

**Critique
d'art**

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

47 | Automne / Hiver 2016
CRITIQUE D'ART 47

Mário Pedrosa e a abstração geométrica no Brasil: por um “construtivismo” não dogmático

Heloisa Espada



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/23251>

DOI: 10.4000/critiquedart.23251

ISBN: 2265-9404

ISSN: 2265-9404

Editora

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Edição impressa

Data de publicação: 30 Novembro 2016

ISBN: 1246-8258

ISSN: 1246-8258

Reférence eletrónica

Heloisa Espada, « *Mário Pedrosa e a abstração geométrica no Brasil: por um “construtivismo” não dogmático* », *Critique d'art* [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23251> ; DOI : 10.4000/critiquedart.23251

Este documento foi criado de forma automática no dia 1 Maio 2019.

EN

Mário Pedrosa e a abstração geométrica no Brasil: por um “construtivismo” não dogmático

Heloisa Espada

REFERÊNCIA

Mário Pedrosa : *Primary Documents*, New York : Museum of Modern Art, 2015, (Primary Documents). Sous la dir. de Glória Ferreira, Paulo Herkenhoff.

Mário Pedrosa, *Discours aux Tupiniquins*, Dijon : Les Presses du réel, 2016. Sous la dir. de Thierry Dufrêne, Ana Gonçalves Magalhães

- 1 Em diversas ocasiões, o crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981) abriu um parênteses em seus textos para comentar sua fama de defensor radical da chamada arte “concreta” e “construtiva”. A autodefesa era quase sempre feita num tom de *boutade*, como se o assunto fosse de certa maneira inútil e não merecesse muita atenção: “Para bastante gente, este crítico tem fama de sectário, partidário, político, e só admitiria uma espécie de arte, a que vulgarmente se designa por “não figurativa”, “abstrata” ou “concreta” etc. Nunca lhe passou, entretanto, sair a público com declarações e anúncios retificadores.¹”
- 2 As aspas em termos como “concreto”, “concretista”, “abstrato”, “informal” ou “construtivo” também são comuns em seus textos. Elas eram usadas para enfatizar a desconfiança diante de rótulos e posições demasiadamente dogmáticas em arte. Embora questionável, tal “fama” não era infundada. Pedrosa foi não apenas um dos mais importantes defensores da arte abstrata no Brasil, a partir do segundo pós-guerra, mas também um dos principais incentivadores de artistas que nesse período passaram a se dedicar à arte abstrata geométrica, mais ou menos próximos de uma ideologia construtiva de raízes russas, holandesas, bauhausianas ou concretas. Lygia Clark, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Geraldo de Barros, Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Lygia

Pape e outros protagonistas da história da arte concreta e neoconcreta no Brasil tiveram Mário Pedrosa como interlocutor e referência teórica.

