



ENTRE RECUSAS E INVENÇÕES SE FAZ O MODERNO: O CASO DOS APARELHOS CINECROMÁTICOS

ENTRE NEGATIVAS E INVENCIONES SE HACE LO MODERNO:
EL CASO DE LOS *DISPOSITIVOS CINECROMÁTICOS*

HOW THE MODERN IS BUILT BETWEEN REFUSALS AND INVENTIONS:
KINECHROMATIC DEVICES AS CASE STUDY

Felipe Scovino

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor associado do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É bolsista de produtividade 2 do CNPq e escreve regularmente sobre arte moderna e contemporânea brasileira. | felipescovino@eba.ufrj.br | <https://orcid.org/0000-0003-3308-9382> | Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Avenida Pedro Calmon, 500, 7 andar, Cidade Universitária, Rio de Janeiro-RJ, CEP 21941-901

RESUMO

O artigo demarca o início da produção dos Aparelhos cinecromáticos, de Abraham Palatnik, em 1951 até a sua participação na Bienal de Veneza em 1964. Reflete sobre o campo de forças que agia na discussão sobre o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil nos anos 1950. As críticas negativas e o reconhecimento desse artista cinético expõem os embates acerca do novo na arte assim como a constituição de uma ideia de moderno nas artes visuais brasileiras. Coloca-se em questão o fato de que a construção desse campo, em particular a obra de Palatnik, passa também por uma complexa rede regida por ambigüidades como reconhecimento e recusa; gambiarra e ciência; celebração e contestação.

Palavras-chave: Abraham Palatnik; Brasil; modernidade; arte cinética.

ABSTRACT

The paper traces the beginning of production of the *Kinechromatic Devices*, by Abraham Palatnik, in 1951 until his participation in the Venice Biennale in 1964. We reflect on force fields that acted in the discussion on the development of abstract art in Brazil in the 1950's. The negative reviews and recognition by this kinetic artist expose the clashes about the new in art as well as the constitution of an idea of the modern in Brazilian visual arts. It is discussed the fact that the construction of this field, in particular Palatnik's work, also goes through a complex network governed by ambiguities such as recognition and refusal; improvisation and Science; celebration and contestation.

Keywords: Abraham Palatnik; Brazil; modernity; kinetic art.

RESUMEN

El artículo demarca el inicio de la producción de *Dispositivos cinecromáticos*, de Abraham Palatnik, en 1951, hasta su participación en la Bienal de Venecia en 1964. Reflexionamos sobre el campo de fuerzas que actuó en la discusión sobre el desarrollo del arte abstracto en Brasil en los años 1950. Las críticas negativas y el reconocimiento de este artista cinético exponen las confrontaciones sobre lo nuevo en el arte, así como la constitución de una idea de lo moderno en las artes visuales brasileñas. Se cuestiona el hecho de que la construcción de este campo, en particular la obra de Palatnik, también atraviesa una red compleja regida por ambigüidades como el reconocimiento y el rechazo; improvisación y ciencia; celebración y contestación.

Palabras clave: Abraham Palatnik; Brasil; modernidad; arte cinético.

ENTRE RECUSAS E INVENÇÕES SE FAZ O MODERNO: O CASO DOS APARELHOS CINECROMÁTICOS¹

Felipe Scovino

Na década de 1950, um ponto de virada na manifestação de um novo campo para as artes no Brasil foi a recusa e logo depois aceite e menção honrosa ao *Aparelho cinecromático* de Palatnik na I Bienal de São Paulo (1951). O fato é importante porque muda o paradigma do início da produção da arte abstrata no país, e por conseguinte do campo moderno das artes visuais brasileiras, não pelo prisma de que exposições e obras de matrizes construtivas europeia e norte-americana, e mais fortemente a presença e premiação de Max Bill na mesma Bienal, tiveram um peso significativo na obra dos artistas brasileiros mas para uma perspectiva de certa autonomia da produção nacional, reinventando o legado construtivo internacional ou mais substancialmente construindo o seu próprio terreno. Operando a junção de artesanaria, intuição e tecnologia, um jovem Palatnik cria um terreno singular para a arte cinética no Brasil e recebe a atenção da imprensa e da crítica especializada ainda no começo da sua carreira.

Contudo, a construção de um estado de invenção de vertente construtiva, particularmente centrado na figura de Palatnik, dentro do campo moderno na arte brasileira nos anos 1950 passa também por uma complexa ambiguidade de reconhecimento e recusa. Isso se coloca não só pelo que ocorreu em 1951 mas por Palatnik ter participado das primeiras seis edições da Bienal de São Paulo, com exceção da quarta, e não ter tido o que chamaríamos de uma assimilação institucional conclusiva e mais significativamente não ter recebido prêmio². Sua obra não consta nos catálogos da primeira e segunda³ edições da Bienal; na terceira e sexta edições sua obra é classificada como pintura, sendo que em 1961 ela está isenta de júri; e na quinta edição, seu trabalho e o de Tereza D'Amico são classificados da seguinte forma:

Por não se enquadrarem em nenhuma das categorias que abrangem as obras expostas na V Bienal de São Paulo, os trabalhos que a seguir se mencionam não concorrem aos prêmios atribuídos pelo Júri⁴ (BIENAL DE SÃO PAULO 6, 1961, n.p)

Pensar esse campo autônomo da obra de Palatnik é até certo ponto inédito, porque essa perspectiva do moderno na arte brasileira durante os anos 1950 e 1960, ou ainda o que poderíamos qualificar como a transição entre moderno e contemporâneo, quase sempre é exemplificada pela historiografia, em anos recentes, por meio das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Todavia, é uma rede de produção de discursos, liderada por Mário Pedrosa, que legitimam a sua obra no meio artístico.

O artigo se concentra entre 1951 e 1964, ano de sua participação na Bienal de Veneza e na exposição de artistas cinéticos denominada *Mouvement 2* na galeria Denise René, em Paris. Esse intervalo que se conclui com a sua notoriedade institucional no exterior é pesquisado a partir da recepção crítica de suas obras por parte de teóricos que publicaram ensaios e artigos em jornais de grande circulação no Brasil.

