



**Exposição temporária**  
Piso 0

# **Modernismo Brasileiro**

## **Na Coleção da Fundação Edson Queiroz**

26/10 — 11/02/2018

## Modernismo Brasileiro na Coleção da Fundação Edson Queiroz

Ao longo dos últimos 30 anos, a Fundação Edson Queiroz, sediada na cidade de Fortaleza, na região Nordeste do Brasil, vem constituindo uma das mais sólidas coleções de arte brasileira do país. Das imagens sacras do período colonial à arte contemporânea, a coleção reunida pelo Chanceler Airton Queiroz percorre cerca de quatrocentos anos de produção artística, com obras significativas de todos os períodos. A exposição *Modernismo Brasileiro na Coleção da Fundação Edson Queiroz* apresenta uma seleção desse precioso acervo, destacando um conjunto de obras produzidas entre as décadas de 1920 e 1960, quer por artistas brasileiros, quer por estrangeiros residentes no país.



Lasar Segall  
*Duas Amigas*, 1917-1918  
Óleo sobre tela

### Reinventando a pintura

No Brasil, os artistas da primeira geração modernista partilham o facto de terem passado por uma formação no exterior, dedicarem-se a uma pesquisa de renovação formal (ainda que tímida) e por adotarem uma linguagem figurativa. Com exceção de Lasar Segall, que já é um artista maduro quando chega ao país em 1924, todos os outros aprofundaram os seus estudos na Europa, ou nos Estados Unidos, no caso específico de Anita Malfatti.

Realizada ainda no período alemão, a pintura *Duas*

*Amigas*, de Lasar Segall, que abre a exposição, reúne características-chave formais para a compreensão de uma importante parcela da produção dos primeiros tempos do modernismo no Brasil. Por um lado, Segall emprega cores não realistas, imbuídas de valor simbólico; por outro, lança mão de princípios cubistas, simplificando as figuras por meio de planos geometrizados. O uso da cor carregada de significado psicológico é um recurso frequente também nos retratos produzidos por Flávio de Carvalho. Em *Retrato de Berta Singerman*, a pintura é construída por meio de pinceladas vigorosas que borram os contornos da personagem, confundindo figura e fundo. Chamam a atenção as olheiras, a grande boca vermelha praticamente no meio da pintura, assim como os dedos verdes e finos em primeiro plano. Os trejeitos das mãos e a maquilhagem carregada são típicos da declamadora argentina em cena, como se observa nas fotografias de época. Se Flávio de Carvalho e Anita Malfatti (na década de 1910) são representantes de uma vertente expressionista do modernismo brasileiro, Antônio Gomide, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret respondem por uma filiação ao cubismo. Ainda que tenham assimilado lições cubistas, quando essa geração de artistas tem contacto com o movimento, na década de 1920, este já havia perdido o radicalismo dos primeiros anos. Assim, percebe-se nos seus trabalhos uma estilização moderada das figuras, mais alinhada com a *art déco*. No que diz respeito aos pintores, notam-se a clara preferência por tons pastéis e o empenho para planificar o espaço pictórico, características emprestadas ao cubismo. As linhas na pintura *O Ceramista*, de Gomide, e nas esculturas *Virgem Oriental* e *Ritmo*, de Brecheret, definem silhuetas sinuosas e elegantes. Em contrapartida, o traço inflexível de Rego Monteiro, em *Crucificação*, somado à frontalidade das figuras e à simetria da composição, acentua a austeridade da cena religiosa.

