

CRÍTICA E NARRATIVA: A VISITA DE MAX BILL EM 1953

Elizabeth Catoia Varela - UFRJ

RESUMO

Este texto tem por objetivo pensar a construção da narrativa como a elaboração de um enredo de caráter ficcional que se apropria de fatos reais. Podemos, nesse sentido, questionar qual o objetivo do escritor (crítico ou historiador) ao tentar abordar uma produção artística ou narrar um fato histórico, e como diferentes questões podem conduzir a construção das narrativas para as mais variadas vertentes. Essas questões serão examinadas a partir do que foi escrito sobre Max Bill na década de 1950, no Rio de Janeiro, relembrando a sua visita à cidade em 1953 e suas opiniões reproduzidas em periódicos locais, que, imediatamente, fizeram a crítica da época mudar o discurso sobre o artista.

Palavras-chave: Narrativa, crítica, Max Bill, arquitetura moderna

Abstract

This paper aims to consider the construction of the narrative as the elaboration of a fictional storyline that appropriates facts. We may ask, in this sense, which is the purpose of the writer (either critic or historian) that tries to approach an artistic production or tell a historical fact, and how different issues may lead the construction of narratives to the most varied aspects. These questions are examined considering what was written about Max Bill in the 1950s, in Rio de Janeiro, regarding his visit to the city in 1953 and his opinions, as reproduced in local newspapers that, immediately, made the critics of the time change the discourse about the artist.

Key Words: Narrative, criticism, Max Bill, modern architecture

Este artigo objetiva discutir quão tendenciosa pode ser uma narrativa ou um texto crítico. Ao abordar um objeto de estudo, por mais que tentemos ser imparciais, fazemos inúmeras eleições e, para tal, trabalhamos com nosso juízo de valor. Mesmo que fundamentando-nos em pesquisas extensas, através de métodos, produzimos, ao final, algo que poderá ser revisado e reescrito inúmeras vezes, através das mais variadas abordagens, fazendo com que cada uma destas produções possuam de certa maneira um caráter ficcional.

A Doutora em História da Arte Ana Maria T. Cavalcanti, no artigo *História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti*, discute a produção de historiadores da arte, como se suas abordagens fossem ficções criadas que direcionam ou valorizam questões que não eram necessariamente as mais destacadas em sua época. Segundo a autora, o historiador propõe interpretações,

admitindo o fato de que não existe uma única realidade para a abordagem de uma imagem ou obra. Ainda no início do artigo, Cavalcanti comenta:

Ao recolher a produção escrita sobre o tema escolhido, o pesquisador se depara com textos datados que lhe provocam estranhamento ou com os quais não pode concordar, pois evidenciam que seus autores comentaram apenas aspectos que fossem adequados para responder a anseios de sua própria época, ignorando outros tão ou mais importantes que, no entanto, não se encaixavam em sua argumentação.¹

Tal discussão discorre abordando um recorte temporal da obra do artista Eliseu Visconti e comenta como ele foi valorizado por uma tendência artística (tendência impressionista), perante um período específico da História da Arte no Brasil (Modernismo). Ao final do artigo, Cavalcanti conclui:

A fase que com maior propriedade poderia ser chamada de impressionista se firma mais tarde, nas décadas de 1930 e 1940. Os defensores do modernismo de Visconti arranjaram os fatos para contar a história a seu modo. Porém, não se trata de demonizar os conceitos que embasam seleções e recortes; eles fazem parte da história da arte. Podemos desconfiar deles, mas não os eliminar. Tanto na arte quanto na história da arte, estamos lidando com representações, tentativas de explicação e estruturação do pensamento sobre o mundo. Portanto, a ficção é parte constituinte da realidade.

(...) Para além de uma preocupação com delimitações do campo da história da arte, entendemos que escrever sobre a arte é produzir leituras sobre o mundo.²

Questões relacionadas a pontos de vista, preocupações de época ou distanciamento histórico, texto crítico ou texto histórico são uns dos infundáveis

fatores que podem conduzir a construção das narrativas para as mais diferentes vertentes. Devemos pensar qual o objetivo do escritor (crítico ou historiador) ao tentar abordar uma produção artística ou narrar um fato histórico?

