas brasileiros eram adquiridos por colecionadores privados e institucionais, e isso continuou sendo válido até o fim da década de 1970, quando arte contemporânea brasileira começou a ser colecionada.

Abordar esse tema é relevante na medida em que o colecionismo desse movimento como um todo tem sido pouco estudado ou relatado. Pontualmente, algumas coleções foram alvo de textos de pesquisadores ou proprietários de coleções particulares ofereceram seus relatos. Há, porém, poucos estudos que tomam um escopo mais largo, como os de Rita Lages Rodrigues¹ e Luis Sandes².

Serão focalizadas apenas obras de arte tais como desenhos, pinturas ou esculturas, muito embora os concretistas tenham produzido outros objetos, como cartazes, móveis, itens de moda e o mais, haja

¹ RODRIGUES, Rita Lages. Coleções brasileiras de arte concreta: diversidade, formação e materialidade. *In*: FRONER, Yaci-Ara *et al.* **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica** – Jornada ABCA: palestrantes. Belo Horizonte: ABCA, 2018, p. 253-276.

² SANDES, Luis. **Geração concretista em São Paulo: uma biografia coletiva**. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018a.

visto que, apesar do fôlego dessas produções, seu colecionismo é de apuração mais difícil — além de a própria perpetuação dessa outra produção ser mais incerta³. Ressalte-se, porém, que, dentro da abordagem concretista, essas produções extra-artísticas eram de extrema relevância⁴. Esses objetos extra-artísticos, ou de artes aplicadas, são alvo de interesse de colecionismo, seja privado, seja institucional. A exemplos: cartazes de artistas concretistas paulistas estão no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal e na coleção particular formada pelo falecido designer Alexandre Wollner, provavelmente em posse da família, e peças de moda criadas para a Rhodia nos anos 1960, sem circulação comercial, estão musealizadas no Museu de Arte de São Paulo (Masp)⁵.

Foram utilizados como fontes: entrevistas ao autor⁶; estudos sociológicos e historiográficos; manifesto; livros sobre coleções; dissertações de mestrado e teses de doutorado; acervos de museus relacionados; e publicações de jornais de época.

O conceito de campo de Pierre Bourdieu é importante para este artigo, uma vez que auxilia na compreensão das mudanças pelas quais o meio da arte local tem passado desde meados do século XX⁷. Para Bourdieu, campo é um espaço social relativamente autônomo face a outros domínios que estabelece suas próprias regras de funcionamento e que opera ao redor de uma aposta particular. No campo artístico, a aposta é a legitimidade. Seguramente, um fator do campo artístico que legitima um artista é ele ter obras presentes em alguma coleção de renome. Não obstante muitas vezes seja difícil retrair as lutas simbólicas que foram travadas para a transformação ou conservação da estrutura do campo artístico brasileiro, é útil ter esse conceito em vista para analisar as posições dos sujeitos dentro do campo.

³ Nesse sentido, as vitrines para máquinas de escrever da Olivetti feitas por Leopoldo Haar desapareceram, não restando nada senão fotos delas, das quais a Pinacoteca do Estado de São Paulo tem exemplares. Haar foi possivelmente o artista concreto que mais avançou na união de vertentes artísticas com artes aplicadas. Ainda nesse sentido, cf. SANDES, Luis. Pós-concretismo, o concretismo paulista depois de 1960. *In*: Encontro de História da Arte, 13, 2018e, Campinas. **Atas do XIII Encontro...** Campinas: Unicamp/IFCH, 2018e, v. 1, p. 592-596.

⁴ *Idem*. Concretismo paulista: uma tentativa de a arte ir além da arte? *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE, 11, 2018d, São Paulo. **Anais do XI Congresso...** São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte (PGEHA), 2018d.

⁵ *Idem*. Concretismo paulista: permanências de uma vanguarda dos anos 1950. *In*: SEMINÁRIO ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE, 3, 2017d. São Paulo. **Anais...** São Paulo: FFLCH-USP, 2017d, p. 389-399.

⁶ Essas entrevistas foram publicadas: *Idem*. Entrevista com o colecionador de arte Adolpho Leirner. **Brasiliiana: Journal for Brazilian Studies**. Londres, v. 6, n. 1, dec. 2017a; *Idem*. Entrevista com o artista teuto-brasileiro Almir Mavignier sobre o concretismo brasileiro. **ARTis ON**, v. 5, 2017b, p. 262-268 e *Idem*. Uma conversa com Gullar sobre concretismo e poesia brasileira. **Caiana: Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**. Buenos Aires, n. 13, jul.-dez. 2018b, p. 86-95 e discutidas em *Idem*. Concretismo: um balanço entre literatura existente e novas entrevistas. *In*: ENCONTRO DE PESQUISAS EM HISTÓRIA DA ARTE, 2, 2017c, Guarulhos. **Caderno de Resumos: II Encontro...**, 2017c, v. 1, p. 54.

⁷ BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo. *In*: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Bertrand Brasil, 1989, p. 59-73.

Este artigo também se orienta pelas propostas de Nuria Rojzman para a análise de reconhecimento artístico, aplicando-a ao movimento concretista⁸. Nessa leitura de Rojzman, o reconhecimento de uma obra ou de um artista modernos se desenvolve em círculos. O primeiro a ser alcançado é composto pelos outros artistas ou escritores e amigos. O segundo diz respeito à crítica especializada, aos curadores e aos museus de arte. O terceiro se refere ao mercado, personificado pelos colecionadores, *marchands* e galeristas. Por fim, o quarto círculo é composto pelo grande público. Neste estudo, foi privilegiado o mercado, ainda que sejam considerados elementos dos outros círculos.

Para se iniciar, é feita uma breve apresentação sobre os membros do concretismo paulista, seu manifesto e suas principais características. Após, apresenta-se uma história cronológica do colecionismo das obras de arte desses membros do concretismo paulista, condensada em seis principais fases, que foram aglutinadas em torno de certos eventos, instituições ou atores. Por fim, são postas as considerações finais e enunciadas sugestões de novas pesquisas.

Concretismo paulista: apresentação

O concretismo paulista, enquanto movimento, veio a público com a exposição *Ruptura*, do grupo homônimo, em 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). O manifesto do grupo, também intitulado *Ruptura*, foi distribuído em forma de carta-convite dobrável e foi subscrito por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw.

Tendo como figura central o brasileiro nascido na Itália Waldemar Cordeiro (1925-1973), o grupo concretista paulista reunia quinze pessoas, entre artistas visuais e poetas, com fortes ligações entre si⁹,¹⁰. Os poetas eram Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari¹¹. Já os artistas visuais eram Alexandre Wollner, Anatol Wladyslaw, Antônio Maluf, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Judith Lauand,

⁸ ROJZMAN, Nuria Peist. El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. **Matèria**: Revista Internacional d'Art. Barcelona, n. 5, 2005, p. 17-43.