Depois de cerca de 15 anos vivendo na Palestina, Abraham Palatnik e sua família retornam ao Brasil e passam a morar no Rio de Janeiro. Em 1947, aos 19 anos de idade, o jovem que havia tido aulas no Instituto Municipal de Arte de Tel-Aviv e feito um curso de especialização em motores a explosão na Escola Montefiori, se instala em um quarto cedido pelo tio no bairro de Botafogo. A notória passagem de quando é levado pelo amigo e artista Almir Mavignier ao ateliê de artes coordenado pela Dra. Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, não muitos meses depois da sua chegada, e sua arrebatadora recepção por conta das obras ali produzidas assim como a concomitante redação da pesquisa sobre a Gestalt por Pedrosa (“Da natureza afetiva da forma na obra de arte”) são deveras conhecidas e relatadas em inúmeros ensaios e artigos⁵. Mas como dito no parágrafo anterior, interessa-me o “depois” do que aconteceu no Engenho de Dentro.

Como esse episódio traumático proporcionou um desvio na sua trajetória artística. É aqui que começa a sua relação com Mário Pedrosa e o início do processo de produção dos *Aparelhos cinecromáticos*.

Ainda perturbado com a visita ao ateliê da Dra. Nise da Silveira e sua conseqüente descrença com o que estava produzindo naquele momento – basicamente desenhos a grafite e pinturas a óleo de retratos e paisagens figurativas com acento expressionista –, Palatnik é apresentado a Pedrosa por intermédio de Mavignier. Segundo Barcinski (2004, p. 98):

Os dois foram visitar o crítico em sua casa e Palatnik relatou seu enorme conflito. Pedrosa riu do desespero do jovem artista e tentou amenizar a situação, declarando que ele deveria conhecer os outros “aspectos da forma”, e emprestou-lhe alguns livros que tratavam da psicologia da forma, a Gestalt e um livro sobre cibernética, porque ele havia relatado o desejo de “acionar alguma coisa no espaço, mas não aleatório”.

Importante destacar que o início do processo de consolidação da arte abstrata no país passa pelo nome de Mário Pedrosa e especialmente nesse caso pela aproximação que manteve com jovens artistas. Sua casa serviu como espaço de discussão e troca entre os artistas que se reuniam em torno do Grupo Frente e do neoconcretismo mas antes disso era o *locus* para manter estreitas relações com esse primeiro núcleo da arte de tendência construtiva no Rio de Janeiro, que particularmente são os casos de Mavignier, Palatnik e Ivan Serpa. A ideia de um crítico conceituado alimentando sob as mais diversas perspectivas a trajetória desses artistas, seja escrevendo nos jornais sobre a obra dos mesmos ou emprestando livros que ajudariam na formação intelectual deles, mais do que a criação de um campo, era, sem dúvida, uma legitimação para aquela

ainda incipiente produção. Levam-se em conta ainda dois fatores importantes. O primeiro é que a arte abstrata no Brasil, desde o seu início, foi condenada por grande parte dos artistas consolidados. Sobre essa impressão eis a passagem de Di Cavalcanti em 1949:

O que acho, porém vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios. (DI CAVALCANTI apud COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 11)

O segundo fator é que por volta de 1947, Palatnik ainda não tinha começado a produzir qualquer obra cinética. Portanto, a aproximação dos dois – crítico e artista – era correspondente a de um professor e de um jovem aluno interessado em descobrir e produzir algo que de alguma maneira, sob as mais distintas circunstâncias e guardadas as especificidades, se aproximasse daquele espanto que sofreu quando assistiu as produções, em particular, de Raphael Domingues e Emygdio de Barros no Centro Psiquiátrico.

A querela envolvendo a abstração era fundamentalmente travada entre os figurativos e um grupo que defendia uma produção de arte que não representava as aparências visíveis do mundo. Foi neste ambiente que começam a se formar as primeiras práticas de tendência abstrato-geométricas no Brasil. Abre-se, portanto, outra possibilidade de experimentação a partir do signo construtivo que não aquele agenciamento tangencial que a geração de Portinari, do próprio Di e Lasar Segall realizavam com o cubismo e, especialmente no caso do último, o expressionismo. Em 1950, Lygia Clark, vivendo

em Paris, produz a série *Escadas*. Fazendo uso de uma representação abstrata próxima às experimentações entre cubismo e construtivismo que Fernand Léger, seu professor, produzia, Clark retratava a escada caracol de seu ateliê, numa perspectiva de cima para baixo, como se estivesse descendo a mesma, antecipando de certa forma, a partir da divisão composicional dos degraus e da própria estrutura do vir-a-ser que a escada suscita, as placas dos Bichos (1960-64) e seus consequentes movimentos. Ainda em 1948, Mary Vieira realiza sua primeira escultura eletromecânica, *Formas elétrico-rotatórias, espirálicas com perfuração virtual*. Parte da icônica série *Polivolumes*, a escultura é composta por torres vazadas, feitas em alumínio anodizado, formadas por semicírculos móveis em que o participante escolhe a posição destes, levando em conta o fato de que essas estruturas são móveis apenas no sentido horizontal. Em São Paulo destaca-se, nesse primeiro estágio formador das práticas de tendência abstrata, a figura de Geraldo de Barros. Em 1947, ele ingressa no Foto Cine Clube Bandeirante, principal núcleo da fotografia moderna brasileira, e junto com Thomaz Farkas, German Lorca e José Yalenti, cada um com uma pesquisa individual, questionam a fotografia de tradição pictorialista amadora e acadêmica no Brasil que valorizava regras de composição clássica. Em 1948, também por intermédio de Pedrosa, Barros toma conhecimento da teoria da forma. Com Farkas, em 1949, cria o laboratório e os cursos de fotografia do Museu de Arte de São Paulo (Masp).