Ao contrário dos seus colegas, as pesquisas formais levadas a cabo por Ismael Nery não eram um fim em si mesmo: via na arte uma maneira de dar corpo ao essencialismo, sistema místico-filosófico concebido por ele que consistia na busca de uma unidade ancestral perdida. O seu objetivo era unificar as polaridades masculino-feminino primordiais que haviam sido cindidas para que o ser humano restabelecesse a plenitude, independentemente de tempo e espaço. Nesse sentido, o cubismo interessava-lhe menos pela renovação formal que simbolizava

e mais por servir à fusão de corpos particular ao essencialismo. Masculino e feminino confundem-se em *Autorretrato*: Nery representa-se de forma ambígua, com feições que poderiam identificar quer uma figura feminina sombria, quer um homem de traços afeminados; em *Figuras Sobrepostas*, os dois corpos mesclam-se, engendrando uma nova unidade. Em ambas as pinturas o que está em jogo são tentativas de concretizar a essência, a unidade espiritual do ser humano que, para Nery, era fruto da vontade divina.

Quando Nery viaja pela segunda vez a Paris, em 1927, o emprego da linguagem derivada do cubismo é substituída por uma aproximação à figuração surrealista. Provavelmente foi por meio dele que Cícero Dias entrou em contacto pela primeira vez com imagens surrealistas, no Rio de Janeiro. Entretanto, se para Nery a representação do homem vinha de encontro a um pensamento místico, para Dias está ligada à memória da sua infância no interior de Pernambuco. As recordações da época em que viveu no engenho de açúcar são associadas a uma visualidade típica da arte popular, como se verifica em *Moças na Janela*. O “desajuste” de proporções e profundidades confere um caráter *naïf* à pintura e sugere que as moças em questão se assemelham tanto a prostitutas esperando clientes quanto a ex-votos empilhados nas paredes das igrejas católicas no nordeste brasileiro.



Emiliano di Cavalcanti  
*Mulata com Flores*, 1936  
Óleo sobre tela

## Reinventando o Brasil

Paralelamente às renovações formais, alguns artistas da primeira geração modernista também se interessaram pela busca de imagens que refletissem uma identidade do Brasil. Embora a historiografia da arte calcada no discurso modernista reitere que essa procura tenha sido particular àquele período, encontramos preocupações semelhantes desde a primeira metade do século XIX. A urgência de criar um imaginário próprio para o país intensifica-se após a Independência, quando se instaura a necessidade de forjar uma identidade para a jovem nação. Porém, se num primeiro momento o referencial artístico era a academia europeia, no século XX o debate nacionalista é retomado sob outro prisma. Não eram mais as idealizações românticas que pautavam a produção simbólica do imaginário genuinamente brasileiro. Havia, por um lado, uma determinação em recuperar elementos nativos, anteriores à colonização portuguesa; por outro, havia um esforço, por parte de intelectuais, para compreender as contradições do sistema colonial e incluir a mestiçagem como fator decisivo na formação do povo brasileiro.

Entre os modernistas que aderiram à busca de temas e imagens que correspondessem a uma identidade nacional, destacam-se Tarsila do Amaral (com paisagens paulista e antropofágicas), Cícero Dias – cujas reminiscências da infância, permeadas de saudades, trazem à tona o universo nordestino –, Vicente do Rego Monteiro (com pesquisas referenciadas no imaginário indígena), Di Cavalcanti e Cândido Portinari, entre outros. Conhecido como “o pintor das mulatas”, ao longo de sua vida Di Cavalcanti empenhou-se na formulação de uma visualidade nacional. Boêmio convicto, elegeu as mulheres, a música e as festas populares como representantes por excelência da identidade brasileira. Afirmava: “A cultura não apaga os meus sentidos, sou sempre o vagabundo, o homem da madrugada, o amoroso de muitos amores”.<sup>1</sup> O seu estilo de vida alimentava a sua arte e vice-versa. Dividia com Matisse, pintor que muito admirava, a predileção pela figura humana (sobretudo a feminina), o emprego de um cromatismo intenso e a concepção hedonista da arte.

<sup>1</sup> Di Cavalcanti. *Viagem da Minha Vida I: o Testamento da Alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 145.