- 3 Além disso, a reputação de apoiador do “projeto construtivo brasileiro”² está pautada no fato de que, a partir dos anos 1940, o crítico militou em favor de uma arte moderna “autônoma” capaz de reformar o homem pelo estranhamento, transformando seus modos de ver. O papel proeminente da abstração se daria por seu caráter “universal” e por ser ela uma espécie de antídoto contra o uso político da arte figurativa nos moldes do realismo socialista. Bem verdade, toda a crítica de arte de Mário Pedrosa se dá como posição política contra os fascismos e outros episódios agudos do século XX. Outra bandeira em punho era a defesa de uma posição independente e autônoma do Brasil, em termos políticos e culturais, no cenário global. Até os anos 1930, sua principal atividade foi a militância política; primeiro, como membro do Partido Comunista Brasileiro, ao qual se filiou em 1926, e, mais tarde, como organizador do movimento trotskista no Brasil e um dos fundadores da IV Internacional. Nos diversos períodos em que viveu na Europa e nos Estados Unidos, como estudante ou exilado político, Pedrosa conheceu personagens como André Breton, Louis Aragon, Joan Miró, Giorgio Morandi, Clement Greenberg, Meyer Shapiro, Torres-Garcia e Alexander Calder, construindo uma rede de contatos que seria de extrema importância para o sucesso de suas ações futuras no campo das artes – como crítico, membro ativo da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), organizador de mostras e idealizador de instituições³.
- 4 Colaboram ainda para completar o retrato do crítico favorável ao “concretismo” seus argumentos contra os diferentes informalismos que surgiram no segundo pós-guerra e seu apoio à arquitetura moderna brasileira, considerada por Pedrosa como a grande contribuição do país no campo das artes no século XX. Otília Arantes, uma das principais especialistas na obra do crítico⁴, destaca que, para ele, a arte geométrica no Brasil dos anos 1950 foi também uma forma de resistência e de autonomia intelectual em relação à onda informal. Na interpretação de Arantes, para Mário Pedrosa “Nossa arte abstrata (...) passava a representar resultados locais contrapostos à simples voga internacional (...). O ápice de tal empreitada parecia ser Brasília – a grande síntese anunciada pelas vanguardas e reativada pelo projeto construtivo abstrato, agora nas mãos da arquitetura moderna”⁵.
- 5 A aproximação conceitual de termos em si imprecisos como “arte abstrata” e “construtivismo” em relação aos projetos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa em Brasília lança sombra sobre o perfil do crítico adepto da arte concreta. Vistas de perto, as propostas dos artistas concretos e neoconcretos estão muito distantes do projeto de raízes Puristas de Brasília, sendo que não há afinidade de métodos e de propósitos entre eles. É verdade que na época da construção da cidade, no fim dos anos 1950, Pedrosa defendeu a possibilidade da nova capital realizar a utopia da síntese das artes, o que nunca se concretizou e logo foi reconhecido pelo crítico⁶. Além disso, tanto pelas circunstâncias históricas como pelas características formais, seria no mínimo questionável chamar de “construtiva” a arquitetura moderna erguida no Brasil com o apoio da ditadura Vargas, bem como a capital monumental construída para ser o símbolo maior da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Sendo Mário Pedrosa um autor incontornável quando se trata da história da arte e das instituições artísticas no Brasil dos anos 1940 aos 1970, a dúvida sobre a acuidade dos termos utilizados para caracterizar sua atuação aponta para o perigo de que conceitos como “concretismo” e “construtivismo”,

quando utilizados sem mediações, se tornem respostas rápidas demais para abarcar as especificidades do advento da arte geométrica no país⁷.