Os primeiros anos de produção de Palatnik representam exatamente a transição e o embate entre figuração e abstração no país. Em cerca de quatro anos (1947-51), o eixo Rio-São Paulo assistiu à inauguração dos seus museus de arte moderna, Masp e a primeira edição da Bienal de São Paulo. O debate se acirrava na mesma medida

em que se criava um forte aparato para a chegada da arte moderna nos novos museus e a rápida consolidação da Bienal como uma das exposições mais importantes e vibrantes do mundo. É importante ressaltar também que a partir de 1952 Ivan Serpa começa a ministrar suas primeiras aulas na sede provisória do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).

Nota-se que durante os anos de formação de Palatnik, o campo da escultura no Brasil ainda preservava não só os elementos e materiais tradicionais (a base e o bronze, por exemplo) mas supostos valores de identidade brasileira, algo tão perseguido e mesmo confuso de ser definido naquele tempo quanto agora. Trago essa anotação sobre a escultura porque até certo ponto o *Cinecromático*, por conta de sua condição tridimensional, se aproxima desse suporte. Contudo, duas circunstâncias logo se colocam: a primeira, contrariando o que acabo de afirmar, é que Palatnik conclui que o que faz é pintura: “Eu sempre me considerei um pintor, embora ao longo do tempo eu tenha mudado radicalmente a forma como a pintura aparecia” (PALATNIK; SCOVINO, 2017, p. 43). A segunda circunstância é que a experiência do *Cinecromático* provoca uma fricção excepcional tanto na forma como o campo da abstração se constrói no país (por uma via da máquina) quanto na maneira em que Palatnik se aproxima e ambigualmente se afasta – daí o seu campo particular – de uma percepção fenomenológica. Se por um lado a obra estava contida em seu próprio espaço, a tela, e não realizava o ato de expandir-se como acontecerá com obras neoconcretas no começo dos anos 1960, a relação entre obra e corpo do espectador se dá de uma maneira pouco usual pois Palatnik propicia a construção do terreno da participação mas pelo viés da obra. Quem obedece ao movimento é a obra; o espectador assiste a essa “vontade original” da máquina.

Parte do processo de Palatnik passa pela reinvenção ou análise crítica das obras construtivas de matriz europeia ou norte-americana e, portanto, é providencial entender o que pode ter sido visto por Palatnik para o seu amadurecimento como artista, embora tenha afirmado que era um autodidata excetuando a sua passagem pelo instituto de arte em Tel-Aviv (PALATNIK; SCOVINO, 2017, p. 49). Contudo, entendendo que essa afirmação, outrora, precisa ser relativizada. Eis uma concisa seleção de exposições que aconteceram no país e, acredito, foram importantes para a sua formação, até o momento da sua participação na I Bienal. Imagino ser possível que o artista tenha assistido, ao menos, algumas delas. Em 1948, Calder chega ao Brasil e expõe no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, onde o MAM-Rio estava inicialmente instalado até a construção definitiva do seu prédio no Aterro do Flamengo. Cabe lembrar que Pedrosa o aponta como a “revelação mais contundente da modernidade na arte” (PEDROSA apud ARANTES, 2000, p. 15) e sua poética, segundo os vários artigos que escreveu sobre o artista norte-americano, estaria mais próxima da pintura do que da escultura. Provavelmente um artista largamente explorado por ele em suas conversas com Palatnik. De todo modo, ainda naquele ano, Calder expõe no Masp, com cenografia de Lina Bo Bardi. Em 1950, é realizada exposição de Le Corbusier e no ano seguinte, as mostras de Geraldo de Barros e Max Bill. Todas as três foram sediadas no Masp. Em 1951, há a I Bienal. Um móbile de Calder integra a representação norte-americana e o grande prêmio de escultura é concedido a *Unidade tripartida*, de Max Bill. Nessa mesma bienal são premiados Antônio Maluf, Serpa, Maria Leontina, dentre aqueles que seguiam por uma linha de pesquisa abstrato-geométrica, e Palatnik recebe, como foi dito, menção honrosa.

Entre 1949 e 1951 Palatnik se dedica incansavelmente à produção do primeiro *Aparelho cinecromático*. Em uma preparação caseira, no duplo sentido do que essa expressão significa, o artista produz no seu quarto/ateliê utilizando materiais pouco usuais no território da arte. Como ele afirma, “as ligações eram feitas com barbante” (PALATNIK; SCOVINO, 2017, p. 45). E continua: “Tudo era improvisado. Os mecanismos eram toscos. Eu tinha arrumado um ventilador, tirei tudo dele: as aletas, grades, o suporte etc. Usei só o mecanismo oscilante dele para acionar as varetas com cilindros, de maneira que estava funcionando precariamente” (PALATNIK; SCOVINO, 2017, p. 47-48). A habilidade em encontrar peças para concretizar a ideia que tinha ou pensar novo uso para elas para além da função para a qual haviam sido produzidas são características desse artista. Nota-se que boa parte dessas peças ou se encontrava ao seu redor, portanto em âmbito doméstico, ou podia ser facilmente adquirida em mercados varejistas e populares. O termo gambiarra ganha força no seu método incomum, ao criar usos para funções até então rígidas para os objetos. Necessidade, economia e funcionalidade se misturam. Como pintor, Palatnik substitui o pincel por porcas, parafusos, motores e barbante. Esse método de invenção utilizando peças do cotidiano não alusivas ao campo da arte e extremamente baratas, eu diria é um marco mesmo para as obras cinéticas. Contudo, à medida em que o tempo avançava novos materiais substituíam os antigos e mais precários. Entretanto, o primeiro *Cinacromático*, como relata, não possuía externamente um “apelo estético”:

Fiz um “trambolho” enorme com lâmpadas colocadas em cilindros que giravam. Usava celofane colorido para mascarar algumas partes do cilindro, como também conseguia realizar movimentos horizontais e verticais. (PALATNIK; SCOVINO, 2017, p. 44)

Ao terminar a obra, que tinha cerca de mil metros de fio, Pedrosa incentiva o artista a exibí-la na bienal, um evento que se anunciava paradigmático para as artes no país. Barcinski (2004, p. 98) relata o que se sucedeu logo em seguida:

O trabalho seria analisado por uma comissão de especialistas, em São Paulo, que definiria sua participação ou não no evento. Como lembra Palatnik, as engrenagens não estavam finalizadas, a transmissão dos eixos para os cilindros era feita apenas de barbante e por isso o trabalho não iria aguentar ser transportado – ele deveria trabalhar mais no acabamento técnico do objeto, que considerava ainda precário. Mas não havia tempo. Pedrosa marcou a data da reunião da comissão e Palatnik viu-se obrigado a retirar o objeto de seu ateliê para enviá-lo a São Paulo [...] O trabalho foi julgado numa sala do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e decidiram que não faria parte da Bienal “porque não era pintura, nem escultura, não dava para encaixar”.

