

Renato Rodrigues da Silva*

Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann dos anos 1950

Artigo Inédito

Renato Rodrigues da Silva

 [0000-0002-9160-2415](https://orcid.org/0000-0002-9160-2415)

Between Heaven and Earth: the (Neo)concrete Sculptures of Franz Weissmann from the 1950s

Entre el cielo y la tierra: las esculturas (neo)concretas de Franz Weissmann de los años 1950

palavras-chave:

Franz Weissmann; esculturas dos anos 1950; Concretismo; Neoconcretismo; arte moderna brasileira.

As esculturas de Franz Weissmann de 1950 têm uma recepção ambígua: enquanto críticos internacionais recebem-nas como arte concreta, o circuito brasileiro define-as como neoconcretas. O primeiro grupo somente descreve os elementos formais dos trabalhos, mas críticos locais – começando por Ferreira Gullar – enfatizam seus efeitos expressivos, que caracterizam o Neoconcretismo. Neste artigo, analisamos como esses aspectos das esculturas tornaram-se significativos juntos: primeiro, aplicamos aquilo que a crítica literária norte-americana definiu como “*close reading*”; depois de descrever seus componentes primários, enfocamos os efeitos expressivos. Assim, as análises de *Cubo Vazado*, *Coluna Concreta*, *Modelo Neoconcreto*, *Três Pontos*, *Ponte* e *Torre* desvelam seu projeto construtivista – que fundamentaria o Neoconcretismo –, objetivando transformar um país que não estava capacitado para implementar uma modernidade tecnológica plena.

keywords:

Franz Weissmann; Sculptures from the 1950s; Concretism; Neoconcretism, Modern Brazilian Art.

Franz Weissman's sculptures from the 1950s have an ambiguous reception: whereas international critics receive them as Concrete Art, Brazilian artworld defines them as Neonconcrete. The former describes only their formal elements, but local critics – beginning with Ferreira Gullar – emphasize their expressive effects, which characterize Neoconcretism. This article analyzes how these aspects became meaningful together: first, we have employed what North-American literary criticism defined as “close reading”; after describing their primary components, we focus on the expressive effects. Thus, the analyses of the works *Cubo Vazado*, *Coluna Concreta*, *Modelo Neoconcreto*, *Três Pontos*, *Ponte* and *Torre* unveil his constructivist project – which would

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.162022



underpin Neoconcretism –, that aimed at the transformation of a country that was unable to implement a full technological modernity.

Las esculturas de Franz Weissmann de los años 1950 tienen una recepción ambigua: mientras los críticos internacionales las reciben como arte concreta, el entorno brasileño las define como neoconcretas. Aquellos describen solamente sus elementos formales, pero críticos locales – a empezar por Ferreira Gullar – resaltan sus efectos expresivos, que caracterizan el Neoconcretismo. Proponemos analizar cómo estos aspectos se han tornado significativos juntos: primero, aplicamos el método del “*close reading*” de la crítica literaria norteamericana; después de describir sus componentes primarios, enfocamos los efectos expresivos. Así, los análisis de *Cubo Vazado*, *Coluna Concreta*, *Modelo Neoconcreto*, *Três Pontos*, *Ponte* y *Torre* desvelan su proyecto constructivista – base para el Neoconcretismo –, que buscaba implementar, en un país aun no capacitado, una modernidad tecnológica plena.

palabras clave:

Franz Weissmann;
esculturas de los años
1950; Concretismo;
Neoconcretismo; arte
moderna brasileña.

As esculturas de Franz Weissmann (1911–2005)¹ da década de 1950 têm uma recepção ambígua, pois a crítica de arte ainda ligada ao Concretismo, sobretudo no cenário internacional, qualifica essa produção sob os parâmetros desse movimento, dissentindo do meio artístico brasileiro. O crítico Claus Clüver afirmou o seguinte:

1. As informações sobre a vida e obra de Weissmann foram obtidas na página oficial do artista na internet, em jornais de época e catálogos de exposições. Ver <<http://www.fw.art.br>>. Acesso entre: jul. 2017 e jun. 2018.