⁹ SANDES, *op. cit.*, 2018a; *Idem*. Concretismo paulista na década de 1950: uma biografia coletiva de quinze artistas e poetas. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARTE CONCRETA E VERTENTES CONSTRUTIVAS: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica - Jornada ABCA, 2018c, Belo Horizonte. **Arte concreta e vertentes construtivas**: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) - Comunicadores. Belo Horizonte: Editora ABCA, 2018c, p. 202-214; *Id.*. The role of migration of ideas, practices and people in the coming of Concrete Art in Sao Paulo. In: CIHA World Congress, 35, 2022, São Paulo. **Paper abstracts**. São Paulo: CIHA, 2022, p. 85.

¹⁰ Para se ter uma ideia da relação entre esse número e o total de artistas ativos, deve-se considerar que, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, “no período compreendido entre 1946 e 1959 o número de artistas atuantes entre os modernos e contemporâneos [era de] 283”. BUENO, Maria Lucia. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Senac São Paulo, 2012, p. 79.

¹¹ A respeito da formação artística dos poetas concretistas, cf. SANDES, Luis. A formação artística dos poetas do concretismo paulista. In: JORNADA INTERNACIONAL DE POESIA VISUAL, 1, 2021b, São Paulo. **Caderno de resumos: comunicações**. São Paulo: 2021b, p. 36.

Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro.

Com isto, contudo, não se quer dizer que esses artistas sempre atuassem em grupo. Maluf, por exemplo, tinha uma atuação mais isolada. Wladyslaw, por seu turno, se afastou do grupo Ruptura por volta de 1954. Havia também Hércules Barsotti e Willys de Castro, que, embora residissem na cidade de São Paulo, não se pode afirmar que faziam parte do grupo concreto paulista. O que se quer apontar é que, em termos sociológicos, eles formavam um “grupo concreto”, isto é, tinham laços estreitos entre si, de acordo com as formulações do sociólogo Karl Mannheim, para quem a noção de grupo concreto é o recorte mais palpável de uma geração, ao lado de unidade de geração, geração real e localização de geração¹². Assim, cabe esclarecer, há uma coincidência de termos distintos: o grupo concreto paulista, assim chamado pelos especialistas em arte, era também um grupo concreto seguindo a teoria mannheimianas, significando que eles tinham relações sociais estreitas e concretas entre si.

O agrupamento concreto surgiu na esteira das abertas e intensas disputas entre a figuração e a abstração, visíveis principalmente na imprensa nacional e em exposições de arte¹³. Na primeira metade do século XX, dominava a figuração de artistas como um Portinari (1903-1962) ou um Di Cavalcanti (1897-1976). A representação era fundamental para esses artistas na medida em que lhes permitia, entre outras coisas, fazer retratos da elite local e denunciar aspectos sociais da realidade brasileira. A orientação do modernismo da década de 1920, que teve longa vigência, era a de representar “autenticamente” o Brasil¹⁴. Esses artistas e certos críticos de arte se opuseram ferrenhamente, em entrevistas e textos nos jornais, à chegada da abstração nas artes – para se citar apenas um artista e um crítico, Di Cavalcanti e Sérgio Milliet. A abstração geométrica não era completa novidade, uma vez que era utilizada em fundos de telas ou em artes decorativas desde os anos 1920, de acordo com Aracy Amaral¹⁵. Mas ela passara a se pôr no primeiro plano das obras.

O grupo vanguardista valorizava aspectos das obras como a cor, a linha, as formas. Para essa nova arte, esses elementos tinham importância estética em si, não sendo necessário recorrer a assuntos do mundo circundante. O manifesto *Ruptura* trouxe, numa só página, inovações em design gráfico e

¹² MANNHEIM, Karl. O problema das gerações. In: MANNHEIM, Karl. **Sociologia do conhecimento**. Porto: Rés, [1986], v. 2, p. 115-174.

¹³ AMARAL, Aracy. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998, p. 29-64.

FERREIRA, Glória (Org.). **Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40**. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013.

¹⁴ DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 139.

¹⁵ AMARAL, *op. cit.*, 1998.

diagramação, usando apenas caixa baixa e as cores preta e vermelha¹⁶. Afirmou não haver mais continuidade com a arte antiga. Ao distinguir princípios velhos de novos, decretou o fim do “naturalismo científico da renascença”. Declarou como o novo a arte que se baseie em novos princípios, que favoreça a renovação de valores como espaço-tempo, movimento e matéria, que se preocupe com o desenvolvimento prático e que se separe da mera opinião, sendo um meio de conhecimento deduzível de conceitos.

O texto do manifesto foi discutido e redigido na Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, atualmente Sala de Artes Sérgio Milliet da Biblioteca Mário de Andrade. À época, intelectuais e artistas de variadas correntes estéticas se reuniam nesse espaço, onde se situava coleção de arte em papel, que é “o primeiro acervo público de arte moderna brasileira, trabalhado museologicamente”, ainda que apenas um esboço do ideal de museu de arte moderna, na visão de Lisbeth Rebollo Gonçalves¹⁷. Com acervo composto por obras de artistas representativos da história da arte ocidental, a Seção, criada em 1945 durante a gestão de Sérgio Milliet naquela biblioteca e gerida por Maria Eugênia Franco, logo se tornou ambiente frequentado pelo público interessado em arte da cidade, que ainda não tinha um significativo museu de arte e que contava com nascentes galerias de arte. A capital mal dispunha de museus de arte e salas expositivas, sendo que muitas exposições de arte moderna eram realizadas em locais como halls de hotéis ou antiquários. A formação artística desses artistas se deu predominantemente em ambientes menos formais¹⁸.

Tomando Bourdieu, ao longo do século XX, ocorreu na capital paulista um período de autonomização do campo artístico. Essa produção abstracionista emergente seria a afirmação radical de que a arte era autônoma e suas regras eram definidas pelos artistas, não precisando responder a outros campos.

A produção artística de alguns desses artistas — como, por exemplo, Sacilotto (1924-2003), Féjer (1923-1989) e Charoux (1912-1987) — havia migrado fazia poucos anos para o abstracionismo. Os três, antes adeptos de um expressionismo, se aproximaram progressivamente do abstracionismo geométrico.

¹⁶ O manifesto foi republicado em diversas antologias, sempre sem seu anverso, onde se divulga uma exposição que aconteceria em 1953 e onde há também a frase “a obra de arte não contém uma ideia, é ela mesma uma ideia”, importante nota contra a figuração. A única reprodução completa disponível é a de um exemplar da Coleção Adolpho Leirner de Arte Construtiva Brasileira e se encontra disponível no site do Museu de Belas Artes de Houston. Cf. WALDEMAR Cordeiro Manifesto ruptura. MFAH, The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em: <https://emuseum.mfah.org/objects/60078/manifesto-ruptura?ctx=45d3ba898abb7da7f4883cecc26d811d1686150cd&idx=1>. Acesso em: 8 abr. 2022.

¹⁷ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. A integração ao meio cultural brasileiro (1930-1940). In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1992, p. 55-84.