Difícil pensar numa aproximação estética pelo viés formalista ou mesmo “conceitual” entre Max Bill e Palatnik. O brasileiro aos 23 anos de idade pavimentava um cenário pouco usual para a arte abstrata no Brasil e no mundo. “Conceitual”, nesse caso, significava a quebra de paradigma que o *Cinacromático* trazia para o campo artístico. O próprio fato de se colocar como um dispositivo maquínico já trazia de antemão uma ruptura com o campo da escultura ou da pintura. Isso nos ajuda a pensar numa certa autonomia e, por conseguinte, o estado de invenção da jovem produção brasileira construtiva em relação aos seus pares europeus e norte-americanos. E a recusa que recebeu do júri de seleção, por outro lado, ajuda a comprovar esse estado. Apesar do número crescente de artigos e notícias em jornais sobre os *Cinacromáticos*, como destacaremos adiante, ainda havia um sentimento

de não entendimento sobre o significado daquela obra. O moderno, nessa circunstância configurado sobre o signo do construtivo, ainda encontrava resistência⁶ por mais que a Bienal e a crescente institucionalização da arte moderna se fizesse cada vez mais presente em polos tão distintos quanto Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Florianópolis e Salvador⁷. As exposições há pouco citadas e grandes retrospectivas (de Calder, Henry Moore e Picasso, por exemplo) organizadas pela Bienal ajudaram pouco a pouco a furar esse entrave. Voltando ao episódio da I Bienal, Palatnik relata como a recusa se transformou em aceite:

Acontece que o Japão não mandou os trabalhos e ficou um buraco na Bienal. Aí o Almir [Mavignier] se lembrou de enfiar o Palatnik naquele buraco e foi assim que aconteceu. Só expus porque o Japão não mandou as gravuras [...] [O *Aparelho cinecromático azul e roxo em primeiro movimento*] atraiu muito público e o próprio júri, que era internacional, fez menção especial ao *Aparelho*. Para mim foi muito agradável. Embora, por causa disso, eu tenha continuado a ser convidado nas outras Bienais mas sem direito à premiação e mais uma vez sem ser incluído no catálogo. Anos depois, quando eu expus na Bienal de Veneza, um crítico lá chamou-me e ficou intrigado porque ele achou que a arte cinética iniciou com Malina e Schöffer. Então procurou saber quando comecei e, quando disse a ele que desde 1949 estava pesquisando e que em 1951 expus na Bienal, ele disse que ia consertar essa informação na Europa. Eu nem liguei mas ele me pediu para eu mandar uma prova contundente disso e mandei exatamente o artigo do Mário Pedrosa escrito para a Bienal: foi o suficiente. (PALATNIK apud COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 127-128)⁸

O artigo em questão é “Intróito à Bienal”. Nele, Pedrosa faz referência ao trabalho pioneiro de Moholy-Nagy

mas contextualiza a obra de Palatnik dentro da história da arte cinética. Imerso em uma conjunção de fatores que vão desde as descobertas da física moderna à presença da luz no cotidiano dos espaços noturnos como reflexo da modernidade, o artigo relata que Palatnik reorganiza o “velho *métier* pictórico e o pincel e as cores químicas pigmentárias” para instalar o que chama de pesquisa “de plástica de luz” (PEDROSA, 1951, p. 7). Palatnik se aproximaria tanto da física quanto da Gestalt e produzia o que ele qualificava como único: “a cor, enfim, liberta-se dos restos de sua existência, dependente do objeto, de seu materialismo local, químico. Torna-se agora pura, direta, oriunda de fontes luminosas artificiais”. Finalmente, o intróito seria a produção de vanguarda de Palatnik que, “ao pé do cinema, a arte mestra dos novos tempos, [se comporta como] a verdadeira arte do futuro” (PEDROSA, 1951, p. 7). A afirmação de que a obra de Palatnik teria uma ligação com o futuro, advém, suponho, na forma em como o artista opera objeto técnico e imagem, especialmente através de um suporte que se aproximava da linguagem do cinema e da televisão – dispositivos que eram motivos de maravilhamento especialmente pela rapidez na transmissão de informações e particularmente por substituir a narrativa oral do rádio pela imagem – mas ao mesmo tempo era distante para boa parte da sociedade em virtude da precariedade econômica e tecnológica dos brasileiros. Relacionar a obra a uma “verdadeira arte do futuro” é também associar esse contexto de vanguarda a uma condicionante temporal, como se a obra estivesse deslocada em seu tempo e espaço pela linguagem e método que especulava. O conceito de futuro associado a um estado disruptivo encontraria eco, anos depois, numa expressão que o próprio Pedrosa utilizou para se referir à obra de Oiticica: “pós-moderno”. Não teria espaço para discutir mais detalhadamente os contextos em que essas

expressões surgiram, mas posso antecipar que *Parangolés* (1964-déc. 1970) e *Bólides* (c. 1964-1966) foram, de alguma forma, a outra ponta desse contexto do moderno que os *Cinecromáticos* ajudaram a desenvolver.