O presente estudo pretende se voltar para o que era escrito sobre a figura de Max Bill na década de 50, no Rio de Janeiro, lembrando, especificamente, sua visita à cidade no ano de 1953 e suas opiniões sobre a arte concreta e a arquitetura moderna no Brasil, reproduzidas em periódicos locais, que, imediatamente, fizeram a crítica da época mudar o discurso sobre o artista.

Max Bill havia realizado uma exposição retrospectiva de pinturas, esculturas e projetos de arquitetura no Museu de Arte de São Paulo – MASP –, em 1950. Neste mesmo ano, a Escola Superior da Forma (em Ulm, Alemanha), iniciou informalmente as suas atividades. Pensada a partir dos princípios de W. Gropius para a Bauhaus, Max Bill ajudou a formar esta Escola e foi seu diretor. Em 1951, expôs na *I Bienal de São Paulo*, junto à delegação suíça, tendo logrado o Prêmio Internacional de Escultura, com a obra *Unidade Tripartida*. No catálogo da I Bienal, parte do texto dedicava-se a apresentá-lo: “(...) *ele já se integra na vanguarda internacional, por cuja causa luta infatigavelmente como escultor, pintor, gravador, arquiteto, desenhista industrial e publicista.*”³

Esse prêmio reverberou os anseios abstrato-geométricos dos artistas locais que simpatizavam com tal tendência. Max Bill, por ser continuador de Theo Van Doesburg – artista concreto e integrante do grupo *De Stijl* –, ser diretor da Escola de Ulm e defensor da arte concreta, tornou-se figura admirada pelos concretos e neoconcretos do cenário artístico carioca e paulista. No ano de 1952, Almir Mavignier, Mário Pedrosa, Romero Brest e Mary Vieira visitam M. Bill e outros artistas em Zurique. Ainda neste ano, Mary Vieira estabeleceu-se na Europa. A Escola de Ulm, que já havia recebido Geraldo de Barros para estudar artes gráficas com Otl Aicher, em 1951, recebeu Almir Mavignier em 1953.

Max Bill veio para o Brasil no dia 23 de maio de 1953. Durante sua estada no país, concedeu uma entrevista à revista *Manchete*, publicada no mês de junho de 1953, com texto de Flávio de Aquino e título *Max Bill critica: a nossa moderna arquitetura*. Reproduzimos aqui grande parte da matéria:

(...) Max Bill, que se acha no Rio a convite do Ministério das Relações Exteriores, não é pessoa difícil de se entrevistar. Externa sem rodeios seu pensamento, não elogia gratuitamente, não deseja agradar hipocritamente. Suas opiniões têm, por isso, enorme interesse; talvez sejam as primeiras opiniões sinceras sobre a nossa arquitetura moderna.

rio, cidade bombardeada

Do Rio, como cidade, Max Bill não gostou. 'Parece uma cidade bombardeada.' - disse-nos ele. 'Buracos e construções por todos os lados; agitação, ruídos excessivos, nervosismo geral. A paisagem é deslumbrante, entretanto não foi bem aproveitada.'

falta sentido e proporção humana ao ministério da educação

E a nossa arquitetura moderna?

Já visitei alguns edifícios, embora conheça quase tudo o que até agora se publicou no estrangeiro sobre a arquitetura brasileira. Quanto ao edifício do Ministério da Educação, não me agradou de todo. Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado. Não concordo, tão pouco, com o partido adotado no projeto, que preferiu condenar o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis. O pátio interno seria mais adaptável ao clima, criaria correntes de ar ascendente que produziriam melhor ventilação refrescando o ambiente. Sob o aspecto funcional prefiro o Ministério da Fazenda, embora sob os demais aspectos ele não exista para mim.

E a sua decoração?

Conheço apenas a decoração externa: os azulejos de Portinari, a estátua da juventude e os jardins. Prefiro os jardins. A beleza das plantas que aí existem é, como decoração, mais do que suficiente. Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados.