2. CLÜVER, Claus. The Noigandres Poets and Concrete Art. *CiberLetras: Revista de Crítica Literária y de Cultura – Journal of Literary Criticism and Culture*. Nova Iorque, Lehman College, Cuny, no. 17, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v17.html>>. Acesso em: 24 jan. 2018. Tradução minha. Clüver mencionou três esculturas de Weissmann como sendo concretas: *Coluna Neoconcreta no. 1*, *Três Pontos e Espaço Circular em Cubo Virtual*. O crítico descreveu seus elementos formais, salientando que as duas primeiras esculturas apresentam “quadrados planos de metal que enquadram recortes circulares”, enquanto a última “cria quadrados interpenetrados de placas de metal planas”, que inscrevem círculos.

3. De fato, a análise de Clüver originou-se no Brasil durante a exposição de Lygia Clark, Lothar Charoux e Franz Weissmann na Galeria de Arte das Folhas, em 1958. Então, jornalistas e críticos paulistas não perceberam que

Os escultores do Rio que participaram da Exposição Nacional [de Arte Concreta], Franz Weissmann, membro do Grupo Frente, e Amílcar de Castro, longamente associado ao grupo, continuaram, através de suas carreiras, uma linha de trabalho que retinha afinidades estreitas com a estética concreta; algumas de suas obras posteriores podem ser encontradas em lugares públicos, também em São Paulo².

Contrariando o discurso de Clüver, entretanto, nosso meio associa as esculturas de Weissmann ao Neoconcretismo. Na verdade, se nós considerarmos que o Concretismo tem origem europeia, podemos imaginar algumas das razões por que o crítico tomou essa posição no circuito internacional, que relega as produções da América Latina a um papel secundário no cânone da arte ocidental³.

O meio de arte brasileiro, todavia, desenvolveu uma interpretação contrastante, sublinhando a especificidade neoconcreta dos trabalhos de Weissmann. Primeiramente, Ferreira Gullar estabeleceu essa análise na resenha da “I Exposição Nacional de Arte Concreta”, que foi realizada em São Paulo e Rio de Janeiro na virada de 1956. O futuro líder do Neoconcretismo declarou:

A maioria das esculturas de Weissmann é criada por uma linha contínua que descreve no espaço “sinais” de volume. Entre esses fios de metal, que se desdobram segundo um ritmo claro, econômico, o espaço se faz perceptível, como uma massa de luz, que vive e se move. Ora são os cubos de ar incrivelmente definidos, ora é o fio de metal que nos desvenda um espaço contínuo e pluridimensional⁴.

Gullar divergiu da análise precedente, pois não se baseou nos elementos primários, enfatizando os “sinais de volume”, o “ritmo claro e econômico”, a “massa de luz, que vive e se move”, os “cubos de ar incrivelmente definidos” e o “espaço contínuo e pluridimensional” dos trabalhos de Weissmann. Na sua leitura, a

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

apresentação sinóptica dos efeitos expressivos substituiu a descrição formal das esculturas. Essa interpretação é seguida até hoje, mesmo que inadvertidamente.

Sem notar, os críticos que defendem essas hipóteses interpretativas atualizam um debate de sessenta anos de idade que ecoa o momento em que o Neoconcretismo foi lançado⁵. Neste artigo, portanto, analisamos como os dois aspectos (o formal e o expressivo) mutualmente produziram os significados das esculturas. No início, empregamos aquilo que a crítica literária norte-americana definiu como “*close reading*”: para Terry Eagleton, essa técnica “sugere uma atenção para esse texto, ao invés de qualquer outra coisa: para as ‘palavras na página’, ao invés dos contextos que as produziram e as envolveram. Isso implica tanto uma limitação quanto um foco de interesse”. Uma vez que tenhamos descrito os componentes primários dos trabalhos, no entanto, analisamos como eles produzem os efeitos expressivos. Para evitar o problema do “isolamento”, também exploramos suas significações contextuais⁶. Ora, se o Neoconcretismo retificou o rumo do movimento original, a análise da obra de Weissmann desse período apresenta-se como uma oportunidade ímpar para surpreender a formação de uma sensibilidade divergente, que influenciou a vanguarda carioca mais do que reconhecemos hoje.