As pinturas *Mulata com Flores*, *Figuras* e mais tardiamente *Batuque* exemplificam bem sua poética. Di Cavalcanti divide com Portinari a predileção pela figura humana como representante da nação. Mas se para o primeiro a mestiça é motivo de celebração, para Portinari – artista da chamada segunda geração modernista – o homem brasileiro é virtuoso e íntegro, mas em geral digno de compaixão pela condição de extrema pobreza em que vive. Das lavradoras em *Colhendo Batatas* aprendemos que estão descalças, têm as mãos embrutecidas pela lida com a terra, provavelmente os joelhos macerados e as costas moídas. São trabalhadoras obstinadas que aproveitam os primeiros ou os últimos raios de luz para catar batatas que mais parecem pedras. A proximidade entre os dois corpos volumosos e o predomínio de cores quentes constroem uma atmosfera de intimidade entre as duas, porém o espectador, certamente pertencente a outra classe social, encontra-se claramente excluído. Já as figuras em *Mulher e Crianças*, embora representadas de frente, têm traços indefinidos, configurando uma representação de tipos humanos e não de retratos individuais. O drama comum a muitas famílias está inscrito no olhar assustado de algumas figuras e perdido de outras. O único traço de força e esperança traduz-se aqui pelo laço de fita vermelha que ornamenta a cabeça da mãe.

## Retorno à ordem

As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por uma acomodação das linguagens modernistas. Até mesmo Lasar Segall e Anita Malfatti, dois expoentes das renovações formais no Brasil, voltam-se para uma arte menos experimental. Anita pinta *Interior*, um canto de sala estudadamente desordenado, em que as estampas e as artes sobressaem como motivos. Segall, por sua vez, realiza os retratos *Mulher Sentada Entre Flores* e *Mulher com Blusa Rosa*. O primeiro, pintado ainda na década de 1920, conserva as cores vivas que caracterizam o que Mário de Andrade chamou de “fase brasileira”. No segundo, mais representativo do retorno à ordem, Segall lança mão de breves pinceladas de rosas pálidos, verdes acinzentados e tons terrosos para criar texturas e volumes na figura e no *setting* nos quais está inserida. Embora de faturas bastante diversas entre si, nos dois retratos as modelos posam sentadas de frente, com as mãos unidas no colo. A mesma postura é replicada em *Menina com Fita*, de Portinari, que se assemelha a *Mulher com Blusa Rosa* em termos de fatura. O retomar de tendências mais tradicionais da arte não ficou restrita à pintura. Quando Ernesto de Fiori chegou ao Brasil, em 1936, trazia consigo a convicção de que a arte deveria ser informada pela produção do passado. Na escultura *Mulher em Pé*, ele elige o tema clássico do nu feminino e funde o trabalho em bronze, material igualmente tradicional. Entretanto, a superfície rugosa do bronze é indicativa do processo de trabalho dos seus dedos sobre a matéria original (argila ou gesso), sinalizando a sua adesão ao modernismo. Mas foi como pintor que De Fiori deixou mais herdeiros entre nós. A sua pesquisa em torno da construção da pintura por meio da cor e das suas possibilidades plásticas – do cromatismo intenso à síntese formal, das pinceladas enérgicas ao jogo de transparências – foi reveladora para artistas residentes em São Paulo, como Alfredo Volpi. Se De Fiori foi um artista referencial na capital paulista tanto para os seus contemporâneos como para as gerações vindouras de pintores, em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, esse papel foi ocupado por Alberto da Veiga Guignard. E assim, como De Fiori, Guignard era um exímio colorista. Nas paisagens que registou das cidades históricas mineiras, das quais *Balões* é um ótimo exemplo, as igrejas e o casario estão representados na metade inferior da tela, enquanto as montanhas e o céu ocupam a metade superior. É justamente nas nuvens e nas montanhas ao longe que se nota



Alberto da Veiga Guignard  
*Balões*, 1947  
Óleo sobre madeira

com maior clareza a habilidade do artista de lidar com a tinta diluída para construir espaços por meio de transparências e sobreposições de cores, inclusive as mais improváveis.