Ainda em 1951 é publicado um artigo seguido de entrevista com Palatnik na Tribuna da Imprensa. Como Pedrosa era também crítico atuante nesse periódico, suponho que tenha sido o autor do referido, apesar do artigo constar como autoria desconhecida. O texto afirma que “os pintores, de um modo geral, mostram-se reservados nas suas opiniões sobre a máquina. Muitos a não consideram como ‘arte’, quando afirmam tratar-se de ‘coisa curiosa’” (PEDROSA [?], 1951, p. 3). O(A) autor(a) rebate esse comentário afirmando que “[o artista] pretende fugir a esse determinismo que padroniza a atividade artística. Quer afastar-se das delimitações técnicas impostas aos que têm vocação artística” (PEDROSA [?], 1951, p. 3). A crítica, e em particular Pedrosa, continua a fornecer subsídios para a construção de um campo da arte moderna, agora baseado no estado de invenção e de certo descolamento das experiências euro-americanocêntricas. Havia, mas não como projeto, um desejo genuíno de críticos (especialmente Gullar e Pedrosa) e artistas (particularmente os vinculados de alguma forma ao concretismo e neoconcretismo) em construir uma (ou ao menos refletir sobre a possibilidade de uma outra) história da arte moderna no Brasil a despeito dos embates que eram travados com o sistema de artes estabelecido à época, particularmente, suponho, a questão da identidade nacional, algo muito valorizado pela geração de Portinari e Di Cavalcanti. A forma como Lasar Segall recebe o *Cinecromático* na I Bienal resume singularmente o estado da geração anterior de artistas à chegada de uma “máquina de pintar”, como muitas vezes a obra foi chamada:

Houve inclusive um incidente meu com o Lasar Segall: o Almir [Mavignier] tinha bebido um pouco, de maneira que ele gritou algo assim no meio da coisa: “Segall, a pintura acabou!”. O Segall olhou aquilo com muita reserva, tendo escrito, inclusive, que ele já vira muitas máquinas como essa aparecerem e desaparecerem. (PALATNIK apud COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 127)

Segall quando entrevistado pelo Diário de Notícias sobre o acontecimento ainda afirma, incomodado, que “pintura é coisa humana, e só desaparecerá quando desaparecer o homem”. Cabe ressaltar que o jornalista se refere ao *Cinecromático* como “maquininha do Abraão Palatnik” (PEDREIRA, 1953, p. 5).

Em janeiro de 1953, o MAM-Rio, em sua instalação provisória, abre mostra expondo parte do acervo adquirido no último ano. Na exposição também consta um *Aparelho cinecromático*. Parece-me, contudo, que o *Cinecromático* não fazia parte do acervo, sendo simplesmente exposto em separado, mas o importante nesse caso é registrar a inserção institucional dessa série e a forma como ela auxilia na construção de um novo sentido de arte no Brasil também pela perspectiva museológica. O moderno se entrelaça ao signo da tecnologia, do avanço científico, pois “precisamos acompanhar o progresso da ciência” (PEDROSA [?], 1951, p. 3). Ou ainda: “as conquistas científicas permitem que agora pintemos sem nos valeremos da instrumentária clássica, isto é, pincel, tinta, cavalete” (PEDROSA [?], 1951, p. 3). Esses são alguns dos sintomas ou signos que podem ser lidos em comentários críticos expressos à época sobre a obra de Palatnik. É curioso porque o atrelamento entre tecnologia e *Cinecromático* cria uma possibilidade de entendermos que a ciência será fundamental ao longo dos anos 1950 para os artistas. Se pensarmos nos

neoconcretos, será a tecnologia a força capaz de dobrar o aço nas pesadas esculturas de Amilcar de Castro ou o alumínio nos *Bichos* de Clark. O signo do avanço científico que perpassa as obras de Palatnik e de Mary Vieira, ainda na década de 1940, só criará dobras e transformações nos anos seguintes.

Ainda sobre a exposição de 1953, Pedrosa escreve um artigo intitulado “A coleção do Museu de Arte Moderna” publicado na Tribuna da Imprensa. Encerra o texto citando Max Bill e Palatnik, duas forças próximas e ao mesmo distantes sobre a questão moderna nas artes no Brasil. Se a *Unidade tripartida* de Bill recebe o grande prêmio de escultura na I Bienal de São Paulo e confirma uma expectativa grande entre os artistas concretos, algo que já tinha sido antecipado meses antes na sua individual no Masp ao abolir o pedestal e suspender a ideia de massa, tendo o ar e a transparência como volume e forças moduladoras da escultura, Palatnik investe numa espécie de sensibilidade da visão. No seu caso, a cor ganha autonomia e se desprende pelo espaço – mesmo que obedecendo a limites impostos pelo circuito que a gerou – diante de um espectador incrédulo ao assistir aquela “pintura cinética” sendo executada por detrás de uma tela.

E Max Bill? Está representado por duas obras mestras, que confirmam o poderoso criador da *Unidade tripartida*, já tão popular no público que frequenta os museus de arte do país. Para terminar mencionamos a nova máquina de Abraão Palatnik, a terceira desde a primeira apresentada na Bienal de S. Paulo. O artista-inventor brasileiro prossegue em suas pesquisas num mundo inteiramente novo das artes plásticas e que promete os mais extraordinários desenvolvimentos. (PEDROSA, 1953, n.p.)