Contexto

É importante ressaltar que Weissmann não participou ativamente do Neoconcretismo, o que significa afirmar que os debates do grupo neoconcreto não influenciaram seu trabalho. Apesar de expor na “1ª Exposição Neoconcreta”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM–RJ), em 1959⁷, suas esculturas foram construídas quando esse movimento ainda não existia. Com efeito, ele ganhara o prêmio de viagem ao exterior no “VII Salão Nacional de Arte Moderna”, em 1958, viajando logo após seu lançamento. Depois de visitar a Europa, a África e o Oriente (China, Japão, Índia, Vietnã e Tailândia), o escultor fixou residência

os trabalhos desses artistas eram diferentes. Ver EDITOR. Conjunto homogêneo na nova mostra da Galeria das Folhas. **Folha da Noite**, São Paulo, 24 set. 1958, e VIEIRA, José Geraldo. Lygia Clark e Franz Weissmann. **Folha da Manhã**, São Paulo, 5 out. 1958.

4. GULLAR, Ferreira. **Antologia Crítica de Ferreira Gullar**: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 86. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil será abreviado como “SDJB” neste artigo.

5. Em geral, a crítica brasileira tem compreendido os trabalhos de Weissmann da década de 1950 como neoconcretos, sem muito questionamento. A despeito disso, ressaltamos a excelência das análises realizadas desde o início da carreira do escultor, dando destaque, entre outros, a Ferreira Gullar, Mário Pedrosa – que era comprometido com o Concretismo –, Ronaldo Brito e, mais recentemente, Sônia Salzstein.

6. EAGLETON, Terry. **Literary Theory: An Introduction**. 2ª edição. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996, p. 38. Tradução minha. Sobre o problema do “isolamento,” o crítico escreveu: “But in dispelling such anecdotal irrelevancies,

'close reading' also held at bay a good deal else: it encouraged the illusion that any piece of language, 'literary' or not, can be adequately studied or understood in isolation. It was the beginnings of a 'reification' of the literary work, the treatment of it as an object in itself, which was triumphantly consummated in the American New Criticism."

Mesmo que o "close reading" tenha sido criado pela crítica literária, essa técnica pode ser empregada para a compreensão de obras de arte, tal como Eagleton sugeriu acima: "qualquer obra de linguagem, 'literária' ou não, pode ser adequadamente estudada em isolamento". Tradução minha.

7. Ver GULLAR, Ferreira, et al. 1ª exposição Neoconcreta (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1959. O catálogo lista dez obras de Weissmann de modo impreciso; aparentemente, nenhuma delas foi desenvolvida para essa exposição.

8. O Neoconcretismo foi um movimento de vanguarda construtiva que surgiu no Rio de Janeiro através da exposição no MAM-RJ e da publicação do "Manifesto Neoconcreto", no Jornal do Brasil, em 1959, estendendo-se até meados de 1960. Liderado por Ferreira Gullar, esse movimento criticou os

na França e, enfim, na Espanha. Ademais, sua poética mudou nesse período, pois ele aderiu ao informalismo, amassando folhas de metal e de papel como procedimento artístico. Em 1965, ao retornar ao Brasil, o Neoconcretismo havia terminado⁸.

Por outro lado, o envolvimento de Weissmann no Concretismo não foi passageiro, pois ele enviou trabalhos para as exposições do Grupo Frente, em 1955 e 1956, para a "I Exposição Nacional de Arte Concreta" e, até mesmo, para a exposição "Arte Concreta, 50 Anos de Desenvolvimento", realizada em Zurique (Suíça), em 1960, entre outras⁹. Para um artista reflexivo, que sobrepesava suas ações, essas participações parecem revelar o comprometimento com a estética concreta. Destarte, começamos este artigo estudando as influências do Concretismo na sua obra, para depois avaliar os elementos divergentes, caso existam. Na realidade, juntamente ao desenvolvimento econômico e cultural do Brasil durante a década de 1950, essas influências compõem o contexto a partir do qual Weissmann construiu sua carreira de escultor.