### Figura, não figura

A segunda metade da década de 1940 começou com factos marcantes: no mundo, o fim da II Grande Guerra; no Brasil, o término da ditadura de Getúlio Vargas. Os novos ventos que sopravam no país deram impulso a importantes mudanças no meio artístico. Foram criados o Museu de Arte de São Paulo, em 1947, e os museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 1948. Com eles, foram apresentadas exposições de arte moderna e conferencistas internacionais foram convidados, arejando o circuito cultural com novas imagens e novos debates. Além disso, as recém-inauguradas instituições ofereciam cursos pioneiros com propostas pedagógicas atualizadas como alternativa à aprendizagem artística tradicional oferecida pelo Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, e pela Academia Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Soma-se a esse cenário a atuação do artista de origem romena Samson Flexor, que imigrou para São Paulo em 1948 e começou a lecionar no seu atelier. O seu método consistia em “interpretar as formas dos assuntos escolhidos, fragmentando-as em planos geométricos à maneira cubista, promovendo uma elaboração mais independente dos contrastes fundamentais da pintura: os valores (claro-escuro) e as cores”.<sup>2</sup> Ou seja, a sua proposta fundava-se num exercício de tradução da forma para uma representação perpassada pela geometria, que convidava os alunos a explorar a ambígua seara entre figuração e abstração.

Assim, uma das discussões mais mobilizadoras daqueles anos foi a “chegada” da abstração, linguagem que passara ao largo do modernismo brasileiro até então. Alguns artistas, como Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho, mantiveram-se simpatizantes convictos da figuração; mas boa parte deles aventurou-se, se não à abstração completa, pelo menos a operações de redução da forma. Resultados desse enfrentamento são visíveis em trabalhos de artistas presentes na exposição, tais como Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Bruno Giorgi, Ione Saldanha, José Pancetti, Lasar Segall, Maria Helena Vieira da Silva e Maria Leontina. Nesta, o convívio profícuo entre figuração e abstração ganha corpo em *Episódios III*, em que elementos geométricos preenchidos com variações de azuis organizam o espaço,

criando uma sugestão de profundidade. No caso de Antônio Bandeira, as ortogonais inspiradas nas ruas e cruzamentos das cidades tecem tramas cerradas, a ponto do referencial só ser conhecido por meio da indicação dos títulos. Já as redes traçadas na pintura *Intérieur* de Vieira da Silva<sup>3</sup> remetem a um ambiente fechado, mas também permanecem no limiar entre figura e não figura, entre a sugestão de um espaço representado e o reconhecimento da tela como superfície plana. Para Segall, o embate desenrola-se nas florestas de Campos do Jordão, que regista com grande lirismo nos últimos anos da vida.

A sombria *Floresta*, realizada quando José Pancetti integrava o Núcleo Bernardelli, estruturada por meio de breves pinceladas verticais, em tudo difere das marinhas que realizou na Bahia, no fim da vida. Cores fortes e luminosas substituem os tons escuros, e a matéria espessa é trocada por finas camadas de tinta colorida. Paisagem e figuras humanas passam por uma grande simplificação formal, chegando mesmo às portas da abstração. Terra, areia e mar são representadas com pouco mais do que três faixas de cor ligeiramente desniveladas, conforme se vê em *Monteserrat, Bahia*.

Mas é no conjunto da obra de Alfredo Volpi que se assiste com maior clareza a passagem da figuração convencional (se é que esse termo se aplica a um artista que não passou por educação formal) para a abstração. A pintura de paisagens dos anos 1910 e 1920 sofre as primeiras transformações em meados da década seguinte, quando Volpi começou a frequentar o que viria a ser conhecido como Grupo Santa Helena. Nas telas *Paisagem de Itanhaém* e *Casario de Cambuci*, ambas da década de 1940, é visível a influência da pintura de De Fiori (embora Volpi relutasse em admiti-la): o espaço parcialmente planejado é estruturado por meio de manchas translúcidas de cor, distribuídas por pinceladas em várias direções. Com o passar dos anos, Volpi foi-se distanciando do referencial arquitetónico e muitas das suas fachadas, mastros e bandeirinhas convertem-se em pinturas abstratas ímpares, regidas por uma geometria flexível e grande sensibilidade cromática.