- 6 O cenário da arte brasileira dos anos 1950 era um campo de disputas entre vertentes diversas que iam desde representantes de um modernismo de teor nacionalista comprometido com a representação do país até adeptos do Tachismo e de outras poéticas informais, de modo que abstração geométrica era uma vertente entre muitas outras. Além disso, a diversidade de temas nacionais e internacionais abordados por Pedrosa, com vivo interesse pelas gerações mais jovens, revela um personagem de ambições variadas, preocupado antes em explicar processos históricos e reconhecer a especificidade de cada artista do que angariar adeptos para uma ou outra tendência. Para Pedrosa, a verdadeira revolução da arte moderna ocorreria por meio de sua capacidade de agir sobre a percepção, sendo que, no seu entendimento, esse potencial não estava restrito ao escopo da arte concreta e neoconcreta. Segundo o crítico, a produção visual de pacientes psiquiátricos, crianças e povos “primitivos”, chamados por ele de “arte virgem”, poderia transformar os modos de ver e de agir no mundo tanto quanto a arte abstrata e, por isso, tinham papel central no processo de renovação do gosto que, a seu ver, deveria acontecer meio artístico brasileiro. O crítico foi, durante quase quarenta anos, um colaborador fiel da psiquiatra Nise da Silveira junto ao ateliê de artes Setor de Terapia Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, no bairro carioca do Engenho de Dentro, defendendo publicamente as obras criadas por seus pacientes⁸. Apoiou também as escolas de arte infantil que surgiram no Rio de Janeiro no fim dos anos 1940. Essas ações eram parte fundamental de sua compreensão da arte moderna. Em 1949, Pedrosa defendeu a tese “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte” sobre a universalidade da arte e da percepção estética com base na teoria da Gestalt⁹. Importante dizer que as obras de pacientes de Nise da Silveira muitas vezes serviram de exemplos de suas hipóteses.
- 7 Edições recentes de textos de Pedrosa no Brasil, nos Estados Unidos e na França, acompanhadas por novas análises de sua trajetória, têm contribuído de forma decisiva para a divulgação internacional de sua obra e para um aprofundamento da complexidade das questões abordadas por ele¹⁰. O ensaio “Radical and inclusive: Mário Pedrosa’s modernism”, de Adele Nelson, publicado junto à coletânea *Mário Pedrosa: Primary Documents*¹¹, do Museu de Arte Moderna de Nova York, aborda pela primeira vez o papel central do crítico na organização das delegações européias presentes na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1953 e 1954. A autora revela ainda o destaque conferido à obra de Paul Klee na narrativa da arte moderna que Pedrosa pretendeu consolidar naquele contexto. Outro nome em evidência na mostra foi o de Alexander Calder, que desde a década anterior era apresentado pelo crítico como um artista exemplar, com argumentos em favor de seu abstracionismo pouco ortodoxo e bem humorado¹².
- 8 Em seus primeiros anos, a Bienal tinha a ambição não apenas de colocar o país em contato com a arte internacional, mas também de traçar uma história da arte, já que os museus brasileiros não tinham condições de exercer esse papel naquele momento. A II Bienal de São Paulo, que coincidiu com as comemorações do quarto centenário da cidade e incluiu a inauguração do Parque do Ibirapuera, foi a mais ambiciosa nesse sentido. O artigo de Nelson mostra que, em 1953, Pedrosa passou nove meses na Europa para coordenar a contribuição européia na II Bienal, exercendo um papel decisivo na escolha do que seria apresentado¹³. A autora demonstra como o crítico construiu um discurso a partir de narrativas dominantes da história do modernismo então correntes no Brasil e no exterior

com o objetivo de afirmar suas ideias em relação à emergente arte abstrata: “He refused to cede the mantle of socially engaged art to realism and criticized historical and contemporary expressionist practices, arguing that figures like Alexander Calder and Paul Klee, rather than Pablo Picasso, provided models for the creation of socially transformative art. Pedrosa also articulated a broad, inclusive conception of modernism wherein expression and creativity are not the sole domain of artists, but part of a larger cultural and, to Pedrosa’s mind, spiritual inheritance shared by all.¹⁴”