O Concretismo começou oficialmente no Brasil em 1952: Waldemar Cordeiro e um grupo de artistas de origem majoritariamente europeia lançaram o Grupo Ruptura no MAM-SP, inaugurando a experiência construtivista no país¹⁰. Os paulistas apoiaram-se nas ideias de Theo Van Doesburg, que cunhara o termo "arte concreta", em 1930, e na recém-fundada Escola Superior da Forma (Ulm, Alemanha), onde Max Bill reciclava o programa da Bauhaus com o intento de formar quadros para a reconstrução da Europa¹¹. Baseando-se nessas experiências, o *Manifesto Ruptura* propunha "conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho intelectual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos"; em termos práticos, seus participantes rejeitaram tanto "o naturalismo científico da renascença" (perspectiva), como o "naturalismo" dos loucos, das crianças, dos primitivos, dos expressionistas e dos surrealistas¹². Em consequência, esse movimento recusou a subjetividade do artista, assim como quaisquer resquícios de expressividade no objeto.

Em um artigo de jornal, Cordeiro definiu os princípios artísticos do Grupo Ruptura: "(a) construção espacial bidimensional (o plano); (b) atonalismo (as cores primárias

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

e as complementares); (c) movimentos lineares (fatores de proximidade e similaridade)”¹³ – o último item sugere que a arte concreta foi também influenciada pela teoria da *Gestalt*, tal como o crítico Mário Pedrosa introduzira essa hipótese no Brasil, em 1949¹⁴. Na exposição inaugural “Ruptura”, que ocorreu no MAM–SP, os artistas concretos usaram elementos geométricos pintados com cores variadas, construindo quadros planos¹⁵. Eles destruíram a perspectiva, embora possamos conjecturar que tenham preservado o suporte pictórico ao enfatizar “o plano”, que se tornou um princípio tão dominante do movimento que quase passou despercebido.

Esse programa frutificou no Brasil, que se industrializava intensamente. Com a Europa destruída, o país reorientou sua economia para o mercado interno, visando substituir os produtos industriais. De 1956 a 1961, o presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, lançou a “política desenvolvimentista”, que foi financiada por investimentos internacionais, formulando “metas” para diferentes setores da economia, com o objetivo de desenvolver “cinquenta anos em cinco”. O clímax do seu governo foi a construção de Brasília em somente cinco anos. Em paralelo ao desenvolvimento econômico, o país consolidou um sistema de museus de arte moderna e também organizou a Bienal de São Paulo, a partir de 1951, em uma clara demonstração de competição com a Bienal de Veneza. Aquela mostra almejava colocar a arte brasileira em relação de igualdade à internacional, transformando São Paulo em um centro artístico mundial¹⁶. A despeito desse esforço, o país não se desenvolveu igualmente, e várias regiões – mesmo no Sudeste – ficaram atrasadas em termos sociais, tecnológicos e culturais¹⁷.

Cubo Vazado

O Concretismo influenciou enormemente Weissmann, que aderiu ao movimento depois de dez anos de carreira, em 1951 – ele era, então, um artista maduro, que tinha aprendido arte sob orientação acadêmica. Na verdade, com vinte e sete anos de idade, o aprendiz (nascido na Áustria) matriculou-se na Escola Nacional

excessos racionalistas do Concretismo, defendendo a expressividade e a livre experimentação nas artes visuais, poesia e teatro, sendo que sua fase final caracterizou-se por um experimentalismo que lançou as bases da arte contemporânea no Brasil. Ver BRITO, Ronaldo.

Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

9. Sobre essas exposições, ver MORAIS, Frederico. **Grupo frente/1954–1956. Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha/1953** [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984; MAMMI, Lorenzo. **Concreta’ 56: a raiz da forma** [catálogo de exposição]. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006; e ZELEVANSKY, Lynn. **Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s–70s** [catálogo de exposição]. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.