Pedrosa demarca bem os dois artistas: enquanto Bill é o artista “popular” nos museus de arte, Palatnik é o artista

brasileiro, inventor e que possui o compromisso com o novo, o desconhecido e o avanço. Mais uma querela é adicionada ao debate sobre o moderno na arte brasileira. De um lado, o popular (Max Bill) que se confunde com a invenção e o campo tradicional, porque por mais que promova desestabilizações acerca da forma da escultura, ele continua legitimando a continuidade de uma história porque, afinal, ganha o prêmio de escultura e como tal continua atrelado a esse suporte tradicional. E do outro lado, Palatnik, que representa o desenvolvimento, o caráter científico, a novidade mas que ainda não foi totalmente aceito porque antes de mais nada foi recusado pelo júri e continua sendo tratado com desconfiança e “curiosidade”. Uma entrevista concedida por artistas do Grupo Frente à Tribuna da Imprensa ilustra o desejo de uma nova geração de artistas ligados à linguagem abstrata: “A arte deve atuar diretamente sobre os homens de sua época. Tende a influenciar a mentalidade contemporânea, modificando o gosto público e criando uma nova maneira de ver e de sentir” (ARTE, 1954, p. 4). Curiosamente, o(a) jornalista pergunta aos artistas sobre a posição deles a respeito de Max Bill. A resposta vem com certo desdém e reflete, eu diria, uma autonomia que os artistas de vanguarda buscavam naquele momento: “O conhecimento que temos até o presente, das obras de Bill, não nos permite um julgamento desse artista, que, no entanto, nos parece muito sectário” (ARTE, 1954, p. 4). Max Bill em virtude de exposições e prêmio recebido no país, havia se tornado um ícone para a primeira geração de artistas abstrato-geométricos aqui estabelecidos, particularmente os concretos paulistas. Um ano antes dessa entrevista, Bill realizou a conferência “O arquiteto, a arquitetura e a sociedade” no MAM-Rio e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Suponho que no caso dos artistas de tendência construtiva baseados no

Rio a obra de Bill foi ambigualmente usada como modelo tanto de inspiração quanto de transposição e mudança. Voltando à entrevista, certa desconfiança expressa na resposta dos cariocas confirma isso. Suponho que o fato de *Unidade tripartida* ainda sustentar determinados valores da escultura – como verticalidade, tridimensionalidade, base, volumetria – foram motivadores para que o Grupo Frente percebesse que o caminho para se repensar critérios formais e estéticos nas artes estava aberto e era preciso agir com mais audácia. No caso particular dos *Cinecromáticos* a tridimensionalidade é problematizada, seja pela sua aparência maquínica, já destacada, seja pelo fato de se situar numa fronteira tênue entre diferentes suportes (cinema ou TV, pintura e escultura). E mais, se pensarmos na ideia de que há transparência do volume em Bill, por conta do vazio passar a ser agente modulador da volumetria da escultura, no caso de Palatnik, esse gesto é mais desafiador. Os *Objetos cinéticos* que começa a produzir em meados de 1964, de certa forma, tornam evidentes – ou transparentes – o mecanismo de ação dos *Cinecromáticos*, pois são formados, entre outros materiais, por hastes, metais e motores. Nesse processo de deslocamento da máquina, saindo dos bastidores e passando a ganhar autonomia e presença nos *Cinéticos*, assistimos agora àquilo que anteriormente organizava e transferia movimento.

Ainda sobre a exposição de 1953, Jayme Maurício escreve o artigo “Palatnik, um jovem fascinado pela luz” transmitindo mais densidade ao campo de invenção do artista. O crítico acentua o debate em que se coloca o *Cinecromático* naquele instante: “Uns aplaudem com entusiasmo, outros com cautela e há também os que nada dizem” (MAURÍCIO, 1953, p. 11). E Palatnik é consciente de que cria um campo novo nas artes:

Nessas pesquisas constatee a existência de vários elementos ainda inaproveitados pelos artistas plásticos e que constituíam um campo fabuloso como experiência estética, impossível, entretanto, de serem obtidos com as técnicas conhecidas como a pintura, a escultura, a gravura. (MAURÍCIO, 1953, p. 11)

Palatnik participou da icônica 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada em 1953 no Hotel Quitandinha em Petrópolis, e das exposições do Grupo Frente, entre 1954 e 1956, cujos integrantes invariavelmente se conheceram nos cursos ministrados por Ivan Serpa ou por intermédio dele. Essas mostras auxiliaram na construção e sedimentação do campo da arte abstrata no país e foram encabeçados, digamos, intelectualmente por Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, escrevendo artigos em jornais, realizando, como vimos, entrevistas com os artistas e assinando os textos dos catálogos. A segunda exposição do Grupo Frente, no MAM-Rio em 1955, inaugura nova projeção desses artistas na imprensa, como ressalta Eileen Cunha (1994, n.p.):

A crítica, antes restrita a Mário Pedrosa e Gullar, se amplia mesmo entre os da oposição; Jayme Maurício escreve amplo artigo defendendo os jovens artistas, enquanto o professor Onofre Penteado, da Escola Nacional de Belas Artes, escreve uma carta dirigida a Jayme Maurício, que é publicada na coluna de Mário Barata, onde defende o Tachismo e se mostra completamente contrário ao grupo. Mas a verdade é que, então, o debate estava aberto.

A instauração de um novo campo do moderno, do qual os integrantes do Grupo Frente e do neoconcretismo faziam parte, estaria atrelado a um estado de invenção que partiria de uma matriz europeia – notadamente o construtivismo e o neoplasticismo – mas que seria problematizado a partir de condições muito específicas do campo brasileiro. Condições como uma leitura

fenomenológica acerca da experiência entre obra e espectador que invariavelmente investia sobre o corpo; a intuição; e, no caso de Palatnik que mediava suas experimentações por meio da tecnologia, o uso de materiais “pobres” para a construção de suas primeiras máquinas. É uma distinção que o aproximava mais das dificuldades próprias do cenário social e cultural brasileiro do que do europeu. Cabe ressaltar também o interesse em transpor conceitos muito tradicionais sobre os suportes artísticos:

Achava que mesmo assim essas técnicas eram uma limitação, porque para manifestar alguma atividade o artista estaria condenado a pintar, desenhar, gravar ou esculpir e nada mais. No entanto achava que o mundo, principalmente depois da guerra, estava absolutamente saturado de possibilidades tecnológicas impressionantes e o contato que tive mais apurado foi com problemas elétricos, com motores [...] Achava que poderia me equilibrar em processos tecnológicos que não fossem exatamente os tradicionais, conhecidos na arte. (PALATNIK apud COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 126)