- 9 O esforço de Pedrosa junto à delegação da Alemanha para trazer uma mostra significativa de Paul Klee ao Brasil¹⁵, chegando a preterir uma exposição coletiva de mestres do Expressionismo alemão em favor do artista suíço, é particularmente revelador. Ele elege um artista indubitavelmente ligado à ideia de autonomia da arte, do ponto de vista formal e teórico, com uma trajetória que se relaciona com diferentes movimentos modernos, mas se mantém independente deles. A exposição contou com cerca de 65 obras da Fundação Paul Klee e da coleção particular de Félix Klee, ambas com sede em Berna, apresentando exemplos significativos de obras produzidas entre 1918 e o fim da década de 1930¹⁶. O público brasileiro pôde ver trabalhos de caráter geométrico ao lado de desenhos de figuras desgrenhadas feitas na época em que o artista era visto nos corredores da Bauhaus com um exemplar do livro *Artistry of the Mentally III*, do psiquiatra e historiador da arte alemão Hans Prinzhorn¹⁷, ilustrado com desenhos de pacientes do hospital psiquiátrico da Universidade de Heidelberg.
- 10 Como também notou Adele Nelson, Pedrosa havia escrito um artigo sobre Klee no início de 1953, poucos meses antes de partir para a Europa para organizar a Bienal¹⁸. O texto elogia o caráter heterodoxo da trajetória do artista e seu discurso denegação à tradição artística europeia, como se fosse “um recém-nascido” que começa do zero. O argumento remete a outros textos de Pedrosa sobre a importância do contato das vanguardas com a produção visual de povos não ocidentais¹⁹. Por um lado, essa leitura reforçava seus argumentos em defesa da universalidade da arte; por outro, abria caminho para que a produção visual de países sem tradição artística, como o Brasil, ganhassem espaço na história das artes, por meio da arte popular ou de povos “primitivos”.
- 11 A preferência por posições não dogmáticas se traduziu também em críticas ao grupo de artistas concretos de São Paulo²⁰ e na eleição de Alfredo Volpi (1896-1988) como o “mestre brasileiro de sua época”²¹, na ocasião da individual do pintor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1957. Volpi é um caso bastante *sui generis* na pintura moderna feita no Brasil. Nascido em Lucca, na Itália, ele mudou com a família para São Paulo aos dois anos de idade, indo morar no bairro de imigrantes italianos do Cambuci. De origem humilde, parou de estudar na adolescência para trabalhar como decorador de paredes. A princípio, o contato indireto com a pintura dos *macchiaoli* italianos, impressionistas e pós-impressionistas por meio de colegas, exposições ocasionais, livros e revistas, aproximou Volpi da pintura de cavalete de contornos modernos. Esse foi o ponto de partida de um artista autodidata, praticamente iletrado, que adquiriu uma rica cultura visual ao longo do século XX participando eventualmente de grupos, mas, sobretudo, absorvendo uma cultura pictórica moderna por meio de livros, exposições, e, principalmente, a partir do fim da década de 1940, em contato com a arte antiga e moderna exposta nos recém criados Museu de Arte de São Paulo (Masp), Museu de Arte Moderna de São Paulo e nas Bienais. Ao longo desse percurso um tanto singular, Volpi foi capaz de processar informações das mais variadas, sendo possível identificar em momentos diferentes de sua obra o interesse por fontes diversas como Cézanne, Matisse,

Carrá, Massimo Campigli, Oswaldo Goeldi, o Renascimento italiano, a arte concreta e a cultura popular²². Certamente, Volpi não foi um *naïf*, mas seu início como pintor de paredes, seu aprendizado informal e a relação de sua obra com a visualidade da cultura popular permitiu que, por muito tempo, o artista fosse tratado como tal. Em torno dele, criou-se o mito do artista moderno brasileiro “puro”, livre de influências externas, que o próprio Mário Pedrosa ajudou a alimentar.

- 12 Na exposição apresentada no MAM/RJ, em 1957, Volpi apresentou sua trajetória variada, sendo que a última etapa, conhecida como sua fase “concretista”, dialogava diretamente com a arte geométrica então em evidência no país²³. Desde o fim dos anos 1940, o artista vinha desenvolvendo um repertório bastante original, com sua séries de fachadas de casas do interior estruturadas por uma geometria plana. Além dos temas, Volpi absorveu da pintura popular o despojamento e a simplificação radical. Esse tipo de síntese, como notou Lorenzo Mammi, caracterizou outras instâncias da arte brasileira na mesma época, como a poesia de Manuel Bandeira e a música de Dorival Caymmi²⁴.
- 13 Mário Pedrosa finalizou seu texto para o catálogo da exposição no MAM/RJ afirmando que Volpi era “o mestre de sua época”²⁵. O crítico reafirmou o prognóstico dias depois em sua coluna no *Jornal do Brasil*, ao responder a uma crítica do colega Antonio Bento, que havia avaliado os pintores Cândido Portinari, Lasar Segall, Di Cavalcanti e Alberto Guignard como “maiores que Volpi”. Mas, para Pedrosa, a síntese realizada por Volpi entre a pintura moderna de caráter geométrico e o ambiente lírico das fachadas de casas populares representava “um acontecimento artístico de primeira ordem”, uma linguagem pictórica moderna e universal, “o grito de independência da pintura brasileira em face da pintura internacional e da Escola de Paris”.
- 14 A eleição de Paul Klee, no cenário internacional, e de Alfredo Volpi, no Brasil, como artistas modernos de primeira ordem, parece esclarecer o gosto de Pedrosa por um “construtivismo” não dogmático. Apesar das diferenças entre si, ambas as obras se caracterizam por uma geometria estrutural pouco rígida, por ambiguidades entre abstração e figuração, pelo elogio à infância, por pinceladas ralas que não escondem o percurso do pincel, pela liberdade no uso de materiais e por um tonalismo dissonante e vibrante. Além disso, nos dois os casos, embora por vias distintas, a relação da arte moderna com o “primitivo” e com o ensino “não acadêmico” é exposta pelas características formais e pela fatura da obra em si. Tudo isso garantiria a “autonomia” e a singularidade de uma obra verdadeiramente moderna, capaz de realizar a revolução por meios estritamente visuais ao agir sobre a percepção. Argumento este que, nessa época, Pedrosa defendeu com radicalismo, sem abrir mão.