Tão pouco a pintura mural caberia aí?

Sou contra a pintura mural na arquitetura moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita. Hoje existem outros meios - como por exemplo os jornais, as revistas, o cinema - capazes de dar a todos, e com muito maior eficiência, uma visão completa e moral da vida. O mural moderno seria sempre feito de tal maneira que somente os intelectualizados poderiam compreendê-la. Assim, sua função primordial de educar perdeu o sentido. O que significa dizer que é inútil, e o inútil é sempre anti-arquitetural. No muro prefiro o quadro de cavalete que pode ser mudado de acordo com o gosto individual do morador. Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura. Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata. Um arquiteto

deve ser capaz de defender seu projeto até nos seus menores detalhes. Deve saber responder porque colocou uma porta em tal lugar, porque pintou tal parede de azul, porque empregou determinado tipo de janela.

A grande qualidade de Gropius, para mim o mais importante arquiteto moderno, vem desta consciência que tem do seu trabalho. Jamais discute ele um projeto em função de um estilo determinado, jamais esquece a importância social da arquitetura.

E quanto a Le Corbusier?

A influência de Le Corbusier na arquitetura foi enorme, principalmente devido aos seus escritos. No entanto, a legião de 'pequenos Le Corbusier' que se formou constitui grande perigo para a arquitetura moderna.

os melhores dentre os brasileiros

E os brasileiros?

Para mim, o mais importante deles é Afonso Reidy, o autor do projeto do Conjunto do Pedregulho. Muito aprecio, também, a obra de Lúcio Costa. Entretanto, ao visitar o edifício por ele projetado no Parque Guinle, não pude deixar de perguntar: 'Para quem foi projetado este prédio?' Responderam-me que eram apartamentos de alto custo destinados às moradias de pessoas de nível econômico elevado. Acho um erro construir-se somente edifícios luxuosos quando existe o problema da habitação popular.

no terreno da escultura e da pintura

Já nos achávamos no terreno da pintura e da escultura quando a obra de Picasso pareceu em cena.

Para mim Picasso ainda é o maior artista vivo, embora seu método de criação seja totalmente diverso do usado pelos pintores não-figurativos, em particular aqueles que fazem parte do movimento 'concreto'. A arte de Picasso é uma arte de crítica, uma arte que protesta contra o mundo de hoje. A arte 'concreta' não é um protesto, não pretende chocar o espectador. Ao executar uma obra de arte, parto sempre de uma idéia abstrata, de um esquema gerador quase que geométrico. Projeto-a em duas dimensões e, aos poucos, tal qual num teorema de álgebra, a forma se desenvolve. Da mesma maneira que a música, uma vez escolhido o ritmo inicial tudo se segue num encadeamento lógico. Como na arquitetura, nada poderá ser inútil; qualquer linha, qualquer plano deve ter sua função que pode ser defendida e explicada. Isto não significa dizer que esteja confundindo arte com ciência. Lembre-se que na música o processo é idêntico.

(...)

A entrevista chegara ao fim. Já nos despedíamos quando, Max Bill, inquieto, talvez, pelo que dissera, pediu-nos: 'Escreva ainda isto: Não quero que esta entrevista sirva de argumento aos acadêmicos. Para mim, em matéria de arquitetura, existe somente a moderna. Se critico a arquitetura brasileira é porque ela me fornece matéria para tal, o que significa dizer que ela é importante. Aliás, os erros nela apontados são os mesmos em quase todos os países. Para corrigi-los seria necessário que se fizessem escolas de arquitetura dentro de um espírito inteiramente diverso do atual'.⁴

No dia 30 de maio, Bill realizou uma conferência, no Salão de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – que, na época, se situava no térreo do prédio do Ministério da Educação e Saúde ⁵ -, tendo sido apresentado ao público pelo Embaixador Maurício Nabuco - presidente da Instituição. Discursou sobre a Bauhaus e suas origens, a Escola de Ulm e a função do artista na sociedade. Por fim, projetou seus trabalhos explicando o processo de criação da arte concreta.