¹⁸ SANDES, Luis. Uma análise da formação artística dos concretistas paulistas pelo método da biografia coletiva. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 8, p. 138-152, 2021a.

Pode-se delimitar com razoável segurança o período entre 1952 e 1959 como aquele em que o concretismo paulista foi movimento artístico vivo, isto é, grupo vanguardista relativamente coeso em torno de princípios estéticos e com prática artística alinhada, mesmo que houvesse claramente linguagens artísticas individuais em seus membros. Sem dúvida, entre fins da década de 1940 e início da década de 1950, já havia produção artística em linguagem abstracionista geométrica de alguns dos indivíduos que se envolveriam com essa vanguarda, entre eles Cordeiro. Esse artista, muito embora tenha listado mostras anteriores nas quais havia participado com obras que considerava concretistas, afirmou em entrevista que “o grupo como manifestação coletiva organizada e de luta foi constituído em 1952”¹⁹.

Passando a atuar em público em 1952 com a exposição *Ruptura*, o grupo concreto se dissolveu por volta de 1959. Vários dos concretos abandonaram o movimento em favor de outras experimentações artísticas entre 1959 e 1960²⁰. Para Ana Maria Belluzzo²¹, o fim do grupo concreto se deu entre 1956 e 1960.²²

A vanguarda concreta se dissolveu após ter tido posição central no meio artístico brasileiro, tendo seus artistas angariado diversas premiações e participado de várias Bienais de São Paulo²³ e de exposições de destaque no eixo Rio-São Paulo.

Uma história do colecionismo do concretismo paulista

Considerando-se o exposto acima, o intervalo em que o concretismo paulista esteve ativo como movimento vivo foi de 1952 a 1959. Nessa fase inicial, o que se registra de circulação das obras é a troca entre os artistas visuais e poetas concretos. Havia exposição de obras concretas em São Paulo e no Rio de Janeiro, porém, não se localizou qualquer informação sustentando que, nesse lapso de tempo, tenha havido comercialização desses artistas em galerias de arte ou que tenha existido colecionador dessa produção artística que fosse de fora do grupo concreto.

¹⁹ MAURÍCIO, Jaime. Conversa com Waldemar Cordeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1959, Primeiro Caderno, p. 18.

²⁰ PICCOLI, Valéria. Cronologia 1945-1964. In: AMARAL, *op. cit.*, p. 277-303.

²¹ BELLUZZO, Ana Maria. *Ruptura e arte concreta*. In: AMARAL, *op. cit.*, p. 95-141.

²² Há, igualmente, a opinião de atores envolvidos diretamente com essa vanguarda à época. Em abril de 1959, Cordeiro afirmou que “[...] o concretismo está limitado a uma atividade intermitente, aproveitando as deixas e interstícios casuais, sem uma folha onde apresentar seus pontos de vista”, evidenciando a perda de ímpeto do movimento. MAURÍCIO, *op. cit.* Para Ferreira Gullar, a arte concreta teria durado do início dos anos 1950 a “até por volta de 57, 58, assim, com uma presença maior” (SANDES, *op. cit.*, 2018b). Para o colecionador Adolpho Leirner, que inicia sua coleção de arte construtiva brasileira em 1961, os artistas da abstração geométrica, na década de 1960, “[...] estavam completamente *démodés*, ninguém queria saber de construtivismo naquela época, porque já nesse período a abstração informal já era mais moda” (SANDES, *op. cit.*, 2017a). Símbolo desse domínio da abstração informal é o fato de o nipo-brasileiro Manabu Mabe (1924-1997) ter conquistado o prêmio de melhor pintor nacional na Bienal de 1959.

²³ Por fins de simplificação, essa mostra aqui é apontada como Bienal de São Paulo, apesar das variações históricas.

Os concretos paulistas não tinham, desde o início de suas carreiras, a arte como profissão que lhes provia a principal fonte de renda. Para Adolpho Leirner, nas décadas de 1950 e 1960, “[...] os artistas procuravam sobreviver de outras formas”, porque “eles não poderiam viver com a arte deles [...]”²⁴. Leirner também afirmou que “os artistas tinham as obras como se fossem seus próprios filhos, eles não gostavam de vender, de se desfazer das obras”²⁵. Pode-se recorrer à ótica do artista para se elucidar essa afirmação: mesmo finalizadas, as obras continuam a dialogar com seu autor e sua produção. De acordo com o curador Paulo Herkenhoff, “não havia mercado” das obras desses artistas nos anos 1950²⁶. Leirner escreveu que:

A produção artística desse período era muito pequena, pois a maioria dos artistas não vivia de arte. Eram designers gráficos, paisagistas, publicitários, poetas e médicos, desenhistas têxteis, bancários e, não havendo mercado de arte, formavam um grupo muito unido, presenteavam-se e trocavam seus trabalhos.²⁷

Em tom de reclamação sobre a situação comercial das obras concretas, em 1959, Cordeiro, discorrendo sobre “os obstáculos ao desenvolvimento pleno da criação, dos profissionais, etc.”, disse que “a obra de arte deve ser vista, mas comprada também”²⁸.

O galerista carioca Luiz Buarque de Hollanda, indagado, em 1977, sobre a distância do concretismo e do neoconcretismo em relação ao mercado de arte brasileiro, afirmou que o novo “geralmente agride o status quo e irrita aqueles que estão menos abertos às modificações. Só com o passar do tempo é que as coisas ficam mais nítidas e o mercado começa a se render à qualidade”²⁹.

Isso posto, observa-se que as obras concretas, nesse momento inicial, de 1952 a 1959, não obtiveram valorização em um sentido financeiro ou comercial, não existindo aquisição por parte de colecionadores³⁰. Quanto à aquisição por museus, houve um modesto número de obras adquiridos pelo MAM-SP, de apenas alguns dos quinze artistas aqui pesquisados. São quatro. Alexandre Wollner, com *Composição com Triângulo Proporcional* (1953), que recebeu o Prêmio Aquisição (Flávio de Carvalho) na II

²⁴ SANDES, *op. cit.*, 2017a.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ HERKENHOFF, Paulo. **Mesa 3:** Arte, instituição e subjetividade: fricções. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tol6nDUdQMo>. Palestra proferida em 28 set. 2012. Acesso em: 30 mar. 2022.

²⁷ LEIRNER, Adolpho. Colecionar é uma busca. In: AMARAL, *op. cit.*, p. 9.

²⁸ MAURÍCIO, *op. cit.*

²⁹ SCHENBERG, Mário. Na hora de se fazer a avaliação. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil:** temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006 [1977], p. 98-99.

³⁰ Esta afirmação de inexistência de colecionador de obras desses artistas concretos paulistas se baseia não só na afirmação de Adolpho Leirner de que ele seria o primeiro, a partir do início da década de 1960, a colecionar essa arte mas também em pesquisa exaustiva no tocante a outros colecionadores com coleções expressivas do concretismo paulista, tais como as de João Sattamini, Sérgio e Hecilda Fadel, Gilberto Chateaubriand e José e Paulina Nemirovsky.

Bienal de São Paulo (1953). Anatol Wladyslaw, com *Composição* (1952), doada ao MAM-SP pelo artista. Luiz Sacilotto com *Concretion 5629* (1956), que recebeu o Prêmio de Arte Contemporânea em 1956 e foi doada ao MAM-SP pelo artista. Por fim, Lothar Charoux com dois guaches sem título de 1956, que foram doados ao MAM-SP³¹.

Afirmou-se que, na década de 1950, “a ascensão da arte abstrata trouxe consigo a desvalorização da produção das gerações anteriores e, com isso, uma certa marginalização das obras e dos artistas modernistas”³². É certo, contudo, que essa marginalização foi de fato relativa, já que os artistas modernistas foram legitimados pelos recém-criados museus e Bienal por meio de individuais e de aquisições. A ascensão da arte abstrata, porém, não trouxe, nessa mesma década, valorização financeira da produção concretista, o que só passa a ser observado a partir da década de 1960, ainda de modo inconsistente — tem-se, por exemplo, a iniciativa de concretos e artistas de outras tendências em torno da Associação Novas Tendências (1963-65), cuja galeria foi um fracasso comercial, e o início da formação da coleção de Adolpho Leirner.

Augusto de Campos (1931) narrou um fato que sintetiza a ausência de valor financeiro da produção concretista durante os anos 1950. Segundo ele, o pintor e escultor húngaro Féjer desmontava ou destruía suas esculturas feitas de material acrílico (plexiglass) para poder reutilizá-lo na construção de novas obras, já que o material era muito caro³³. Essa ausência de valor comercial pode ser estendida às obras dos outros artistas — assim, pode-se entender que eles não vendiam porque não seria possível vender peças que não despertavam o interesse de compra em ninguém.

Nesse ponto, essa produção de vanguarda se encontra com a amadora de um grupo como o Foto Cine Clube Bandeirante. Isto é, ainda que em campos diferentes do meio artístico local, ambos os grupos não tinham inserção comercial em meados do século XX. O concretismo paulista e o Foto Cine Clube Bandeirante realizavam inovações estéticas que demorariam longos períodos para terem entrada consistente junto aos colecionadores, e para ambos não era necessariamente uma decisão não vender suas obras — não havia interessados no primeiro momento.

É importante entender que o concretismo, nos anos 1950, mesmo tendo obtido posições de grande destaque no meio local de artes, não conseguiu fazer sombra ao modernismo em termos de

³¹ Certamente, outras obras concretistas desses e de alguns dos demais artistas foram incorporadas, de diversas maneiras, ao acervo do MAC-USP nas décadas posteriores. Ver, por exemplo, obras intituladas *Abstração* de Geraldo de Barros, que as doou a esse museu em 1979.

³² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, Paris, n. 3, 2013, p. 1-17.

³³ Informação de acordo com João Bandeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XQ_562yVZTQ&t=81s. Acesso em: 8 set. 2022. Essa informação também aparece em um poema de Augusto de Campos (cf. SPINELLI, João.). *Diálogo concreto*. Kazmer Fejer e Lothar Charoux: virtualidades ópticas. Galeria Berenice Arvani: 2020, p. 5).

comércio de obras. Assim, mesmo gerando polêmica e ganhando atenção em eventos e em jornais, o concretismo paulista restou sem colecionadores nesse período inicial.

Quanto à poesia concreta, a situação não era diferente. A revista-livro *Noigandres* tinha baixas tiragens, que eram viabilizadas mediante cotização dos autores publicados³⁴. E a distribuição “era bastante precária: [as publicações] acabaram sendo mais doadas a amigos e aficionados do que vendidas”; com “retorno financeiro quase nenhum: o que retornava, quando retornava, era ínfimo”³⁵. Mais tarde, nos anos 1970, Haroldo e Augusto de Campos e Pignatari publicaram livros de poesia por editoras comerciais, o que, contudo, certamente não significou que puderam passar a viver de rendas advindas de seus trabalhos artísticos.

No período de pós-guerra, de 1947 a 1960, predominaram as relações entre a alta burguesia, a imprensa e o mecenato³⁶. Instituições muito relevantes foram criadas nessa circunstância, tais como Masp, Bienal e MAM-SP. O concretismo paulista se beneficiou disso de diversas formas. Apenas dois exemplos são: maior circulação de obras, ideias artísticas e artistas e participação de alguns concretos, como alunos ou professores, na escola de desenho industrial do Masp, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Inclusive, como apontado acima, alguns dos concretos paulistas tiveram obras concretas incorporadas ao MAM-SP nos anos 1950. O mesmo não aconteceu com o Masp, que não tem nenhuma obra concretista de algum dos quinze artistas concretos paulistas, nem mesmo adquiridas posteriormente.

Contudo, a produção desses artistas não foi, na década de 1950, alvo de aquisições do MAM-SP nem do Masp, que eram os principais museus de arte da época.

Algumas atitudes dos concretistas, nas décadas de 1950 e 1960, que colaboraram para que sua inserção em meios artísticos do estrangeiro fosse limitada nesse período inicial devem ser analisadas. Com isto, contudo, não se quer deixar de lado a participação dos concretos paulistas em exposições internacionais, como, por exemplo, *Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung*, curada por Max Bill na Suíça, em 1960 (sete dos quinze artistas estudados tiveram obras nessa mostra de arte concreta internacional). O que se quer apontar é para certas decisões pessoais que tiveram importância dos desdobramentos da arte concreta paulista.

Um exemplo que demonstra a importância de decisões dos artistas do grupo para os destinos do movimento, em especial quanto à sua valorização estética ou comercial, é que, em 1954, Nogueira Lima (1930-1999) “é convidado a representar o Brasil na XXVII Bienal de Veneza, mas recusa por não terem sido

³⁴ KHOURI, Omar. *Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta*. FACOM. São Paulo, n. 16, 2º sem. 2006, p. 24.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ DURAND, *op. cit.*

convidados os outros elementos do grupo³⁷. É importante destacar que, de todo modo, levantamento realizado nas edições da Bienal de Veneza ocorridas entre 1950 e 1964 possibilita se notar que, dos quinze artistas aqui pesquisados, dois deles, Sacilotto e Wladyslaw, participaram dessa mostra, ambos em 1952³⁸. Aquele com *Pintura IV e Pintura V* (ambas, 1951) e este com *Composição n. 2* (1952).

Houve outro ocorrido relacionado à dificuldade da inserção internacional dos artistas concretistas. A Galeria Denise René, de Paris, nos anos 1960, contactou Fiaminghi (1920-2004), Cordeiro, Sacilotto e Charoux, declarando interesse em suas obras e oferecendo que expusessem em sua sede, com a condição de que teriam que, primeiramente, se radicar na capital francesa por dois anos. Nenhum dos quatro aceitou o requisito, logo, todos ficaram de fora da galeria que, por exemplo, catapultou comercialmente a arte ótica de um Julio Le Parc (1928)³⁹. Em entrevista, Macaparana (1952), artista de uma geração posterior aos concretos paulista que conviveu de perto com eles, relatou ter ouvido a versão de tal história de Fiaminghi e Sacilotto, quando em viagem com eles à Europa nos anos 1980 — os dois explicaram que não teriam condições financeiras de se fixar na França (Informação pessoal, 2020). Essa informação foi confirmada com a família de Sacilotto.

Não cabe imaginar o que teria acontecido se esses artistas tivessem tomado outras atitudes ou decisões. Porém, importa registrar que os caminhos da inserção de suas obras dependem em alguma medida de suas atitudes e decisões.

O primeiro a adquirir sistematicamente obras desses artistas concretos, ao que tudo indica, foi Adolpho Leirner (1935), no início da década de 1960. Não se deve esquecer, contudo, das aquisições de Francisco Matarazzo Sobrinho para o MAM-SP, no anos 1950, como apontado acima. O empresário e colecionador paulistano é membro de uma família de origem judaico-polonesa com vasta inserção nas artes — por exemplo, seu tio, Isáí Leirner, dirigiu o MAM-SP e sua filha, Jac Leirner, é artista de renome. Atuou por longo tempo na empresa de sua família Tricot-lã Têxtil S/A Indústria de Malhas, que parou de produzir na década de 1990. Viveu na Inglaterra entre 1953 e 1957, onde se formou em Engenharia Têxtil. Na Europa, teve contato com as vanguardas artísticas europeias e russas da primeira metade do século XX, inclusive as construtivas. Considerando que esteve ausente do Brasil durante o período de maior atividade do concretismo paulista, pode-se afirmar que seu envolvimento com tal movimento se deu a

³⁷ MILLIET, Maria Alice. As abstrações. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 275.

³⁸ ALVES, Edmárcia de Andrade. **A representação brasileira na Bienal Internacional de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Juiz de Fora, 2019.

³⁹ AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 1.

partir da década de 1960, já num momento posterior à sua fase viva. Certamente, suas aulas sobre arte na juventude e sua longa estadia na Europa lhe forneceram bases para que apreciase a arte geométrica que começou a comprar no Rio de Janeiro e depois compraria em São Paulo. Sua opção por colecionar artistas vivos se deu, em detrimento da opção pelos modernistas já falecidos, para que pudesse privar do convívio com os artistas, o que lhe pareceu “difícil e estimulante”⁴⁰.

Ele notou, no início dos anos 1960, uma satisfação dos artistas por aparecer algo novo, um colecionador de arte dos anos 1950⁴¹. Afirmou desconhecer outras pessoas colecionando essa produção nesse período (Informação pessoal, 2017). Começou a colecionar com tapetes⁴². A abertura para a artes visuais se deu com a aquisição da tela *Em vermelho*, de Milton Dacosta⁴³.

A coleção de arte construtiva de Leirner é composta por 56 artistas, dez dos quais fizeram parte do grupo concretista paulista definido acima: Geraldo, Charoux, Cordeiro, Fiaminghi, Lauand, Maurício, Maluf, Sacilotto, Wladyslaw e Wollner. São cerca de 100 peças, sendo a maioria telas. Foi vendida ao Museu de Belas Artes de Houston (EUA), em 2007, apesar do interesse do colecionador em mantê-la no Brasil (essa venda é tratada abaixo).

Por mais que Leirner tivesse outras coleções, de tapetes e de *art déco*, e ainda que outros colecionadores também tenham passado a adquirir obras concretistas nos anos 1960 (por exemplo, Theon Spanudis), ele foi o único e pioneiro a fazê-lo de modo sistemático e abrangente.⁴⁴ Ou seja, com seus próprios critérios e conceitos — como sói com os colecionadores —, Leirner estabeleceu um nicho em torno do qual construiu uma coleção coerente, que foi importante para os desdobramentos posteriores em relação ao concretismo, em especial exposições. E, assim, inaugurou o colecionismo da arte concreta paulista.

Aqui se situa no período em que prevaleceram o mercado e a profissionalização no campo da arte, isto é, de 1960 a 1985, de acordo com Durand⁴⁵. Esse autor sublinhou várias profundas transformações pelas quais o Brasil passou nesse intervalo, sendo que se destacam duas delas. Uma foi, em síntese, a expansão da classe dominante e a ampliação das classes médias e altas, favorecidas pelas políticas de Juscelino Kubitschek e da ditadura civil-militar. Outra se aplica mais ao campo social e se refere ao declínio de clãs históricos da alta burguesia em lançar modas e estilos de vida.

⁴⁰ LEIRNER, *op. cit.*, 1998, p. 8.

⁴¹ *Ibidem*, p. 9.

⁴² SANDES, *op. cit.*, 2017a.

⁴³ *Ibid.*, p. 312.

⁴⁴ Grandes coleções como as de João Sattamini, Sérgio e Hecilda Fadel, Gilberto Chateaubriand e José e Paulina Nemirovsky têm peças do concretismo paulista, porém em todas passou-se a adquiri-las após a década de 1960, por isso não serão aqui discutidas aprofundadamente.

⁴⁵ DURAND, *op. cit.*

Nos anos 1970, o centro dinâmico no campo das artes no Brasil havia deixado de ser o Rio de Janeiro e se deslocara para São Paulo. Nesse contexto, em 1977, duas instituições brasileiras sediaram a exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o MAM-Rio. A curadoria ficou a cargo da então diretora da Pinacoteca, Aracy Amaral, e da artista Lygia Pape, da parte do MAM-Rio, que entrou na fase final de organização da mostra⁴⁶. Foram expostos, entre outros, pinturas, poemas, projetos de design e esculturas advindos de 44 artistas.

Antes dessa exposição central, havia ocorrido quatro outras no exterior que abordaram a arte e a poesia concretas brasileiras. Foram elas: *Exposição de Poesia Concreta Brasileira*, organizada por Luiz Carlos Vinholes, oficial de chancelaria brasileiro no Japão, 1960; *Konkrete Texte*, organizada por Max Bense na Alemanha, 1960; *Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung*, organizada por Max Bill com apoio do MAM-Rio na Suíça, 1960; e *Between Poetry and Painting*, organizada por Jasia Reichardt, curadora britânica, no Reino Unido, 1965. Contudo, se essas exposições pavimentaram o caminho, por meio da legitimação dessa arte, para que *Projeto...* ocorresse, nenhuma delas teve impacto parecido com o dessa mostra brasileira no colecionismo dessa produção artística, na visibilidade perante o público, enfim, no status da arte concreta paulista como um todo.

Pode-se afirmar que a mostra de 1977 reabilitou o concretismo, que, desde sua dispersão em fins da década de 1950, não interessara nem à crítica nem ao mercado de arte brasileiros. Por volta de 1977, o campo artístico havia se transformado bastante em relação a duas décadas antes. Por exemplo, o mercado de arte já começara a se concretizar (galerias de arte em maior número e mais especializadas) e a crítica de arte passara a ter mais espaço (em revistas especializadas, por exemplo). A circunstância da época permitiu que a Pinacoteca, sem um passado de ligação com o concretismo ou com o neoconcretismo, pudesse capitanear uma exposição que mobilizou diversos dos atores envolvidos à época com os dois movimentos. Nessa altura, foram doados pelos artistas diversas peças ao museu paulistano.⁴⁷

De acordo com Adolpho Leirner, foi ter tido peças de sua coleção requisitadas para essa mostra o que lhe fez se entender como colecionador. A partir disso, buscou completar sua coleção de arte construtiva, preenchendo suas lacunas⁴⁸.

⁴⁶ ALVES, Cauê. Debate em torno da mostra Projeto Construtivo Brasileiro da Arte. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (Orgs.). **História das exposições**: casos exemplares. São Paulo: Educ, 2016, p. 127.

⁴⁷ Os anos por volta dessa exposição concentram as aquisições de obras concretistas da Pinacoteca. Contudo, não se pode notar uma política consistente de aquisição de tais obras pela Pinacoteca. O mesmo se deu com museus como Masp, MAM-SP, MAM-Rio, MAC-USP e MAC-Niterói, que não têm coleções significativas de arte concretista paulista dos anos 1950. Para detalhamento sobre o que tais instituições possuem dos quinze artistas, cf. SANDES, *op. cit.*, 2018a.

⁴⁸ SANDES, *op. cit.*, 2017a.

Por ocasião dessa exibição, a Pinacoteca editou um catálogo-livro composto de análises escritas à época e de textos e manifestos históricos⁴⁹. Os escritos desse volume têm sido amplamente tomados como base para muitos dos estudos sobre o concretismo e o neoconcretismo brasileiros. Contudo, Flávio Rosa de Moura defendeu que:

Os textos ali devem [...] ser lidos sob uma ótica interna, como parte do mesmo processo comemorativo em que se insere a exposição — até na aparência estamos no mesmo circuito: a diagramação do catálogo é de Amílcar de Castro, destacado escultor do grupo neoconcreto e responsável pelo projeto gráfico da página do manifesto.⁵⁰

A importância da exposição e do catálogo-livro para os estudos sobre esses movimentos é tamanha que se deve, como o fez Moura, fazer uma crítica a ambos para que se possa valer-se de seus materiais.

A expressão “projeto construtivo”, presente no título da mostra, foi sugestão do crítico Ronaldo Brito. Ela abarca tanto o concretismo como o neoconcretismo e primeiro apareceu num texto inicial de Brito publicado na revista *Malasartes*⁵¹. Anos mais tarde, agora em livro, Brito aprofundou sua análise, que dá importância para o concretismo por ele ter sido uma etapa com a qual o neoconcretismo rompeu para mostrar ao mundo sua sofisticação teórico-formal e sua consciência construtiva, utilizando-se neste último caso os termos do autor⁵². Noutras palavras, o neoconcretismo teria consciência construtiva, pois teria consciência do passado e da trajetória do construtivismo, principalmente no Brasil.

Guilherme Bueno problematizou a naturalização da ideia de “projeto construtivo” vista na literatura da área⁵³. Para ele, o concretismo era pouco utópico, ou seja, atuava apenas sobre as artes. Ao observar o panorama da época da exposição em pauta, Bueno concluiu que “o ‘projeto construtivo brasileiro’ simbolizava o gesto de reconstrução da inteligência no Brasil, num momento de rudimentar distensão do regime militar”⁵⁴.

É importante sublinhar que a leitura de Ronaldo Brito implicava o concretismo como passo para o surgimento do neoconcretismo, isto é, este teria rompido com aquele. Ainda que essa análise tenha

⁴⁹ O livro foi reeditado em versão fac-símile. Cf. AMARAL, Aracy (Coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014 [1977].

⁵⁰ MOURA, Flávio Rosa de. Introdução. In: MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil**. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 14-15.

⁵¹ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. **Malasartes**. Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976, p. 9-13.

⁵² *Idem*. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

⁵³ BUENO, Guilherme. Houve um projeto construtivo brasileiro? In: ROSADO, Alessandra; FAZZOLARI, Cláudia; FRONER, Yacy-Ara (Orgs.). **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Comunicadores**. Belo Horizonte: ABCA, 2018, p. 161-181.

⁵⁴ BUENO, *op. cit.*, p. 179.

dado um lugar na historiografia da arte para o concretismo — o que favoreceu seu colecionismo —, tratou-se de lugar secundário. Essa posição secundária do concretismo, disseminada com a mostra de 1977, ofereceu a ele uma maior visibilidade no campo artístico; porém, essa posição secundária, relativa ao neoconcretismo, persistiu no meio artístico local até os dias de hoje, ainda que o concretismo paulista venha, nas últimas duas ou três décadas, sendo alvo de interesse de colecionadores particulares, instituições museais (aquisição de obras e exibição consistente, de coletivas ou individuais; aquisição de documentos e extroversão, como no caso do IAC, Instituto de Arte Contemporânea), editoras (para se citar apenas um exemplo, deve-se atentar para o trabalho que foi empreendido pela extinta Cosac Naify), etc. A análise de Brito, e seus usos, pode ser creditada como o motivo pelo qual o colecionismo de arte concreta paulista ressurgiu nos anos 1980.

A aquisição de obras concretistas pela Pinacoteca se concentrou na fase em que Aracy Amaral dirigiu o museu (1975-79). A política por ela assumida incluiu solicitar a órgãos estaduais que enviassem a esse museu obras presentes em suas unidades⁵⁵.

Entre os artistas aqui evidenciados, participaram de *Projeto...: Barros, Charoux, Cordeiro, Féjer, Fiaminghi, Lauand, Maluf, Nogueira Lima, Sacilotto, Wladyslaw e Wollner*. Excetuando-se os poetas, ausentes, o único artista sem participação foi Haar (1910-1954), que, falecido jovem, passou a ter pouca presença em mostras — além, é certo, de pouco de sua obra ter permanecido.

Na opinião de Cauê Alves, “[a exibição] e todo o debate em torno de sua realização mostram a pluralidade de vozes e posições que participaram do processo de internacionalização da arte brasileira que ocorreu em seguida”⁵⁶. Esse processo é estudado nos momentos seguintes do processo aqui analisado.

Uma vez que o valor monetário das obras de arte não é algo dado, e sim construído socialmente por diversos atores, deve-se destacar o papel de galerias e galeristas na valorização de obras concretistas. O preço está relacionado ao prestígio do autor da peça, logo o galerista tem espaço para agir. Alguns caminhos são a valorização e a divulgação do artista, a gestão da relação com a clientela e a administração do volume de obras disponíveis na praça. Nos anos 1950, a posse de obras de arte era propalada como importante para diversificação de investimentos, o que levou as classes mais altas a se enveredarem nesse comércio⁵⁷. O início do comércio de obras do concretismo paulista se deu, é provável, décadas após.

⁵⁵ BARROS, Regina Teixeira de. Arte construtiva na Pinacoteca. In: PITTA, Fernanda *et al.* **Arte construtiva na Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 12-25.