10. Sobre o construtivismo no Brasil, ver AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo Brasileiro nas Artes: 1950–1962** [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ e Secretaria de Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1977.

11. Sobre a origem das ideias concretas, ver DOESBURG,

Theo Van. Arte concreta. In: AMARAL, Aracy. *Ibidem*, pp. 42-44. Para ele, “a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes da execução”. Enquanto a pintura abstrata é “especulativa”, a concreta é construída com elementos puros: “um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos”. Sobre a Escola Superior da Forma, ver GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

12. CORDEIRO Waldemar, et al. Manifesto Ruptura. In: AMARAL, Aracy. *Ibidem*, p. 69.

13. CORDEIRO Waldemar. Ruptura. *Correio Paulistano*. São Paulo, 11 jan. 1953.

14. Em 1949, Pedrosa apresentou a tese “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte” em um concurso público para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Essa tese baseava-se na teoria da Gestalt, tornando-se bastante influente no circuito brasileiro da época. Ver PEDROSA, Mário. *Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

de Belas Artes do Rio de Janeiro para estudar pintura, desenho e arquitetura; depois de dois anos, em 1941, ele abandonou o curso porque seus mestres rejeitaram seu “naturalismo”. A seguir, Weissmann trabalhou no estúdio do polonês August Zamoyski, onde aprendeu a modelar, esculpir e fundir peças em bronze. Em 1945, mudou-se para Belo Horizonte e iniciou a carreira docente, ensinando desenho e escultura na escola de Alberto da Veiga Guignard, que era financiada pela administração municipal. As influências de Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Henry Moore e da escultura neolítica, entre outras, orientaram-no tanto na realização de composições maciças como em recriações da figura feminina¹⁸. Aos poucos, o artista extraiu uma estética modernista da experiência belo-horizontina, chegando afinal à abstração.

Sua carreira não apresentou mudança bruscas nesse momento, a despeito do afastamento da prática acadêmica, baseando-se no acúmulo de experiências. Quando a “I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo” premiou a escultura *Unidade Tripartida* (1948), de Max Bill, o brasileiro estava preparado para aderir ao movimento, fazendo-o conscientemente, tal como demonstrou anos depois: “o Concretismo, em resumo, tem como ponto de partida a ideia e a sua objetivação na obra de arte. É, vamos dizer, a visualização artística de uma ideia”¹⁹. Os princípios da arte concreta foram assimilados no começo dos anos 1950, mesmo que ele ainda continuasse trabalhando com figuração. Weissmann enfocou o quadrado e o cubo, que se tornariam recorrentes na sua obra: as sugestões intelectuais e perceptíveis dessas figuras mostraram-se atrativas. Com efeito, as faces quadradas e as arestas articuladas em ângulos retos do cubo facilitam seu entendimento como um conceito universal, embora a visão do objeto seja paradoxalmente complexa, criando uma distância que foi explorada pelo artista.

A primeira escultura concreta de Weissmann foi *Cubo Vazado* (1951), que foi submetida à I Bienal de São Paulo sem sucesso, a despeito de ser uma de suas grandes criações. O trabalho apresenta similaridades com os realizados por Max Bill, que se baseiam na declaração de formas geométricas dominantes. Contudo, as convergências entre ambos artistas acabam nessas generalidades, pois o brasileiro seguiu seu próprio raciocínio²⁰. Ele aparentemente equilibrou a escultura sobre uma das arestas do cubo, gerando

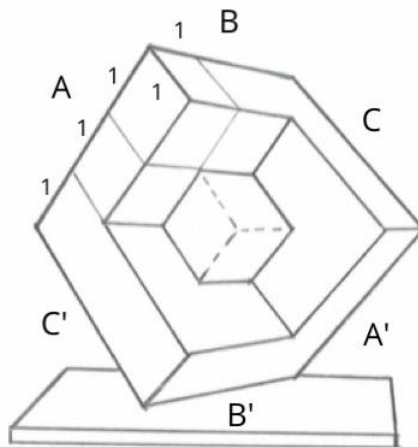
Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

desenvolvimentos diagonais de 45 graus, além da impressão de leveza. Na realidade, o artista colocou um pino conectando o meio da aresta inferior à plataforma, o que permite rotacionar *Cubo Vazado* livremente. Portanto, ele evitou assentar a obra tanto sobre uma face como sobre três vértices do cubo: enquanto a primeira posição evocaria a presença de massa e peso, o que seria indesejado, a segunda sugeriria leveza, mas seccionaria a figura geométrica, algo que não era esperado – de toda maneira, a última solução seria empregada no futuro [Fig. 1].