No dia 3 de junho, novamente ministrou uma palestra, na qual respondeu a algumas perguntas. Nesta data, mais uma vez, se posicionou em relação às opiniões já proferidas sobre a arquitetura moderna no Brasil. Tais declarações foram registradas no boletim do Museu:

(...)

- Dizem que não lhe agradou nenhuma obra de arquiteto brasileiro. É uma divergência de princípios? Ou, na sua opinião, uma insuficiência técnica ou artística de nossos arquitetos?

Max Bill manifesta sua surpresa com a pergunta.

- o quê? Disseram isso? Fico me perguntando quem andou espalhando isso em meu nome?! ..

- Não vim aqui para aprovar nem arte nem arquitetura. Simplesmente para ver e refletir; antes de conhecer as condições do meio não posso dizer nada, nem aprovar, nem criticar.

Tive ocasião de apreciar obras de arquitetura que pedem todo o meu respeito. Por outro lado vi outras que eu não aprovaria. Os senhores próprios conhecem a dificuldade de uma arquitetura no Brasil. Aqui, no Rio, verifica-se, de um lado, a construção em massa, como nas cidades destruídas pela guerra; de outro lado a vitória absoluta da arquitetura moderna.

(...)

Do ponto de vista urbanístico a arquitetura brasileira é catastrófica. E isto não pode ser remediado com nenhuma obra de arquitetura moderna, por mais alta qualidade que tenha, se não for estabelecida sobre um plano social.

Mas vi o conjunto residencial de Pedregulho e tenho uma pequena esperança. Ele é uma das realizações mais humanas e mais avançadas que já

tive oportunidade de ver até o presente. Podem se orgulhar desta realização, aqui no Rio, e devo felicitar uma comunidade que tem funcionários lutando pelo futuro e o presente.

- "Pedregulho é um triunfo urbanístico, arquitetural e social".⁶

Ainda em junho, Max Bill proferiu a palestra *O arquiteto, a arquitetura e a sociedade* na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU-USP.

O teórico Harold Osborne, no texto *Qualidades emocionais na crítica*, tratou da crítica de arte através de vários exemplos. Estes revelavam as mais diferentes posturas perante uma obra de arte. Osborne explica que até fins do século XIX a crítica possuía, principalmente, uma função descritiva, pois também era escrita para aqueles que não tinham tido a oportunidade de ver a obra e que, talvez, não a veriam, pois as reproduções (técnicas fotográficas) ainda não eram tão acessíveis. Os exemplos selecionados pelo autor nos fazem perceber os diferentes aspectos e funções da crítica em diferentes épocas. Elas podem ter caráter descritivo, emotivo ou tentar a produção de uma narrativa (enredo) em relação às imagens apresentadas na obra de arte, resumidamente, Osborne nos faz perceber como a crítica pode ser flexível e direcionável.

Pensando nesses diferentes caminhos que a crítica e as narrativas históricas podem tomar, relembro Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira - Doutora em Arqueologia e História da Arte –, em seu livro *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, no qual esclarece qual foi o importante fator para o resgate dos artistas, artesãos e arquitetos mestiços (nascidos em território brasileiro no período colonial), em contraposição aos poucos estudos que objetivaram pesquisar portugueses com a mesma atuação na colônia. Myriam Ribeiro destaca que uma forte tendência nacionalista, que buscava valorizar o homem e a identidade nacional (na primeira metade do século XX), acabou por direcionar o interesse dos intelectuais da época (no caso, os modernistas) que estudaram o período em questão.⁷ Podemos observar que, ao pensar a historiografia do período colonial, Myriam Ribeiro exemplifica um dos aspectos que direcionaram o tratamento de um

período importante de nossa história e corrobora com os pensamentos dos teóricos aqui reunidos a fim de levantar questões sobre a construção da narrativa.

Voltando-nos para a década de 50 no Brasil, percebemos como a crítica também pode ser militante e idiossincrática, a favor de tendências e movimentos específicos em detrimento de outros e, ainda por cima, de acordo com a predileção artística do autor. Sobre as diferentes posturas críticas observadas em seu texto, Osborne afirma:

O que vemos quando olhamos um quadro depende da natureza do interesse com que o abordamos e dos hábitos de apreciação que formamos. Estas coisas determinam em grande parte as características do quadro que cada observador nota e ao qual presta atenção. (...)