Pensar a construção desse campo do moderno não é um exercício que deva ser exclusivo ao estudo de caso de Palatnik. Em Lygia Clark, a sua contribuição rizomática e sensorial sobre a linha (orgânica) cria uma marca profunda – e física mesmo – sobre a superfície do quadro nas *Superfícies moduladas* (1952-58), avança sobre a moldura, se projeta nas dobradiças dos *Bichos*, vira fio, é antropofagicamente deglutida na *Baba antropofágica* (1973), se torna rede, é manipulada e ganha materialidade nas *Arquiteturas biológicas* (1969). Ou ainda a experiência de Hélio Oiticica e os seus estudos de expansão da cor – na passagem dos *Metaesquemas* (1958) para os *Bólides*, observa-se o signo do construtivo

pouco a pouco elaborando um salto do plano ao espaço com a cor ganhando materialidade e depois sendo “vestida” nos *Parangolés*, para nos atermos a um olhar formalista. Há o aço que é transformado em um material mole e suscetível a dobras em Amilcar de Castro. Em todas essas propostas, alcançaremos novas capilaridades para esse largo signo do moderno. Mas o que me interessa ao trazer Palatnik para o centro desse estudo é a forma como operou o termo “arte cinética”. Como o artista afirmou: “Eu estava demasiadamente ocupado e interessado em desenvolver arte cinética aqui no Brasil e estava isolado nesse sentido” (PALATNIK apud COCCHIARALE; GEIGER, 1987, 128). Seu isolamento, entretanto, foi devidamente posto em xeque por Pedrosa ao incentivá-lo de inúmeras maneiras. O crítico sempre ressaltava o caráter pioneiro do artista mesmo quando comparações com o *Modulador de espaço-luz* (1922/1930) de Moholy-Nagy eram colocadas:

A experiência de Palatnik se insere na série aludida, mas supera a todas as anteriores pela complexidade de suas realizações e suas imensas possibilidades de desenvolvimento. Partindo da ideia de coordenar as imagens coloridas do caleidoscópio para seu aproveitamento artístico – ideia cuja realização resultou impossível – Palatnik deparou com a necessidade de conceber um aparelho original que superasse suas dificuldades anteriores e lhe permitisse chegar assim a um plasticismo cromático [...] É uma arte de luz, cor, espaço e tempo concebidos sucessiva e simultaneamente. A cor está apenas sustentada pela luz e se acha assim dotada de uma qualidade que jamais podia obter a pintura tradicional com seu meio impuro, físico e pigmentário. (PEDROSA, [1958], n.p)

Quando recebe o convite para participar da Bienal de Veneza de 1964, Palatnik já havia participado ao menos de duas exposições coletivas de arte brasileira na

Europa: uma exposição ampla no Museu de Etnografia de Neuchatel em 1955 e Brasilianischer Künstler, que contou com suas pinturas em vidro, e começou em 1959 na Haus der Kunst de Munique e depois seguiu para mais oito cidades naquele continente. Em Veneza volta a exibir os *Cinecromáticos* e tem alta receptividade na imprensa brasileira e no meio artístico internacional, com a conhecida passagem de Miró se detendo por mais de três horas diante das obras no pavilhão brasileiro (Cf. MAURÍCIO, 1965, p. 2).

Logo após a Bienal participa de exposição em Ulm conseguindo ter grande atenção do público, segundo Jayme Maurício. De lá, seus *Cinecromáticos* seguiram para o Hochschule Museum de St. Gall⁹, alcançando o “mais vivo êxito e Palatnik foi convidado para expor em Paris, na Galeria Denise René [...] Palatnik tem permanecido quase esquecido no Brasil, embora o pronunciamento da crítica, sempre elogiosa. Precisou, como sempre, o reconhecimento europeu” (MAURÍCIO, 1964, p. 2). Curiosamente o crítico expõe o drama do cão vira-lata que precisa do reconhecimento externo para se sentir pleno. Se não concordo que esse fato se aplica a Palatnik – pois o que mostramos ao longo do artigo foi o número substancial de exposições que participa através de apoio de certa parcela da crítica, apesar de rejeições que se davam ora pelo estranhamento pelo fato da arte cinética ter até então pouca visibilidade no país, ora por uma crítica mais conservadora que não coadunava com estratégias ou conceitos que o abstracionismo expunha – é inegável que em 1964 sua obra adquire um grau de institucionalidade e reconhecimento até então não alcançado. Reforça-se o fato de que o espaço moderno que se molda ao longo dos anos 1950 é feito de recusas

também, como foi exposto no artigo. Entendo que nesse momento se cria um desvio importante na arte brasileira e o signo moderno se desfaz ou se reinventa mais uma vez na condição do que Pedrosa chamou de “pós-moderno”. O crítico articulava que um novo espaço se construía em meio a ditadura, em virtude de uma sucessão de eventos traumáticos conectados ao corpo e a liberdade, o que logo exigia um novo comprometimento dos artistas: “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’” (PEDROSA, 1966 apud ARANTES, 1998, p. 355).

Pedrosa afirma que para além do puro formalismo, essas obras se colocam como potência mobilizadora de um novo agente social, o artista, agora atuante numa sociedade mecanizada. Era o começo de uma nova era com uma agenda que tornava a arte uma plataforma de consciência política em meio a um contexto ditatorial assim como alertava sobre estruturas conservadoras que perpetuavam uma sociedade patriarcal, racista e moralista. Nesse cenário, por um lado, os artistas que haviam participado do neoconcretismo exploram novas relações tendo o corpo como mediador, questionam a ideia de museu e aproximam-se de outras disciplinas como, por exemplo, a psicanálise no caso de Clark. E por outro, Palatnik lidera inconscientemente uma geração – ou ao menos essa geração pós-1964 deve muito ao caminho que trilhou – que agenciou em diferentes estágios ciência e abstração geométrica. Seu vínculo com o pós-moderno não se faz enquanto “artista político”, movente entre problemáticas sociais, mas como um artista compromissado com os desafios da tecnologia aliada à

artesanias. Mantendo-se isolado, à margem de manifestos ou grupos, Palatnik continuava traçando o seu percurso: experimentando materiais e suportes em prol de uma pintura que a todo momento testava os seus limites criando regimes de temporalidade e dinâmica.