Para organizar o motivo principal da escultura, Weissmann utilizou metade das arestas do cubo, obedecendo aos seguintes requerimentos: elas estão divididas em três pares, dispostos em paralelo, que mantêm posições idênticas em relação ao centro da figura, sendo também conectadas no mesmo arranjo linear. Em geral, essas arestas têm formatos de prismas retangulares, apresentando seções quadradas, cujas profundidades medem três vezes os lados dessas seções. O artista conectou dois-terços dos prismas, desobstruindo as partes intermediárias. Essa composição mostrou-se altamente elaborada, pois quando a obra é vista através de perspectivas diagonais, as extensões imaginárias das partes livres sugerem a existência de um cubo virtual embutido²¹ – esse cubo virtual aparece como o negativo do principal. Portanto, *Cubo Vazado* ostenta essa figura no exterior, esvaziando-a no interior: seus volumes apresentam as proporções relativas de vinte e sete por um [Fig. 2]²².



15. Sobre a exposição inaugural do Grupo Ruptura, ver CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura** (catálogo de exposição). São Paulo: Cosac Naify e Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, 2002.

16. O curador da I Bienal definiu os objetivos da exposição: “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial”. MACHADO, Lourival Gomes. **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951, p. 15.

[Esquerda]

Figura 1: Franz Weissmann, *Cubo Vazado* (1951), aço, 75 x 75 x 75 cm.

[Direita]

Figura 2: Diagrama mostrando a composição e o sistema de proporcionalidade de *Cubo Vazado*: as arestas A-A', B-B' e C-C' são paralelas umas as outras.

Cubo Vazado explicitou o interesse de Weissmann no vazio, cujo temática apareceu antes mesmo dessa escultura. Para ele:

17. Em 1961, uma catadora de papel publicou um relato pungente da miséria em que vivia na favela do Canindé, em São Paulo. Esse diário não deixa dúvidas a respeito das precárias condições de vida dos despossuídos durante o período desenvolvimentista, sendo que os relatos da autora abrangem justamente os anos da construção de Brasília. Ver JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

18. Pedrosa percebeu os dilemas que marcariam sua carreira desde os anos 1940: Weissmann “é ao mesmo tempo um instintivo e um cerebral”. Ele (...) “é um filho retardatário do expressionismo, mas dotado do senso formal do construtor”. PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, um caso. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 26 nov. 1946.

19. Ver WEISSMANN, Franz. Entrevista. **Diário da Tarde**, 1955. Esse artigo foi republicado na página oficial do artista na internet, sem indicação da data.

20. Para o artista: “Eu nem sabia da existência de Max Bill. Foi uma necessidade minha buscar a arte geométrica pura”. In: WEISSMANN, Franz. Eu nunca soube copiar nada, só criar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 maio 1995.

O vazio sempre foi uma grande obsessão minha, o vazio ativo e não o vazio morto. O vazio é ativo em relação ao conjunto de elementos que ele tem. Eu sempre tive a obsessão de não fechar as portas, de abrir as janelas para ver, através delas, o mundo. Mesmo nas minhas figuras eu já trabalhava com o vazio, eu furava as figuras na argila e no papel²³.