O “objeto estético” que cada observador realiza e traz à percepção quando contempla um objeto de arte obviamente variará *grosso modo* de acordo com a descrição que está disposto a oferecer dele. Isto é, em todo caso, uma mostra do que ele vê. A variedade de interesse visível através dos exemplos não precisa ser acentuada. Em alguns o interesse pelo elemento narrativo é predominante, alguns abordam a representação como se ela fosse uma cena da vida real ou um *tableau vivant*, alguns se preocupam com a iconografia ou com a dedução dos processos mentais do artista. O interesse pelas qualidades estéticas é relativamente menor na maior parte das descrições.⁸

Em relação ao tema aqui proposto, observamos a crítica da década de 1950, no Brasil. Manifestando-se principalmente através dos periódicos, as declarações de Max Bill foram fortemente atacadas pelos críticos da época. Alguns posicionaram-se a favor da “dita” sinceridade, enquanto outros rechaçavam a figura do artista reconhecido, contrariando tudo o que até ali era escrito sobre ele. Trazemos como exemplo a seção *Crônicas*, da revista *Habitat*, n. 12, de 1953:

max

Não aparece mais na lista do júri da exposição de arquitetura da II Bienal, o nome (no passado tanto glorificado e desfraldado) de Max Bill.

Quem teve a idéia de riscá-lo do *Senatus*, sem dúvida por causa de sua sinceridade?

max

Os jornais - depois das declarações de Max Bill - chegaram á conclusão de que ele é um simples *industrial designer*.

Por quê convidar, então, um simples *industrial designer* para fazer palestras nos templos dos museus de arte moderna e nas escolas de arquitetura?

antes-depois

Antes - Max Bill: um sujeito formidável, uma flor, um grande arquiteto, um grande pintor etc.

Depois - (depois das famosas declarações sobre a arquitetura brasileira): um sujeito cacete, um chato, um arquiteto que não vale nada etc.

Mas, o interessante é que Max Bill, antes e depois da opinião dos meios intelectuais, continua Max Bill, isto é, uma das verdadeiras personalidades da arte de hoje.

max

Se Max Bill, em lugar de criticar a arquitetura brasileira contemporânea, tivesse feito o elogio genérico de costume, seria, *ipso facto*, o maior arquiteto - pintor - escultor do mundo.

Pelo contrário os jornais continuam a classificá-lo não arquiteto, não pintor, não escultor. Até uma pessoa séria, como Lúcio Costa, em 'Manchete' refere-se a ele como um pobrezinho.

Há até boatos pelos quais o ministro João Neves da Fontoura teria sido afastado por ter, o Itamaraty, convidado Max Bill como hóspede oficial do país.

Enfim, uma questão de estado. Queremos prevenir que, quando aqui chegarem Gropius, Aalto etc., em companhia de Bill durante a próxima II Bienal, a situação será ainda mais gozada.⁹

A principal resposta às declarações de Max Bill veio através do artigo (réplica) *A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida*, redigido por Lúcio Costa e também publicado na revista *Manchete*, em julho de 1953:

As reações externadas por Max Bill ou melhor os seus preconceitos, pois já os trazia consigo quando embarcou, são típicos desse estado de espírito prevenido.

Deve-se ter porém presente que o conhecido artista não é, a rigor, nem arquiteto, nem pintor ou escultor, mas sim fundamentalmente um *delineador de formas* ('designer') cujo campo de ação não se limita contudo apenas às aplicações de sentido funcional e alcance utilitário, mas se estende igualmente à procura de harmonias formais geometricamente geradas sob o patrocínio pessoal, diga-se assim, da sua inspiração.

Se a ação dele se limitasse a essa valiosa contribuição - da qual já resultaram belíssimos achados - estaríamos todos de acordo. Sucede, porém que, empolgado pelo jogo engenhoso e sedutor do ritmo e da harmonia plástica *in abstracto*, incide, quando pontifica, em grave equívoco pois o objetivo fundamental na criação de formas significativas em função de uma determinada intenção, interessada ou gratuita, e através das quais a nossa paixão humana se manifeste.