NOTAS

1. Pedrosa, Mário. O ponto de vista do crítico. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 17 janeiro 1957. In: *Política das artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 161-164.

2. A noção de um “projeto construtivo brasileiro” começou a ser conceituada em 1976 por Ronaldo Brito na primeira parte de seu texto seminal sobre o Neoconcretismo. BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. *Malasartes*, Rio de Janeiro, no. 3, p. 9-13, abr.-jun. 1976. No ano seguinte, Aracy Amaral e Lygia Pape coordenaram a primeira grande exposição sobre o tema no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ver: Amaral, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. [Catálogo de exposição]. O texto integral de Ronaldo Brito foi publicado apenas em 1985. Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
3. Sobre a trajetória de Mário Pedrosa, ver: Arantes, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Ver também a cronologia sobre o crítico em Ferreira, Glória & Herkenhoff, Paulo (Editors). *Mário Pedrosa: Primary Documents*. New York: Museum of Modern Art, 2016, p. 440-449.
4. Otília Arantes organizou uma coleção com quatro volumes de textos críticos de Mário Pedrosa: Pedrosa, Mário. *Política das artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995; PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética. Textos Escolhidos II*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996; Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998; PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Antes disso, Aracy Amaral foi a primeira a organizar as duas primeiras seletas de textos do crítico: Pedrosa, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975; Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
5. Arantes, Otília. “Prefácio”. Pedrosa, 1995, *Op. cit.*, p. 31
6. Pedrosa, Mário. Entre a Semana e as Bienais. In: Pedrosa, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 272
7. No texto “Caracas: Escena Constructiva”, Luis Pérez-Oramas questiona a validade do emprego do termo construtivismo para denominar as experiências abstratas geométricas na América Latina: “Hasta qué punto puede pretenderse con propiedad, frente a las obras de artistas latino-americanos quienes em diversos momentos y lugares produjeron soluciones de carácter abstracto-geométrico, que ellas fueron parte de scenas artísticas auténticamente ‘constructivas’? Hasta qué punto és legítimo utilizar él término ‘Constructivismo’ para calificar el campo extendido – y necesariamente deformado – que implican los usos e digresiones de los lenguajes artísticos no-objectivos en America Latina durante el siglo XX?” Pérez-Oramas, Luis. Caracas: Escena Constructiva. In: Pérez-Barreiro, Gabriel (Ed.). *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps Cisneros Collection*. New York: Blanton Museum of Art, Fundación Cisneros, 2007, p. 262.
8. Ver: Pedrosa, Mário. Mestres da arte virgem. São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 21 dezembro 1963. In: Pedrosa, *Forma e percepção estética, Op. cit.*, p. 85-94; Pedrosa, Mário (Org.). *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1980. [Coleção Museus Brasileiros, 2]; REILY, Lucia & SILVA, José Otávio Pompeu (Org.). *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro*. Campinas: Komedi, 2012; ESPADA, Heloisa & NAVES, Rodrigo (Org.). *Raphael e Emydgio: dois modernos no Engenho de Dentro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
9. Tese apresentada no concurso de cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro. Ver: Pedrosa, Mário. Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte. In: Pedrosa, 1996, p. 105-176. Sobre a tese, ver: Cabanas, Kaira M.. *A Strategic Universalist*. In: Ferreira & Herkenhoff, 2016, p. 23-35
10. Ver: Pedrosa, Mário. *Arte. Ensaios*. Organização, prefácio e notas de Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015; Pedrosa, Mário. *Arquitetura. Ensaios críticos*. Organização e apresentação de Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015; Pedrosa, Mário. *Discours aux Tupiniquins*. Sous