<sup>2</sup> Depoimento de Alberto Teixeira a Maria Alice Milliet, em março de 1997. MILLIET, M.A. “Atelier Abstração”. In AMARAL, Aracy (org). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos-DBA, 1988, p. 75.

<sup>3</sup> Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes viveram no Rio de Janeiro entre 1940 e 1947 e conviveram intimamente com artistas e escritores modernistas residentes na cidade.



Amílcar de Castro  
Sem título, década de 1980  
Ferro

### Abstrações

O país principiou a década de 1950 com otimismo: os parques industriais ampliavam-se, as cidades expandiam-se e o desejo de incluir o Brasil em mercados internacionais foi-se tornando uma realidade. Foi no embalo da expectativa de modernização que Juscelino Kubitschek mandou construir no descampado Planalto Central a nova capital do Brasil, símbolo máximo da euforia desenvolvimentista.

Nesse contexto, o Museu de Arte Moderna de São Paulo organizou a primeira edição da Bienal internacional (1951), impulsionando de maneira extremamente eficaz o intercâmbio entre artistas brasileiros e estrangeiros. Os prêmios concedidos pelo júri na categoria Escultura consagraram Victor Brecheret como o grande escultor do modernismo brasileiro e o suíço Max Bill como o representante-mor de uma linguagem abstrata calcada em princípios matemáticos, novidade que vinha despontando havia pouco tempo no meio artístico local. O prêmio de Jovem Pintor Nacional foi conferido ao carioca Ivan Serpa, também por uma tela abstrata.

No ano seguinte, 1952, o MAM-SP apresentou a exposição do Grupo Ruptura, que se tornaria um marco na história da arte abstrata no Brasil. O grupo, liderado por Waldemar Cordeiro, lançou um manifesto em que se posicionava contra qualquer tipo de arte figurativa e contra a arte abstrata gestual, que julgava “produto do gosto gratuito”.<sup>4</sup> Clamavam por uma arte nova, baseada em “princípios claros e inteligentes” da geometria. Pregavam o uso de linhas e figuras geométricas

de cores primárias chapadas, sem nenhuma referência ao mundo extra-artístico. Para eles, a arte era a concretização de uma ideia (concebida matematicamente) e não deveria, em hipótese alguma, deixar rastros de subjetividade. Ou seja, o objeto artístico era entendido como um produto, preferencialmente reproduzível pela tecnologia industrial. Entre os participantes do Grupo Ruptura presentes nesta exposição estão Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Maurício Nogueira Lima.

No guache *Concreto 144*, Judith Lauand, única integrante feminina do grupo, cria jogos óticos: se olharmos de longe, aparentemente estamos diante de fileiras horizontais de duas cores; porém, ao aproximarmos-nos, verificamos que curtos segmentos de linhas retas com ligeiras diferenças de inclinação, meticulosamente calculadas, produzem efeitos de ondulação e movimento. Um efeito semelhante, mas agora de rotação, está estampado na serigrafia de Luiz Sacilotto, em que formas crescentes de losangos levemente arredondados partem como hélices de um mesmo ponto central. O vértice alongado, somado à alternância de cores, nos induz a identificar um movimento giratório. Princípios análogos, descritos pela *gestalt*, foram aplicados por Hermelindo Fiaminghi e Maurício Nogueira Lima em *11 GHF e Retículas Transcendentais*, respectivamente.