(...)

Acha também inúteis e prejudiciais os azulejos. Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte pois o bloco superior não se apoia nelas mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação.

Quase me envergonho de abordar tais pormenores para rejeitar uma crítica viciosa e carregada de velhos recalques pueris contra os princípios básicos da doutrina de Le Corbusier. O edifício do Ministério, mau grado o desamor com que é tratado pelo crítico e pelos encarregados da sua conservação, há de ser sempre considerado pela opinião profissional isenta, um dos marcos fundamentais da arquitetura contemporânea.

(...)

A arquitetura brasileira, tal como o nosso futebol, ainda muito necessitada de ducha fria de quando em quando, mas lamentavelmente por culpa exclusiva do crítico, a oportunidade se perdeu.¹⁰

O boletim do Museu de Arte Moderna de julho de 1953 reproduziu opiniões publicadas na *Tribuna da Imprensa* e no *Diário Carioca*. Neste último, em 6 de junho de 1953, o crítico de arte Antônio Bento escreveu:

Bem feitas as contas, foi utilíssima a viagem de Max Bill ao nosso país. (...).

Para um suíço como Max Bill, homem de idéias bem formuladas, a confusão e a falta de planejamento das nossas maiores cidades devem ser de fato chocantes.

Ouvido sôbre a nossa arquitetura moderna, tão elogiada no exterior, o chefe da escola concretista fêz reparos a várias das soluções que adotamos. Aliás, em matéria de urbanismo, Max Bill discorda substancialmente de Le Corbusier. (...) Era, consequentemente, natural que não estivesse de acôrdo com a escola brasileira de arquitetura, formada sob a influência de Le Corbusier. Elementos importantes da arquitetura dêsse mestre, como o “pilotis”, o vidro e o “brisesoleil”, parecem a Max Bill contra-indicados em nosso país. São, a seu juízo, soluções inadequadas, do ponto de vista funcional, senão mesmo inteiramente “acadêmicas”. Daí sua resposta coerente e franca ao repórter que lhe perguntou como achava o nosso famanado Ministério da Educação:

- Não gostei - disse honestamente Max Bill. - Só me agradaram os jardins de Roberto Burle-Max.

É claro que opiniões claras, inesperadas, diretas e sinceras como essas rebentariam como bombas arrasa-quarteirão, no arraial dos nossos arquitetos modernos.

Alguns ficaram surpreendidos, outros decepcionados. A verdade é que não existe razão para queixas ou recriminações provincianas. Há muita gente por êste vasto mundo, da mesma opinião. Pior ou mais grave seria se Max Bill dissesse que havia gostado do edifício por mera cortesia, para voltar à Suíça com um juízo desfavorável a respeito dessa obra capital do modernismo no Brasil. Do mesmo modo que não gostou dêsse edifício, Max Bill manifestou o seu agrado diante do Conjunto do Pedregulho, que lhe pareceu uma realização mais importante, do ponto de vista plástico, do que as demais que teve oportunidade de ver no Rio.

Foi sincero também o artista em constatar e dizer que Portinari lhe parecia um pintor mais importante do que pensava, antes de vir ao Brasil. Seus julgamentos frios ou desfavoráveis a respeito dos trabalhos dos concretistas que encontrou em nosso país são igualmente uma prova de sua perfeita isenção de ânimo.

De minha parte, julgo fecunda sua crítica contrária à arquitetura brasileira moderna. É uma advertência oportuna, que certamente levará os nossos artistas a um exame mais detido do problema da criação de uma escola brasileira de arquitetura. Estarão, porventura,

superadas as soluções de Le Corbusier? Sua influência já se está academizando? São questões da maior importância, que vieram a público, graças à vinda de Max Bill a o nosso país.¹¹

A reunião destas opiniões nos revela a diferença de ânimo daqueles que redigiam os artigos e as críticas sobre o cenário artístico e arquitetônico da época e de que forma as mais diferentes opiniões eram recebidas e tratadas; com isso, podemos pensar o que estes textos datados (e redigidos no “calor do momento”) nos trazem de conteúdo a ser absorvido e difundido nas nossas narrativas produzidas com o amparo do distanciamento histórico.

Um outro aspecto merece ser aqui destacado: entre as formas de tratamento de fatos como este, também devemos pensar como a narrativa oficial omite e/ou auxilia o esquecimento de acontecimentos como o aqui descrito, mantendo-os conscientemente num vácuo, junto a tudo o que passou, sem nunca resgatá-los historicamente. Giulio Carlo Argan, no texto teórico *História da arte como história da cidade*, ao discutir a questão do juízo de valor, comenta a história da crítica. Perante uma obra de arte (no nosso caso, perante um acontecimento), devemos decidir se lhe reconhecemos valor ou não e, a partir desta decisão, devemos nos posicionar abordando-a e trazendo-a para a nossa teia histórico-cultural ou se devemos ignorá-la ou até mesmo destruí-la.¹²

Apesar do episódio aqui lembrado, a trajetória de Bill continuou confluindo com o cenário artístico brasileiro ao longo dos anos. Ferreira Gullar, que havia chegado ao Rio de Janeiro em 1951, e, em 1959, redigiu o manifesto que propunha as bases artísticas e teóricas do Neoconcretismo, escreveu um artigo sobre Max Bill na sua coluna *Etapas da pintura contemporânea* do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 23 de julho de 1960.¹³ Junto ao artigo, publicou uma pequena biografia sobre o artista e sua relevância para a arte concreta. Este texto foi novamente publicado anos depois, porém como parte constituinte do livro *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*.¹⁴

No ano de 1960, Max Bill organizou na *Helm Haus* a mostra internacional *Konkrete Kunst*, em Zurique, da qual participaram inúmeros artistas brasileiros. Esta

mostra foi amplamente divulgada no Brasil por periódicos da época, elevando, uma vez mais, a imagem do artista no contexto nacional. A *Exposição de Arte Concreta: retrospectiva 1951-1959* reuniu alguns artistas concretos de São Paulo no MAM RJ, em julho de 1960. Waldemar Cordeiro, Kázmer Fejér, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima e Luiz Sacilotto foram apresentados no catálogo que também trazia o texto *Afirmações sobre a arte concreta*, redigido por Max Bill. Percebemos na opção de publicação de um texto de Bill, como primeiro texto do catálogo, a tentativa de validação e valorização do que era feito pelos concretos atuantes em São Paulo; em contrapartida, verificamos como esta tentativa de aproximação reforça a imagem de Max Bill como uma referência (um ícone).

A historiadora Aracy Amaral, já no final do século XX, reforçou a presença da figura de Max Bill no Brasil e o quanto ele foi importante para o período aqui estudado, ao escrever sobre como a Escola de Ulm entrou no cenário brasileiro:

Como entra esta escola da Alemanha no contexto do Brasil? Primeiramente pela influência que Max Bill exerceu sobre os pintores concretos brasileiros e, também com a sua retrospectiva no MASP, enfatizando a função do artista como *designer* e participante da comunidade. Bill teve ainda grande participação nos eventos da I e II Bienais, não só como expositor e premiado, mas em algumas palestras e encontros. E, naturalmente, a iniciativa de levar artistas brasileiros, o pintor Almir Mavignier, a escultora Mary Vieira e eu, para estudar na internacional Hochschule für Gestaltung, em Ulm, Alemanha, da qual era criador e reitor.¹⁵

Sessenta anos após a visita de Max Bill, ao estudarmos a História da Arte no Brasil relativa ao período concreto e neoconcreto, percebemos como os historiadores passaram ao largo das críticas negativas à arquitetura moderna brasileira e resgataram o artista, designer e professor Max Bill, colocando-o como um dos “marcos” do período de transição do então Modernismo Brasileiro de temática nacionalista para o abstracionismo, no início da década de 1950. Na formação teórica do concretismo e neoconcretismo, mais uma vez, Bill aparece

como referência, junto a nomes como Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Kasimir Malevitch.

A partir desse exemplo, busquei aqui tratar de um fato que ratificasse como as críticas e narrativas são interpretações construídas que podem passar pela apreciação pessoal daquele que escreve e chegam a ter um caráter ficcional. Tendo experimentado as mais diferentes abordagens por parte da crítica local, Max Bill tem seu lugar na História da Arte no Brasil, no século XX. Por todos estes aspectos, faz-se tão necessário que o historiador tenha consciência de que a narrativa é o exercício de uma produção de sentido, que jamais ela será única e que não pretende ser nem verdadeira, nem falsa. Esta consciência deve existir tanto em relação ao que se está produzindo, quanto às fontes das quais se alimenta. Mutuamente, e tão relevante quanto, o leitor deve ter a mesma consciência ao ter contato com estas construções de sentido.

¹ CAVALCANTI, Ana. História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 21, p. 93, dez. 2010.

² Ibid., p. 98-99.

³ MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal de São Paulo*. São Paulo: [s.n.], out. 1951. p. 159-160.

⁴ BANDEIRA, João (Org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p. 32-33.

⁵ Atualmente, Palácio Gustavo Capanema, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁶ *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: boletim de julho*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 6-7, julho 1953.

⁷ Ao tratar da expressão “barroco mineiro” Myriam Ribeiro explica a tendência nacionalista que aqui nos interessa: “A origem dessa conceituação estilística de cunho marcadamente nacionalista data dos anos 20, quando teve início o ‘processo de revalorização crítica’ da arte da antiga capitania de Minas Gerais, por intelectuais e artistas ligados ao movimento modernista. O marco inicial foi o artigo entusiasta de Mário de Andrade publicado na Revista do Brasil de junho de 1920, ressaltando um ‘caráter nacional’ por ele identificado nas igrejas da região, comparativamente às das cidades litorâneas, diretamente influenciadas por Portugal. Tendo em vista o surto nacionalista que dominava o contexto político e cultural do país nas vésperas do centenário da Independência, compreende-se o ideal de um caráter nacional’ procurado na arte do passado pelos promotores da Semana de 22.” (OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. p. 103).

⁸ OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 254.

⁹ BANDEIRA, op. cit., p. 36.

¹⁰ Ibid., p. 34-35.

¹¹ BENTO, Antônio. Opiniões de Max Bill. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: boletim julho*, Rio de Janeiro, n. 9, julho 1953. p. 14.

¹² Segundo Argan: “Qualquer que seja a sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente. Aqui o que chamamos de juízos, sejam positivos ou negativos, na verdade são atos de escolha, tomadas de posição. Diante de um acontecimento que se produz não podemos nos omitir e pronunciar juízos serenos e distantes; devemos decidir se prestamos ou não atenção, aceitamos ou recusamos. (...). Não temos alternativa: é um dado de nossa existência. Se lhe reconhecemos um valor, devemos inseri-lo e justificá-lo em nosso sistema de valores; caso contrário, devemos nos livrar dele fingindo que não o vemos, removê-lo ou, mesmo (como muitas vezes aconteceu e acontece), destruí-lo.” (ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 25.)

¹³ O SDJB foi um suplemento cultural publicado e veiculado semanalmente junto ao *Jornal do Brasil* de 1956 a 1961.

¹⁴ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. São Paulo, Nobel, 1985.

¹⁵ AMARAL, Aracy (Org.). *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy (Org.). *Arte Construtiva no Brasil*: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes UFRJ, ano XVII, n. 21, dez. 2010.
- BANDEIRA, João (Org.). *Arte Concreta Paulista*: documentos. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo à arte neoconcreta. São Paulo, Nobel, 1985.
- Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1960. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal de São Paulo*. São Paulo: [s.n.], out. 1951.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Exposição de Arte Concreta*: retrospectiva 1951-1959. Rio de Janeiro: [s.n.], jul. 1960.
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: boletim julho*, Rio de Janeiro, n. 9, julho 1953.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.

Elizabeth Catoia Varela

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / EBA / Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, atua como curadora da área de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.