⁵⁶ ALVES, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁷ DURAND, *op. cit.*

Ainda não há uma história geral das galerias de arte na cidade de São Paulo no século passado. O que existe são fragmentos do assunto, baseados em um período histórico, em uma casa ou um galerista específicos. Não se registrou um estudo que se concentre em estudar a presença dos concretos, ou mesmo dos abstracionistas geométricos, nesse mercado. Fora de toda a dúvida, o comércio de arte nas décadas de 1940, 50 e 60 ainda era pouco especializado. Entre as galerias paulistanas em atividade de 1958 a 1964:

Inexistia uma política de exposições, assim como não se levavam em consideração os critérios estéticos. Operavam com uma produção segmentada. No mesmo espaço conviviam múltiplas tendências: primitivos, figurativos regionalistas, abstracionistas informais, grupo Santa Helena, concretistas e neoconcretos. [...] De acordo com Stefano Cheiman [proprietário da Galeria Astreia, fundada em 1959], o que o levava a selecionar um artista era o nível de popularidade que seu nome havia alcançado.⁵⁸

Os concretos paulistas só passaram a ser representados por galerias, parece seguro afirmar, apenas décadas mais tarde, provavelmente a partir da década de 1980 — as informações são escassas⁵⁹. Algumas galerias se destacam nesse tópico, e as mais destacadas são discutidas na sequência.

A primeira a comercializar peças de concretos aparentemente foi a Dan Galeria, inaugurada em 1972 por Peter Cohn e Gláucia Cohn. A princípio voltada para artistas modernistas de 1922, a galeria posteriormente ajuntou nomes como Volpi e Yolanda Mohalyi. Depois, quando da entrada de Flávio Cohn, em 1985, a casa passou a representar Lygia Clark, Charoux, Almir Mavignier, Hércules Barsotti, Max Bill e Sacilotto, entre outros⁶⁰. Considerando os quinze artistas pesquisados, estão em seu rol: Wollner, Sacilotto, Cordeiro e Charoux⁶¹.

A galerista Berenice Arvani, da galeria homônima, comercializa artistas construtivos dos anos 1950 e contemporâneos. Segundo Arvani, “a galeria está nesta localização [bairro dos Jardins] desde 2001 e, logo após nossa inauguração, começamos a trabalhar com os artistas construtivos” (Informação pessoal, 2018). Essa casa tem em sua lista seis dos artistas pesquisados, quais sejam, Charoux, Fiaminghi, Lauand, Maluf, Nogueira Lima e Sacilotto. De acordo com a *marchande*, “não existe uma data exata [de início de representação de cada artista] e nem uma representação oficial, a não ser a artista Judith Lauand, que está viva”.⁶²

⁵⁸ BUENO, Maria Lucia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 2, maio-ago. 2005, p. 391.

⁵⁹ Ainda que não sejam parte do grupo de quinze artistas aqui estudados, cabe apontar que a Petite Galerie, de Franco Terranova, representava Hércules Barsotti e Willys de Castro mesmo no começo dos anos 1960.

⁶⁰ HISTÓRIA. 2020. Disponível em: <http://www.dangaleria.com.br/sobre.aspx>. Acesso em: 9 set. 2022.

⁶¹ Uma vez que todos já faleceram, não se sabe que tipo de contrato há, uma vez que só existe representação de artista vivo. Contatada, a galeria não forneceu quaisquer informações.

⁶² Informação pessoal, 2018.

A Galeria Luciana Brito, fundada em 1997, atualmente oferece Barros e Cordeiro. Não estão disponíveis mais detalhes sobre quais as condições por detrás disso, sendo importante que se entreviste a galerista sobre a arte concreta. Em 2017, a galeria abriu uma filial em Nova York com exposição sobre o Grupo Ruptura.

Ainda que a Galeria Raquel Arnaud seja de costume relacionada pelo meio de arte à representação de artistas da abstração geométrica, ela não tem hoje nenhum desses quinze artistas em seu rol. É certo, porém, que ela representou, nos anos 1980, Barsotti e Willys de Castro, que, apesar de não fazerem parte do grupo concreto paulista, estavam relacionados a ele. Resta clara a necessidade de um estudo detido das galerias paulistanas com não só o concretismo paulista bem como com a abstração geométrica local num sentido mais amplo.

O mercado paulistano de arte tem se concentrado sobre pinturas e desenhos do concretismo paulista. Excepcionalmente, são comercializados objetos não artísticos, como foi o caso de luminária projetada por Cordeiro que foi reeditada pela Galeria Luciana Brito em 2018. De qualquer modo, as galerias dispõem de ferramentas e recursos que têm sido usados para a inserção comercial da produção concreta, tendo em vista as habilidades comerciais de seus funcionários e galeristas perante sua clientela, sua competência de montar exposições, no Brasil ou no exterior, principalmente em feiras, e sua capacidade de se aliar com críticos que produzam materiais sobre os artistas.

Evento marcante na história do colecionismo do concretismo paulista foi a aquisição da Coleção Adolpho Leirner pelo Museu de Belas Artes de Houston (EUA) em 2007⁶³. Essa compra refletiu o crescente interesse de instituições museológicas estrangeiras nas artes concretistas latino-americana e brasileira. Aqui também é estudada a Colección Patricia Phelps de Cisneros em sua relação com a arte brasileira.

Apesar dos protestos de atores do campo artístico brasileiro contrários à venda, não havia impedimento para que ela ocorresse, já que não se tratava de peças tombadas. Leirner respondeu às reclamações afirmando que, “nos últimos quatro anos, 400 obras do mesmo período da coleção saíram do Brasil, o que ninguém diz”⁶⁴. Mesmo sendo difícil precisar um número, é verossímil que esse comércio estivesse crescendo.

A coleção foi oferecida a museus brasileiros, porém não se conseguiu reunir o valor necessário ou não houve interesse da parte deles. Cabe notar que falta uma pesquisa específica sobre a visão dos curadores e dirigentes das instituições brasileiras a respeito do concretismo paulista. Como exemplo,

⁶³ Segundo apuração do jornal *Folha de S. Paulo*, a colecionadora Patricia Cisneros fizera, em 2003, oferta por essa coleção de Leirner com valor bastante abaixo do conseguido em 2007. CYPRIANO, Fabio. Venda da coleção de Leirner gera protesto. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 mar. 2007.

⁶⁴ *Ibidem*.

tem-se Tadeu Chiarelli, que foi curador chefe do MAM-SP entre 1996 e 2000. Em declaração em palestra recente, afirmou que boa parte das obras concretistas não passavam de “exercícios de Bauhaus”⁶⁵, ecoando, é claro, a acusação de Alfred Baar, curador do MoMA que esteve no Brasil em 1957 durante a Bienal de São Paulo. Logo, ao gerir a política de aquisição do museu paulistano, o curador não viu interesse em adquirir obras concretistas.