No Rio de Janeiro, os artistas interessados pela abstração geométrica reuniram-se em torno de Ivan Serpa, professor de pintura de crianças e adultos no Museu de Arte Moderna, formando o Grupo Frente, cuja primeira mostra ocorreu em 1954. Embora também adotassem a geometria como ponto de partida, os cariocas tinham uma concepção bastante distinta das suas aplicações. Para eles o pensamento lógico era, sobretudo, uma forma de comunicação propícia ao exercício da liberdade de experimentação e não um fim em si mesmo. Ainda que à primeira vista não pareça haver grandes diferenças entre a produção de uns e de outros, ao examinarmos com um pouco mais de atenção percebemos que Ivan Serpa, por exemplo, não se atém às cores primárias para fixar as formas geométricas, mas prioriza o jogo óptico causado pela justaposição de cores quentes na pintura *Sem Título*, 1953. Nos *Metaesquemias* de Hélio Oiticica, os retângulos parecem prestes a perder o equilíbrio e desabar para fora do suporte

<sup>4</sup> Manifesto do Grupo Ruptura, São Paulo, 1952.

(o que de facto ocorre com os *Relevos Espaciais*, criados pouco depois).

Entre os escultores que participaram no Grupo Frente estão Amilcar de Castro, Franz Weissmann e Abraham Palatnik, se tomarmos a liberdade de classificá-lo como escultor. Embora as peças dos três artistas apresentadas nesta exposição sejam de período posterior, todas conservam características do período concreto. Para Amilcar e Weissmann a modelação e o entalhe típicos da escultura tradicional dão lugar a experimentações tridimensionais com a linha no espaço: na peça de Amilcar, ela é ausência de matéria; na *Coluna em Fio*, de Weissmann, a linha estrutura os retângulos e o vazio é apresentado como matéria em potencial.

Quando Abraham Palatnik apresentou o seu objeto cinemático na I Bienal de São Paulo, o júri de seleção não soube em que categoria classificá-lo. Entretanto, o júri de premiação entendeu que a obra – uma caixa com lâmpadas coloridas movimentadas por engenhocas que projetam cores e formas numa lâmina de vidro fosco – merecia menção honrosa. Em *Cinético P-4 PA*, círculos coloridos anexados a hastes de metal giram em diferentes compassos, criando uma nova possibilidade visual a cada instante. A instabilidade e o aspeto lúdico da obra de Palatnik são partilhados pelo trabalho *E7521 (Vermelho)* de Sérvulo Esmeraldo. Nesse *excitável*, os bastonetes de madeira permanecem em repouso até que uma fonte de energia estática (como a mão do visitante) toca a superfície de acrílico. As pequenas estruturas seriadas desorganizam-se e formam infinitas possibilidades de composições efêmeras, estimulando nossa capacidade perceptiva. Quer os aparelhos cinemáticos de Palatnik, quer os excitáveis de Esmeraldo, são contribuições singulares para a arte cinética brasileira e internacional.

As diferenças programáticas entre os membros do Grupo Ruptura e do Grupo Frente ficaram evidentes na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro de 1956, no MAM-SP, e em janeiro do ano seguinte, no Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Ao avaliar as divergências, o crítico Mário Pedrosa resumiu: “Em face deles [paulistas], os pintores do Rio são quase românticos”.<sup>5</sup> De facto, o próprio Pedrosa escreveu no texto de apresentação do catálogo da segunda exposição do Grupo Frente: “Atividade autônoma e vital, ela [a arte] visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os