la direction d’Ana Gonçalves Magalhães e Thierry Dufrêne. Dijon: les presses du réel, 2016. Além dessas publicações, o projeto *Documents of 20th Century Latin American and Latino Art*, coordenado por Mari Carmen Ramirez, no Museum of Fine Arts, Houston, tem disponibilizado inúmeros textos de Pedrosa por meio do website <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>. Em 2017, o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia inaugurará uma grande exposição pautada no pensamento de Mário Pedrosa, com curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro e Michelle Sommer, que certamente dará novo fôlego aos debates em torno de sua obra.

11. Nelson, Adele. Radical and Inclusive: Mário Pedrosa’s Modernism. In: Ferreira & Herkenhoff, 2016, *Op. cit.*, p. 35-43

12. Pedrosa, Mário. Calder, Escultor de Cataventos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, dezembro 1944. In: Pedrosa, 2000, *Op. cit.*, p. 51-66; Pedrosa, Mário. Tensão e coesão na obra de Calder. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, dezembro 1944. In: Pedrosa, 2000, *Op. cit.*, p. 67-79; Pedrosa, Mário. A máquina, Calder, Léger e outros. *Política e Letras*, Rio de Janeiro, setembro 1948. In: Pedrosa, 2000, *Op. cit.*, p. 81-90

13. Nelson, *Op. cit.*, p. 39

14. *Op. cit.*, p. 36

15. No fim de 1951, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) já havia realizado a primeira individual de Paul Klee no Brasil, com obras da Galerie d’Arte Moderne, em Basel, e da coleção particular de obras em papel de Curt Valentin, da Buchholz Gallery, em Nova York.

16. Ver: *Paul Klee 1879-1940*. Munique: Prestel-Verlag, 1953. Catálogo da exposição de Paul Klee na II Bienal de São Paulo.

17. Foster, Hal. “Blinded insights”. In: *Prosthetic gods*. Massachusetts: The MIT Press, 2004, p. 199

18. Pedrosa, Mário. Klee, o ponto de partida. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 janeiro 1953. In: Pedrosa, *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV*, *Op. cit.*, p. 193-196

19. Ver: Pedrosa, Mário. *Panorama da pintura moderna*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

20. Pedrosa, Mário. Paulistas e Cariocas. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 19 fevereiro 1957. In: Pedrosa, 1998, *Op. cit.*, p. 253-256; Pedrosa, Mário. O paradoxo concretista. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 24 junho 1959. In: Pedrosa, 1975, *Op. cit.*, p. 25-27.

21. Pedrosa, Mário. O mestre brasileiro de sua época. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 18 junho 1957. In: Pedrosa, 1998, *Op. cit.*, p. 271-276.

22. Sobre Alfredo Volpi, ver: Salzstein, Sônia. *Volpi*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, Sílvia Roesler, 2000; Mammì, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac Naify, 1999; Naves, Rodrigo. Anonimato e singularidade em Volpi. In: *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

23. Sobre o diálogo de Volpi com artistas concretos e neoconcretos, ver: Naves, Rodrigo. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. *Revista Novos Estudos, CEBRAP*, São Paulo, junho 2008, p. 39-55.

24. Mammì, *Op. cit.*, p. 28

25. Pedrosa, Mário. *Volpi 1924-1957*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1957