NOTAS

- 1 Esse artigo é resultado de bolsa de produtividade financiada pelo CNPq. Revisão de Duda Costa
- 2 Quando Palatnik é convidado para participar da Bienal de Veneza em 1964, a jornalista Vera Pacheco Jordão assinala que o “precursor da pintura cinética, hoje tão em voga na Europa, e nunca teve seus méritos devidamente reconhecidos, tendo recebido apenas uma Menção Honrosa na I Bienal de São Paulo” (JORDÃO, 1964, p. 21).
- 3 Segundo Antonio Bento, o júri dessa edição considerava o Cinemático “uma criação original, embora reconhecendo que o mesmo não pôde ser classificado como arte plástica” (BENTO, 1953, p. 6).
- 4 Na III Bienal são exibidos Superfície visual no 26 e Superfície visual no 43 (ambos de 1954); na V Bienal, Aparelho cinemático verde e laranja em sequência horizontal (1958); na VI, Sequência 12 e Sequência 13 (ambos de 1960), que suponho serem Aparelhos cinemáticos porque em sua descrição no catálogo a técnica consta como “aparelhagem elétrica”
- 5 Sobre essas passagens destaco os seguintes ensaios: “Arphael, Raefael, Rapheld, Rafaeldo, Raphael: a integridade da linha”, de Heloisa Espada, publicado no catálogo “Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro”, editado pelo IMS em 2012 e com organização de Espada e Rodrigo Naves; “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de

Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)” de Gláucia Villas Bôas e disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12585>; e, “Loucura, expressão e abstração: a tensa relação entre Nise da Silveira e Mário Pedrosa no Engenho de Dentro”, de Tania Rivera e disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/51068/33799>.

- 6 Rubem Braga e Antonio Bento em textos distintos apontam que o público e a crítica ficavam numa fronteira entre o prazer e a desconfiança diante dos *Cinemáticos*. Diria que no caso da crítica, ela logo se polarizou entre os ferrenhos defensores (Gullar e especialmente Pedrosa), aqueles que se aproximaram aos poucos e intensamente (como Jayme Maurício e, com menos intensidade, Antonio Bento) e outros que mesmo não declarando abertamente se mantiveram relutantes em apoiar o abstracionismo. Braga relata em tom entre o sarcasmo e o maravilhamento que “mesmo quem não goste de arte abstrata achará o cinemática de Abraham Palatnik pelo menos, bonito. Quem gosta, como o crítico Mário Pedrosa, tem tentações proféticas dizendo da arte de Palatnik que ‘... talvez seja [...] a arte mestra dos novos tempos’” (BRAGA, 1953, s/p). Bento comenta que a obra é “importante manifestação da arte moderna” (BENTO, 1951, p. 6).
- 7 O Museu de Arte Moderna de Santa Catarina (atual MASC) foi criado em 1949, e o da Bahia foi aberto em 1960. Já o Museu da Pampulha foi inaugurado em 1957.
- 8 Palatnik faz referência ao fato de Mavignier ter interferido na sua inclusão na Bienal, mas o que é propagado pela crítica e imprensa na época foi a participação decisiva de Mário Pedrosa nesse episódio.
- 9 Maurício comenta sobre o texto elogioso do crítico alemão Juergen Morschel sobre Palatnik, publicado no jornal *Kultuerspiegel*, de Ulm, que afirma que “a exposição encontra um artista que não executa objetos mas sim encena acontecimentos” ou ainda que “ele é praticamente um ‘super pintor’... pinta com ‘luz colorida’” para terminar com “uma exposição extraordinariamente fascinante e que nos faz conhecer um artista completamente desconhecido na Europa” (MAURÍCIO, 1965, p. 2).

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otília. Apresentação. In: ARANTES, Otília. (org). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 11-23.
- ARTE deve influir sobre o homem contemporâneo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20-21 nov. 1954, p. 4.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck. Perfil biográfico. In: OSORIO, Luiz Camillo. *Abraham Palatnik*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 95-111.
- BENTO, Antonio. A máquina de Abraão Palatnik. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 31 out. 1951, p. 6.
- BENTO, Antonio. O aparelho de Abraham Palatnik. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1953, p. 6.
- BIENAL DE SÃO PAULO 6, 1961, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1961.
- BRAGA, Rubem. Abraham Palatnik pinta com luz e movimento. *Manchete*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1953, n.p.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CUNHA, Eilen M. F. Grupo Frente e o experimentalismo emergente de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, *Arte & Ensaios*, v. 1, n. 1, n.p., jun. 1994. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/54134/29582>
Acesso em: 10 jun. 2020.
- JORDÃO, Vera Pacheco, Coluna de Artes Plásticas, *O Globo*, Rio de Janeiro, ed. vespertina, 22 jun. 1964, p. 21.
- MAURÍCIO, Jayme. Brasileiros no exterior. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1965. 2o Caderno, p. 2.
- MAURÍCIO, Jayme. Palatnik em St. Gall. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1964. 2o Caderno, p. 2.
- MAURÍCIO, Jayme. Palatnik, um jovem fascinado pela luz, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1953. 1o caderno, p. 11.
- PALATNIK, Abraham; SCOVINO, Felipe. Entrevista. In: PALATNIK, Abraham; SCOVINO, Felipe. *Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura*. São Paulo: APC, 2017. p. 42-55.
- PEDREIRA, Fernando. Lazar Segall fala de pintura. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 mai. 1953. Suplemento Literário, p. 5.
- PEDROSA, Mário. A coleção do Museu de Arte Moderna, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *Tribuna das Letras*, 15 jan. 1953, n.p.
- PEDROSA, Mário [?]. A mágica de Palatnik: luz no lugar da tinta, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05 nov. 1951, p. 3.
- PEDROSA, Mário. A plástica cinemática de Abraão Palatnik. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, [1958]. Suplemento Dominical, n.p.
- PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica (1966). In: ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 355-360.
- PEDROSA, Mário. Intróito a Bienal. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20-21 out. 1951, p. 7.