a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções”.<sup>6</sup> Ou seja, o grupo carioca se singularizou mais por uma atitude em relação à arte do que por um estilo propriamente dito. O rompimento definitivo entre os dois grupos ocorreu em 1959, quando o *Jornal do Brasil* publicou o Manifesto Neoconcreto, assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Contestando a “perigosa exacerbação racionalista” dos paulistas, o manifesto pregava que a geometria era apenas um instrumento que possibilitava a instauração de um significado novo, que transcendia a materialidade da obra para despertar a criação intuitiva e a imaginação. Essa experiência só poderia ser assegurada pela vivência corpo a corpo do espectador com a obra. A aplicação dessas formulações pode ser verificada em *Bicho Linear*, de Lygia Clark. Aqui as múltiplas articulações nas chapas triangulares convidam o espectador a manipular o objeto, de modo a transformá-lo em novos bichos. O artista atua como um proponente de experiências sensíveis e o espectador assume o papel de cocriador. Ao longo da década de 1950 outros artistas interessaram-se pela pesquisa em torno da geometria, mas sem se filiarem a nenhum grupo. Alguns tangenciaram a não figuração por um período breve, como Mira Schendel, que nesse momento tinha em vista uma pesquisa acerca da materialidade das cores. Outros, como Willys de Castro e Hércules Barsotti, adotaram uma linguagem abstrato-geométrica ao longo da vida, mas sempre de forma independente. Já Rubem Valentim valeu-se de círculos, triângulos e retângulos para criar estruturas inspiradas em religiões afro-brasileiras. Seja de uma forma mais ortodoxa ou de maneira mais lírica, a tendência construtiva que se consolida nesse período deixou um importante legado para a história da arte brasileira.

No mesmo ano em que o Manifesto Neoconcreto foi lançado, a V Bienal de São Paulo concedia o prêmio de Melhor Pintor Nacional a Manabu Mabe pelas suas telas abstratas, marcadas por gestos largos e manchas de cor.

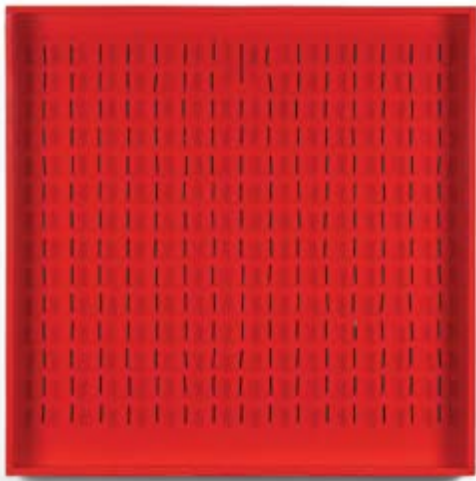
<sup>5</sup> PEDROSA, Mário. “Paulistas e cariocas.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1957.

<sup>6</sup> PEDROSA, Mário. “Grupo Frente”. Apresentação do Catálogo da 2ª Mostra do Grupo Frente, jul. 1955. In ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 248.

Assim, a abstração informal foi ganhando espaço no início da década de 1960, renovando o debate artístico no país. Nos anos que se seguiram, as pinturas de grandes dimensões de Tomie Ohtake, organizadas por campos contrastantes de cor, conviveram com telas de Iberê Camargo, estruturadas por densas massas de tinta, e com o gesto agora expressivo de Ivan Serpa. Ao mesmo tempo, as experiências com materiais não convencionais progrediam – conforme se observa em *Relevo*, realizado por Frans Krajcberg em Ibiza –, assim como as propostas mais radicais de artistas que tinham participado no neoconcretismo carioca, que baralhariam por completo as fronteiras entre arte e vida, dando início a um novo momento na arte brasileira.

Textos:

Regina Teixeira de Barros  
Curadora da exposição



Sérvulo Esmeraldo  
*E7521 (Vermelho)*, 1975  
Madeira, cartão, algodão e acrílico

Capa:  
José Pancetti  
*Monteserrat, Bahia*, 1956  
Óleo sobre tela

**Serviço Educativo**

Visitas orientadas e atividades para escolas e famílias  
Marcações e mais informações:  
T. 213 612 800  
servico.educativo@museuberardo.pt  
www.museuberardo.pt/educacao

**Programa de atividades gratuitas**

Visita temática à exposição:  
11 nov; 9 jan; 10 fev; às 16h00

**Partilhe a sua visita**

@museuberardo

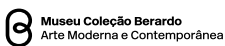
#museuberardo

Museu Coleção Berardo

**Siga-nos**



/museuberardo



Mecenas:



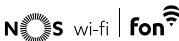
Apoio à exposição:



Associação de Coleções



Apoio:



Coprodução:

