

**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 et l'abstraction géométrique au Brésil : pour un « constructivisme » non dogmatique*

**Heloisa Espada**

Traducteur : Fernanda Medina Pereira



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23253>

DOI : 10.4000/critiquedart.23253

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

#### Éditeur

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

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2016

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

#### Référence électronique

Heloisa Espada, « Mário Pedrosa et l'abstraction géométrique au Brésil : pour un « constructivisme » non dogmatique », *Critique d'art* [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23253> ; DOI : 10.4000/critiquedart.23253

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

EN

---

# Mário Pedrosa et l'abstraction géométrique au Brésil : pour un « constructivisme » non dogmatique

Heloisa Espada

Traduction : Fernanda Medina Pereira

---

## RÉFÉRENCE

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 A plusieurs occasions, le critique brésilien Mário Pedrosa (1900-1981) s'est présenté dans ses textes en soi-disant défenseur radical de l'art dit « concret » et « constructif ». L'auto-défense a souvent pris le ton de la boutade, comme si le sujet ne méritait pas beaucoup d'attention, comme s'il était en quelque sorte inutile : « Pour beaucoup, ce critique a une réputation de sectaire, de partisan, de politique. Il n'admettrait qu'un seul genre d'art, qu'on désigne d'habitude par "non figuratif", "abstrait" ou "concret", etc. Pourtant, il n'a jamais déclaré ou ratifié cela publiquement »<sup>1</sup>.
- 2 Les guillemets pour « concret », « concrétiste », « informel » ou « constructif » sont également récurrents dans ses écrits. Ils furent utilisés pour souligner sa méfiance à l'égard des étiquettes et des positions trop dogmatiques dans l'art. Bien que discutable, une telle réputation ne fut pourtant pas infondée. Pedrosa fut non seulement l'un des plus importants défenseurs de l'art abstrait au Brésil, depuis la Seconde Guerre mondiale, mais aussi l'un des principaux promoteurs d'artistes alors voués à l'art abstrait géométrique de racines russe, hollandaise, du Bauhaus ou concrète. Lygia Clark, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Geraldo de Barros, Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Ferreira

Gullar, Lygia Pape, parmi d'autres protagonistes de l'histoire de l'art concret et néo-concret au Brésil, ont choisi Mário Pedrosa comme interlocuteur et référence théorique. Sa réputation de défenseur du « projet constructif brésilien »<sup>2</sup> repose sur le fait que, depuis les années 1940, le critique a milité en faveur d'un art moderne « autonome », capable de reformer l'homme par la voie de l'étrangeté, en transformant ses moyens de voir. L'abstraction y jouerait un rôle majeur grâce à son caractère « universel », car elle serait une sorte d'antidote contre l'usage politique de l'art figuratif selon les modèles du réalisme socialiste. Il est vrai que toute critique d'art chez Mário Pedrosa exprime une position politique contre les fascismes et contre d'autres épisodes aigus du XX<sup>e</sup> siècle. Le critique brandissait aussi le drapeau de l'indépendance et de l'autonomie politique et culturelle du Brésil vis-à-vis de la scène mondiale. Jusqu'aux années 1930, son activité principale fut le militantisme politique ; d'abord, en tant que membre du Parti Communiste brésilien qu'il intégra en 1926 ; plus tard, comme organisateur du mouvement trotskiste brésilien et comme l'un des fondateurs de la Quatrième Internationale. Pendant les différentes périodes où il vécut en Europe et aux États-Unis, comme étudiant ou exilé politique, Pedrosa rencontra des personnalités telles qu'André Breton, Louis Aragon, Joan Miró, Giorgio Morandi, Clement Greenberg, Meyer Shapiro, Joaquín Torres Garcia et Alexander Calder. Il construisit ainsi un réseau de contacts extrêmement important pour ses activités futures dans le champ des arts – en tant que critique, membre actif de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), organisateur d'expositions et inventeur d'institutions<sup>3</sup>.

- 3 Ses arguments contre les mouvements de l'Art informel apparus après-guerre et sa défense de l'architecture moderne brésilienne, qu'il conçoit comme la grande contribution du pays aux arts du XX<sup>e</sup> siècle, dessinent un portrait du critique favorable au « concrétisme ». Otília Arantes, l'un des plus grands experts de l'œuvre de Pedrosa<sup>4</sup>, souligne que, pour lui, l'art géométrique brésilien des années 1950 fut aussi une forme de résistance et d'autonomie intellectuelle à l'égard de la vague informelle. D'après l'interprétation d'Arantes, « notre art abstrait [...] représentait – pour Mário Pedrosa – des résultats locaux contraires à la simple vogue internationale [...]. Brasília semblait être au sommet de cette entreprise – la grande synthèse annoncée par les avant-gardes et réactivée par le projet constructif abstrait, désormais entre les mains de l'architecture moderne. »<sup>5</sup>
- 4 L'approche conceptuelle des termes imprécis « art abstrait » et « constructivisme »<sup>6</sup> avec les projets d'Oscar Niemeyer et de Lucio Costa pour Brasília assombrit le profil du critique partisan de l'Art concret. Une analyse plus minutieuse montre que les propositions des artistes concrets et néo-concrets s'éloignent beaucoup du projet des racines puristes de Brasília, puisque ceux-ci ne partagent pas d'affinités dans leur méthodologie ni dans leur objectif. Il est vrai qu'à l'époque de sa construction, à la fin des années 1950, Pedrosa soutenait l'idée que la nouvelle capitale pourrait accomplir l'utopie d'une synthèse entre les arts, qui ne s'est jamais réalisée – comme le critique l'a vite reconnu<sup>7</sup>. De même, étant donné les circonstances historiques et les caractéristiques formelles, il apparaît discutable d'appeler « constructive » l'architecture moderne érigée au Brésil avec le soutien de la dictature Vargas, telle une capitale bâtie pour devenir le symbole de la politique « développementaliste » de Juscelino Kubitschek.
- 5 La scène artistique brésilienne des années 1950 fut un champ de batailles entre des représentants d'un modernisme nationaliste engagé opposés aux partisans du Tachisme et aux autres poétiques informelles. L'abstraction géométrique ne fut alors qu'un courant

parmi les autres. La diversité des sujets nationaux et internationaux discutés par Pedrosa, vivement intéressé par la nouvelle génération, révèle un personnage à l'ambition multiple, soucieux d'expliquer les processus historiques et de reconnaître la particularité de chaque artiste au lieu de rallier des partisans à l'une ou l'autre tendance. Pour Pedrosa, la véritable révolution de l'art moderne aurait pu résulter de sa capacité à agir sur la perception. D'après lui, la production visuelle des patients psychiatriques, des enfants et des peuples « primitifs » (ce qu'il nommait « art vierge ») pourrait modifier les façons de voir et d'agir dans le monde, au même titre que l'art abstrait. Le critique fut, pendant presque quarante ans, un collaborateur fidèle du psychiatre Nise da Silveira et de l'atelier d'art du Secteur d'Ergothérapie du Centre Psychiatrique National, dans le quartier carioca do Engenho de Dentro. Il prenait d'ailleurs publiquement la défense des œuvres créées par leurs patients<sup>8</sup>. Il a également soutenu les écoles d'art pour enfants ouvertes à Rio de Janeiro à la fin des années 1940. Ces actions ont fondamentalement influencé sa compréhension de l'art moderne. En 1949, Pedrosa a soutenu la thèse *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* [De la Nature affective de la forme dans l'œuvre d'art], à propos de l'universalité de l'art et de la perception esthétique, en se basant sur la théorie de la *Gestalt*<sup>9</sup>. Les œuvres des patients de Nise da Silveira ont souvent servi d'exemples à ses hypothèses.

- 6 La parution d'éditions récentes des écrits de Pedrosa au Brésil, aux Etats-Unis et en France, suivie d'analyses de son parcours, contribue de façon décisive à la diffusion internationale de son œuvre ainsi qu'à une lecture plus profonde de la complexité des questions qu'il a soulevées<sup>10</sup>. L'essai « Radical and Inclusive: Mário Pedrosa's Modernism » d'Adele Nelson<sup>11</sup> aborde aujourd'hui pour la première fois le rôle central du critique dans l'organisation des délégations européennes ayant participé à la IIe Biennale do Museu de Arte Moderna de São Paulo, en 1953 et 1954. L'auteur y souligne le rôle central de Paul Klee dans le récit de l'art moderne que Pedrosa tenta de consolider à cette occasion. Il en va de même pour Alexander Calder, défendu par le critique depuis la décennie précédente comme un artiste exemplaire, dont l'abstraction peu orthodoxe et plaisante a mérité des commentaires très favorables<sup>12</sup>.
- 7 Dans ses premières années, la Biennale avait non seulement l'ambition de rapprocher le pays de l'art international, mais aussi d'esquisser une histoire de l'art, puisque les musées brésiliens n'étaient alors pas en mesure de jouer ce rôle. La IIe Biennale de São Paulo, qui eut lieu à l'époque des célébrations du IVe centenaire de la ville et de l'inauguration du Parque do Ibirapuera, fut la plus ambitieuse à cet égard. L'article d'Adele Nelson indique que, en 1953, Pedrosa vécut en Europe pendant neuf mois pour coordonner la contribution européenne à la IIe Biennale. Il joua un rôle décisif dans le choix des œuvres présentées<sup>13</sup>. L'auteure démontre comment le critique, pour affirmer ses idées sur la naissance de l'art abstrait au Brésil, a construit un discours à partir des récits légitimés dans l'histoire du modernisme, à l'échelle nationale et internationale : « Il refusait de céder face au réalisme de l'art engagé socialement et critiquait les pratiques expressionnistes, historiques autant que contemporaines, en argumentant que des figures comme Alexander Calder et Paul Klee, plutôt que Pablo Picasso, apportaient des modèles pour la création d'un art socialement transformateur. Pedrosa a également formulé une conception élargie et inclusive du modernisme dans laquelle l'expression et la créativité ne sont plus les domaines exclusifs des artistes, mais font partie, selon lui, d'un héritage culturel et spirituel plus large et partagé par tous »<sup>14</sup>.

- 8 Les efforts de Pedrosa auprès de la commission allemande pour amener au Brésil une exposition significative sur Paul Klee sont particulièrement révélateurs<sup>15</sup>. Il choisit un artiste entretenant un rapport indéniable avec l'idée de l'autonomie de l'art, d'un point de vue formel et théorique, et dont le parcours croise les mouvements modernes tout en préservant son indépendance. L'exposition a montré environ soixante-cinq œuvres significatives produites entre 1918 et la fin de la décennie 1930, appartenant à la Fondation Paul Klee et à la collection privée de Félix Klee, toutes les deux établies à Berne<sup>16</sup>.
- 9 Adele Nelson souligne également l'article écrit par Pedrosa au début de l'année 1953 à propos de Klee, quelques mois avant son départ pour l'Europe<sup>17</sup>. Ce texte rend hommage au parcours hétérodoxe de l'artiste et à ses positions à l'égard de la tradition artistique européenne. L'artiste y est décrit comme un « nouveau-né » repartant à zéro. Cela renvoie à d'autres écrits de Pedrosa dans lesquels il parle de l'importance du contact des avant-gardes avec la production visuelle des peuples non occidentaux<sup>18</sup>. D'un côté, ce point de vue renforçait ses arguments en faveur de l'universalité de l'art ; de l'autre, il ouvrait un chemin pour que la production visuelle des pays sans tradition artistique, comme le Brésil, prenne place dans l'histoire de l'art, à travers l'art populaire ou issu de peuples « primitifs ».
- 10 Cette prise de position non dogmatique se traduit également dans les critiques adressées au groupe d'artistes concrets de São Paulo<sup>19</sup> et dans le choix d'Alfredo Volpi (1896-1988) comme « maître brésilien de son époque »<sup>20</sup>, à l'occasion de l'exposition individuelle du peintre dans le Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), en 1957. Volpi est un cas *sui generis* dans l'histoire de la peinture moderne produite au Brésil. Né à Lucques, en Italie, il déménage à São Paulo avec sa famille à l'âge de deux ans pour s'installer dans le quartier des immigrés italiens, le Cambuci. D'origine modeste, il arrête ses études à l'adolescence pour travailler comme peintre en bâtiment. Le contact indirect avec la peinture des *macchiaoli* italiens, des impressionnistes et des post-impressionnistes, par le biais d'amis, d'expositions occasionnelles, de livres et de revues, l'a rapproché de la peinture moderne de chevalet. Ce fut le point de départ d'un artiste autodidacte, presque illettré, qui se forgea dans les livres, les expositions ou dans les groupes qu'il rejoignit, une riche culture visuelle tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. A cet égard, il faut également souligner l'importance du contact du peintre avec les œuvres du Museu de Arte de São Paulo (MASP), du Museu de Arte Moderna de São Paulo, créés dans la décennie 1940, et des Biennales. Il est possible d'identifier, à différents moments de son œuvre, un intérêt pour des sources hétérogènes allant de Cézanne, Matisse, Carrà, Massimo Campigli et Oswaldo Goeldi, à la renaissance italienne, l'art concret ou la culture populaire<sup>21</sup>. Volpi ne fut certainement pas un *naïf*, mais il fut longtemps reconnu comme tel à cause de ses débuts de peintre en bâtiment, à son apprentissage informel, ainsi qu'à la relation de son œuvre avec la culture populaire. On a créé autour de lui le mythe de l'artiste moderne brésilien « pur », dénué d'influences externes, mythe que Mário Pedrosa lui-même nourrissait.
- 11 Dans l'exposition présentée au MAM/RJ en 1957, Volpi a fait montre d'une trajectoire diversifiée avec une phase tardive dite « constructive ». Celle-ci dialogue explicitement avec l'art géométrique en évidence dans le pays<sup>22</sup>. Depuis la fin des années 1940, l'artiste a développé un répertoire tout à fait original constitué de séries des façades de maisons provinciales, structurées par une géométrie plate. Outre la thématique, Volpi a emprunté à la peinture populaire le dépouillement et la simplification radicale. Ce genre de

synthèse, comme l'indique Lorenzo Mammì, marqua aussi d'autres instances de l'art brésilien de l'époque, telles que la poésie de Manuel Bandeira et la musique de Dorival Caymmi<sup>23</sup>. Mário Pedrosa a finalisé son texte pour le catalogue de l'exposition du MAM/RJ en affirmant que Volpi était « le maître de son époque »<sup>24</sup>. Quelques jours après, il le réaffirma dans sa chronique au *Jornal do Brasil*, en réponse à une critique d'Antonio Bento qui jugeait les peintres Cândido Portinari, Lasar Segall, Di Cavalcanti et Alberto Guignard « plus grands que Volpi ». D'après Pedrosa, la synthèse réalisée par Volpi entre la peinture moderne à caractère géométrique et l'environnement lyrique des façades des maisons populaires représentait « un évènement artistique de premier ordre », un langage pictural moderne et universel, « le cri d'indépendance<sup>25</sup> de la peinture brésilienne à l'égard de la peinture internationale et de l'École de Paris ».

- 12 Le choix de Paul Klee dans le récit international et d'Alfredo Volpi au Brésil comme deux artistes modernes de premier ordre révèle le goût de Pedrosa pour un « constructivisme » non dogmatique. En dépit de leurs différences, les deux œuvres se caractérisent par une structure géométrique peu rigide, par des ambiguïtés entre abstraction et figuration, par un éloge à l'enfance, par des coups de pinceau minces dont les traces restent évidentes, par la liberté dans le choix des matériaux et par une tonalité contrastée et vibrante. Bien que sans lien direct, la relation de l'art moderne avec le « primitif » et l'enseignement « non académique » est perceptible dans les spécificités formelles et la facture même des œuvres de l'un et de l'autre. D'après Pedrosa, ces aspects assureraient « l'autonomie » et la singularité d'une pratique véritablement moderne, capable d'accomplir la révolution grâce à des moyens strictement visuels et agissant sur la perception.

---

## NOTES

1. Pedrosa, Mário. « O ponto de vista do crítico » (*Jornal do Brasil*, 17 janvier 1957), in *Política das artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 161-164. Sous la dir. d'Otília Arantes
2. Le « projet constructif brésilien » a commencé à être théorisé en 1976 par Ronaldo Brito dans la première partie de son texte séminal sur le Néo-concrétisme. (Brito, Ronaldo. "Neoconcretismo", *Malasartes*, n° 3, avril- juin 1976, p. 9-13). L'année suivante, Aracy Amaral et Lygia Pape coordonnèrent la première grande exposition sur ce thème au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro et à la Pinacoteca do Estado de São Paulo : *Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950-1962*. Le texte intégral de Ronaldo Brito fut publié seulement en 1985 (Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Rio de Janeiro: Funarte, 1985).
3. A propos de la trajectoire de Mário Pedrosa, voir : Arantes, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, São Paulo : Cosac Naify, 2004.
4. Otília Arantes a dirigé aux éditions de l'Université de São Paulo la collection des écrits de Mário Pedrosa : *Política das artes. Textos Escolhidos I*, 1995 ; *Forma e percepção estética. Textos Escolhidos II*, 1996 ; *Acadêmicos e modernos. Textos Escolhidos III*, 1998 ; *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV*, 2000. Aracy Amaral avait déjà réalisé deux premières sélections d'écrits du critique : Pedrosa, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo : Perspectiva, 1975 ; Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo : Perspectiva, 1981.

5. Arantes, Otília. « Prefácio », in Pedrosa, Mário. *Política das artes. Textos Escolhidos I, Op. cit.*, p. 31
6. Dans le texte « Caracas: Escena Constructiva », Luis Pérez-Oramas questionne l'usage du terme « constructivisme » à propos des expériences abstraites géométriques en Amérique Latine: « Jusqu'à quel point peut-on dire avec certitude, vis-à-vis des œuvres d'artistes latino-américains qui ont produit, dans des moments et des endroits divers, des solutions à caractère abstrait-géométrique, qu'elles ont fait partie des scènes artistiques véritablement "constructives" ? Dans l'Amérique Latine du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à quel point l'utilisation du terme "constructivisme" est-elle légitime pour qualifier le champ élargi – et nécessairement déformé – impliqué dans les usages et digressions des langages artistiques non-objectifs ? » [traduit de l'espagnol par l'éditeur][Pérez-Oramas, Luis. « Caracas: Escena Constructiva », in *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. Sous la dir. de Gabriel Pérez-Barreiro]
7. Pedrosa, Mário. « Entre a Semana e as Bienais », in Pedrosa, Mário. *Mundo, homem, arte em crise, Op. cit.*, 2<sup>e</sup> édition, 2007, p. 272. Sous la dir. d'Aracy Amaral
8. Pedrosa, Mário. « Mestres da arte virgem » (*O Estado de S. Paulo*, 21 décembre 1963), in Pedrosa, *Forma e percepção estética, Op. cit.*, p. 85-94 ; *Museu de Imagens do Inconsciente*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1980, (Coleção Museus Brasileiros, 2). Sous la dir. de Mário Pedrosa ; *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro*, Campinas : Komed, 2012. Sous la dir. de Lucia Reily et José Otávio Pompeu Silva ; *Raphael e Emydgio: dois modernos no Engenho de Dentro*. São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2012. Sous la dir. de Heloisa Espada et Rodrigo Naves
9. Thèse présentée à l'occasion du concours pour le poste de professeur en Histoire de l'art et esthétique de la Faculdade Nacional de Arquitetura, à Rio de Janeiro (Cf. *Forma e percepção estética. Textos Escolhidos II, Op. cit.*, p. 105-176). A ce propos, voir : Cabanas, Kaira M. « A Strategic Universalist », in *Mário Pedrosa: Primary Documents, Op. cit.*, p. 23-35.
10. *Arte. Ensaios*, São Paulo : Cosac Naify, 2015. Sous la dir. de Lorenzo Mammì ; *Arquitetura. Ensaios críticos*, São Paulo : Cosac Naify, 2015. Sous la dir. de Guilherme Wisnik ; *Discours aux Tupiniquins*, Dijon : Les Presses du réel, 2016. Sous la dir. de Thierry Dufrêne et Ana Gonçalves Magalhães. Outre ces publications, le projet *Documents of 20<sup>th</sup> Century Latin American and Latino Art*, coordonné par Mari Carmen Ramirez, au Museum of Fine Arts de Houston, propose d'innombrables textes de Pedrosa sur le site : <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>. Dans l'année 2017, le Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia inaugurera une grande exposition basée sur la pensée de Mário Pedrosa, conçue par Gabriel Pérez-Barreiro et Michelle Sommer, ce qui apportera certainement un nouveau souffle aux débats autour de son œuvre.
11. Nelson, Adele. « Radical and Inclusive: Mário Pedrosa's Modernism », in *Mário Pedrosa: Primary Documents, Op. cit.*, p. 35-43
12. Pedrosa, Mário. « Calder, Escultor de Cataventos » (*Correio da Manhã*, décembre 1944), in *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV, Op. cit.*, p. 51-66 ; Pedrosa, Mário. « Tensão e coesão na obra de Calder » (*Correio da Manhã*, décembre 1944), in *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV, Op. cit.*, p. 67-79 ; Pedrosa, Mário. « A máquina, Calder, Léger e outros » (*Política e Letras*, septembre 1948), in *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV, Op. cit.*, p. 81-90
13. Nelson, Adele. « Radical and Inclusive: Mário Pedrosa's Modernism », art. cit., p. 39
14. *Ibid.*, p. 36
15. A la fin de l'année 1951, le Museu de Arte de São Paulo avait déjà réalisé la première exposition individuelle de Paul Klee au Brésil, en présentant des œuvres du Kunstmuseum de Bâle, de la collection privée de Curt Valentin d'œuvres sur papier, et de la Buchholz Gallery à New York.
16. Voir le catalogue de l'exposition durant la II<sup>e</sup> Biennale de São Paulo : *Paul Klee 1879-1940*, Munich : Prestel-Verlag, 1953

17. Pedrosa, Mário. « Klee, o ponto de partida » (*Tribuna da Imprensa*, 31 janvier 1953), in *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV, Op. cit.*, p. 193-196
18. Pedrosa, Mário. *Panorama da pintura moderna*, Rio de Janeiro : Ministério da Educação e da Saúde, Departamento de Imprensa Nacional, 1952
19. Pedrosa, Mário. « Paulistas e Cariocas » (*Jornal do Brasil*, 19 février 1957), in *Acadêmicos e modernos. Textos Escolhidos III, Op. cit.*, p. 253-256 ; Pedrosa, Mário. « O paradoxo concretista » (*Jornal do Brasil*, 24 juin 1959), in *Mundo, homem, arte em crise, Op. cit.*, p. 25-27
20. Pedrosa, Mário. « O mestre brasileiro de sua época » (*Jornal do Brasil*, 18 juin 1957), in *Acadêmicos e modernos. Textos Escolhidos III, Op. cit.*, p. 271-276
21. A propos d'Alfredo Volpi : 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
22. Sur le dialogue de Volpi avec les artistes concrets et néo-concrets, voir : Naves, Rodrigo. « A complexidade de Volpi : notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas », *Revista Novos Estudos - CEBRAP*, juin 2008, p. 39-55
23. Mammì, Lorenzo. *Volpi, Op. cit.*, p. 28
24. Pedrosa, Mário. *Volpi 1924-1957*, Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1957
25. Cette expression renvoie au « cri d'Ipiranga », qui correspond à la déclaration d'indépendance du Brésil à l'égard de Portugal, proférée par le prince-régent Pierre près de la rivière Ipiranga le 7 septembre 1822 (note de la traductrice).