De acordo com Leirner, ele desejava que a coleção continuasse no Brasil, assim afirmou ser “a pessoa mais infeliz porque a coleção foi para fora, mas também [...] a mais feliz porque ela está em Houston, em boas condições”⁶⁶. A instituição americana tem, entre outros recursos para preservar e estudar essa coleção, um braço de pesquisa dedicado à arte latino-americana.

Apenas dois meses depois da aquisição, a coleção Leirner foi exposta no museu de Houston. Foi exposta pela primeira vez na Europa entre 2009 e 2010, no museu suíço Haus Konstruktiv. Em 2015, foi disponibilizada online no Google Art Project.

A compra da Coleção Adolpho Leirner pelo Museu de Belas Artes de Houston pode ser considerada a ação mais relevante praticada por essa instituição no sentido de aumentar o interesse nos Estados Unidos pela arte concreta brasileira, mas não foi a única. Para além do estudo e da circulação dessa coleção, pode-se citar a existência, dentro desse museu, do Centro Internacional para as Artes das Américas. Fundado em 2001, é um instituto de pesquisa de arte latino-americana que fomenta pesquisas na área que têm impactado positivamente a posição do concretismo brasileiro nos Estados Unidos e em outros países. Esse centro surgiu após, pelo menos, uma década de pesquisas nas universidades norte-americanas sobre a arte concreta latino-americana, sendo delas tributárias.

Outra coleção de destaque no rol de colecionadores de arte concreta paulista é Colección Patricia Phelps de Cisneros. Criada nos anos 1970 pela venezuelana que lhe dá nome, a coleção tem sede em Caracas e Nova York. Uma diferença dessa coleção em relação à de Leirner é que Cisneros sempre buscou obter obras de múltiplos países, não apenas se concentrar em um, como o fez o brasileiro. Certamente com impacto no reconhecimento local da arte concreta no geral e paulista no específico, essa coleção foi exposta no MAM-SP em 2002, na mostra *Paralelos - arte brasileira na segunda metade do século 20 em contexto*, que, dos quinze artistas estudados, apresentou oito, num diálogo com artistas contemporâneos: Wladyslaw, Maluf, Barros, Fiaminghi, Lauand, Sacilotto, Nogueira Lima e Cordeiro.

⁶⁵ CHIARELLI, Tadeu. Concretismo e neoconcretismo no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: duas vertentes entre outras. In: FRONER, *op. cit.*, 2018, p. 277-284.

⁶⁶ CYPRIANO, *op. cit.*

Segundo Herkenhoff, o colecionismo de arte brasileira de Patricia Cisneros foi um dos elementos que explicam a internacionalização do mercado brasileiro de arte⁶⁷. Para ele, “em 1997, na cena internacional, o Brasil não conseguia constituir uma presença além de nomes esparsos, nem um campo de reflexão”.⁶⁸ Ao certo, o interesse dessa coleção pela arte concreta brasileira contribuiu para inseri-la nos centros mundiais da arte, porque acompanhado de estudos, reflexões, publicações, doações a museus estrangeiros e montagem de exposições ao redor do mundo.

Considerações finais

Verificou-se neste artigo que a relação do colecionismo de arte com o concretismo paulista não ocorreu num processo linear ou cumulativo, mesmo que certos fatos ou eventos tenham colaborado positivamente para posteriores. Além disso, o interesse do colecionismo por esse movimento foi relativamente tardio, dado que, em sua primeira década, pouco atraiu colecionadores, o que só passou a acontecer de forma mais consistente depois da mostra de 1977. Isso se deve tanto a condições estruturais do campo artístico brasileiro — principalmente, o longo domínio do modernismo de 1922, seja em termos estéticos ou comerciais — como a relativa demora no surgimento de uma leitura da historiografia da arte que provesse um lugar para o concretismo paulista num entendimento mais geral sobre a arte brasileira, advinda em torno de *Projeto construtivo brasileiro*.

Como dito, esse lugar dado ao concretismo paulista foi secundário e essa visão tem largamente permanecido até a atualidade, sendo apenas recentemente revisto por alguns pesquisadores brasileiros ou estrangeiros. Reflexo desse lugar secundário foi que nenhuma instituição museológica brasileira angariou fundos para adquirir a Coleção Adolpho Leirner — ainda que isso não tenha sido um motivo exclusivo. Entre os motivos, é preciso apontar para a falta de recursos dos museus locais para aquisição de obras, muito menos para uma coleção formada e já valorizada. No sentido de valorização dessa coleção, é importante destacar a exposição e o livro capitaneados por Aracy Amaral, no fim dos anos 1990.

A análise da relação do colecionismo com o concretismo, aqui desenvolvida abrangendo um período de sete décadas, mostrou-se importante fio condutor para a análise da evolução do campo artístico paulista, uma vez que o colecionismo tem sido um fator altamente relevante para o status do movimento perante a academia, o público e a crítica. Outros adquirentes também são impactados em seu

⁶⁷ HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. *Trópico*. 22 abr. 2008. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2973,4.shl>. Acesso em: 13 abr. 2022.

⁶⁸ Ibidem.

interesse pelo movimento por essas coleções pioneiras, sejam elas privadas, particulares, nacionais ou estrangeiras.

Às vezes, o concretismo é apenas mencionado na historiografia da arte para que seja abordado o neoconcretismo — assim, a análise desse aspecto pode auxiliar no entendimento desse pouco crédito. É fato que o concretismo teve seu lugar de destaque no campo artístico paulista suplantado pelo abstracionismo informal logo em fins dos anos 1950. Porém, falta entender por que esse movimento, que tem obras e artistas muito relevantes e que é altamente considerado no exterior, recebe, comparando-se com o neoconcretismo, pouca atenção no país, não obstante isso possa ter relação com as mudanças no campo desde então.

A principal limitação deste artigo se refere à dificuldade em obter informações que não estão disponíveis em publicações e que são guardadas por fontes tais como galeristas. Outra limitação diz respeito à falta da crítica especializada para se aprofundar a análise do reconhecimento artístico do movimento concretista e de seus artistas, o que será focado em artigo futuro, devido às suas importância e complexidade.

Algumas novas perguntas de pesquisa destacam-se a partir deste artigo. Elas vão além da necessidade de se descobrir certas informações pontuais. Uma pesquisa que levasse em conta valores de aquisição das obras concretas pelos colecionadores e seus valores atuais mediante correção monetária, além de indicar a valorização das obras e das coleções abriria uma nova senda nessa temática. Os efeitos de tal valorização sobre as obras concretas disponíveis no mercado e sobre o surgimento, nos últimos anos, de obras falsas renderiam outro estudo altamente relevante. Um estudo sobre o papel que casas de leilão como Sotheby's e Christie's têm desempenhado no colecionismo do concretismo paulista inauguraria outra senda. Uma pesquisa com galeristas e outros atores do meio sobre a relação do concretismo paulista com o mercado exploraria caminho pouco trilhado. Por fim, estudos que considerem os outros círculos de reconhecimento artístico multiplicariam as perspectivas aqui iniciadas.