Trata-se de uma declaração do artista sobre sua poética que inclui não somente *Cubo Vazado* como trabalhos anteriores. Em *Duas Figuras* (1950), por exemplo, ele apresentou dois seres antropomórficos modeladas em argila, entrelaçando os volumes estilizados dos membros inferiores e superiores; esses dois volumes criam centros de gravidade que sugerem movimentos rotacionais ascendentes no sentido horário. Weissmann diferenciou as figuras através de um furo central, fazendo-as respirar antes da integração das formas no topo²⁴. Assim, ele substituiu “os cheios pelos vãos, numa tentativa de representar espacialmente e não volumetricamente, que é o grande problema da escultura moderna”²⁵ – dessa maneira, seu *approach* modernista confrontou o tratamento figurativo de *Duas Figuras*.

A despeito do gesto, esse trabalho ainda é tradicional. O artista modelou a escultura manualmente, acrescentando e ajustando a argila até a obtenção das figuras desejadas. Com efeito, a modelagem e o ato oposto de esculpir (que desbasta o material até a obtenção da forma) compuseram o método tradicional da escultura até a Revolução Industrial. Em geral, esse método fundamentou-se no conceito de equilíbrio estático, pois a força da gravidade foi empregada para comprimir os materiais (pedra, argila, madeira, massa de agregados etc.) uns sobre os outros, de modo a erigir a estrutura. As características desse “empilhamento” eram as seguintes: (1) a massa, o peso e o volume do objeto apresentavam correspondências diretas – quanto mais pesados eram os componentes, maiores deveriam ser suas dimensões; (2) a construção era organizada verticalmente, (3) sendo assentada sobre uma base, que retransmitia

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

a carga ao solo; enfim, (4) a altura do objeto definia as dimensões horizontais: quanto mais alto ele fosse, mais extensas seriam a base e a estrutura para segurarem o peso²⁶.

Esse método construtivo foi duramente questionado pelos artistas e arquitetos modernistas, que se inspiraram nas novas tecnologias industriais que surgiram na Europa e nos Estados Unidos durante os últimos duzentos anos²⁷. Depois de August Rodin e Constantin Brancusi, o escultor superou as práticas de modelar e esculpir a matéria, que aparentemente – mas só aparentemente – ligavam seus trabalhos à tradição²⁸. Nessa história, que se desenrolou por décadas, as construções cubistas de Pablo Picasso tiveram uma função decisiva, evidenciando o vazio. Em sua famosa obra *Violão* (1912), ele percebeu que “os signos esculturais não tinham que ser substanciais. O espaço vazio poderia ser facilmente transformado em marca diferencial e, como tal, combinado com todos os outros tipos de signos: não temam mais o espaço, disse Picasso aos seus colegas escultores, moldem-no”²⁹. Depois do cubismo, os construtivistas russos afirmaram o “espaço vazio” como um dos elementos centrais de suas investigações.

Weissmann também participaria desse esforço modernista: depois de questionar a presença da massa, do peso e do volume, ele recusaria as características da escultura tradicional, com exceção da verticalização, que foi empregada em circunstâncias específicas. *Cubo Vazado* é exemplar desse esforço, sendo que as perspectivas em diagonal do trabalho são particularmente esclarecedoras. De fato, depois de evidenciar o vazio, o artista objetivou desenvolver suas potencialidades estruturais e não apenas temáticas. Assim, esse elemento produziu os significados: no início, os prismas retangulares determinaram o cubo virtual; entretanto – como Weissmann salientou –, se “o vazio é ativo em relação ao conjunto de elementos que ele tem”, o observador pode perceber a escultura a partir de uma expectativa oposta, imaginando-o como o componente que tenha enformado os prismas e gerado a forma final. Diversamente de *Duas Figuras*, cujo figurativismo ainda era dominante, o artista colocou o vazio em uma posição central na última oportunidade.

Portanto, cabe-nos a seguinte pergunta: quais foram os meios que criaram o *Cubo Vazado*? Com efeito, as contradições entre a realidade e a geometria, entre os elementos presentes

21. Com efeito, a perspectiva em diagonal do *Cubo Vazado* – que faz com que as arestas do cubo assumam mais ou menos o contorno de um hexágono – produz uma forma cúbica virtual no espaço vazado.

22. Sobre o *Cubo Vazado*, ver WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann: uma Retrospectiva** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998, p. 20.

23. WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann: um depoimento**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002, p. 19.

24. Para uma boa imagem de *Duas Figuras*, ver WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann (1911-2005)** [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2011, p. 26.

25. PEDROSA, Mário. *Experiência e Arte*. **Tribuna da imprensa**. Rio de Janeiro, 31 maio 1952.

26. Sobre as técnicas construtivas tradicional e moderna, ver, respectivamente, WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001 e ROWELL, Margit. **Que’est ce que la Sculpture Moderne?** (catálogo de exposição) Paris: Centre Georges Pompidou e Musée National d’Arte Moderne, 1986.

27. Sobre o desenvolvimento da arquitetura moderna como resposta à Revolução Industrial, ver BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

28. Sobre August Rodin e Constantin Brancusi, ver KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1981.

29. BOIS, Yve-Alain. Formalism and Structuralism. In: FOSTER, Hal, et. al. *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, p. 38. Tradução minha. A citação completa desse trecho inclui uma referência à linguística: “Just as Saussure had discovered with regard to linguistic signs, Picasso found that sculptural signs did not have to be substantial...” Na frase citada, vale sublinhar que o verbo “moldar” [*shape*] tem, obviamente, um sentido irônico.

30. Merleau-Ponty demonstrou os paradoxos decorrentes da percepção do cubo, que resulta do ato de “investing of the object by my gaze which penetrates and animates it, and shows up immediately the lateral faces as ‘squares seen askew’, to the extent that we do not even see them in their diamond-shaped,

e os imaginados, entre a materialidade e a virtualidade, entre os cheios e os vazios e, para concluir, as contradições entre a forma fechada e a percepção aberta (como pontuou Merleau-Ponty a respeito da percepção do cubo³⁰) definem a organização visual da escultura. Compreendemos agora que essa obra foi produzida a partir das relações dialéticas entre esses elementos, que se tornaram indecíveis no tocante a antecedência e valor. Essas polarizações reforçam ainda mais os questionamentos sobre as características físicas e estéticas da escultura, instilando uma dúvida que passa a acompanhá-la como sua segunda natureza. Todavia, é justamente a reação cética do observador – que fica incapacitado de obter quaisquer conclusões definitivas sobre *Cubo Vazado* – que ameaça a racionalidade concreta por dentro.

Apesar da qualidade de *Cubo Vazado*, o comitê avaliador da Bienal de São Paulo de 1951 recusou sua inscrição, sob alegação de precariedade técnica. O artista argumentou que produzira a peça em Belo Horizonte, lugar em que não havia indústrias capazes de fundir o metal (latão) sem imperfeições – nem tinha ele os recursos necessários para fazer a escultura em outro lugar. Mas a recusa foi mantida, adoecendo-o de tristeza. No lugar, o comitê aprovou *Dois Figuras*, provavelmente ignorando que o vazio era um elemento comum. Seja como for, o problema da tecnologia não era circunstancial em seu trabalho. Para Mário Pedrosa: “nele, o mecânico, o ferreiro, o artesão é um ser mais frustrado que o idealizador de formas, dos mais completos de nossos dias”³¹. Em sua visão, a poética do artista apresentava três níveis: a especulação formal, o estágio preparatório (artesanal ou semi-industrial) e a “transposição” dos esboços para materiais industriais. Embora valorizasse o terceiro nível, revelando sua simpatia pelo Concretismo, o crítico percebeu que Weissmann concentrava-se nos dois primeiros. Essa concentração fê-lo “hesitar” na ideação e na escolha dos materiais, resultando que “sua arte transmite dúvidas e não soluções” – em última instância, o mérito do artista foi transformar essas hesitações em qualidades estéticas.

Na realização dos trabalhos, Weissmann foi influenciado pelo circuito artístico, pelas cidades onde morou e por sua condição social, que sublinham, respectivamente, a penetração do Concretismo no Brasil, os entraves tecnológicos do subdesenvolvimento e seus poucos recursos financeiros. Vale dizer, contudo, que o artista não

sofreu essas pressões passivamente: não apenas ele se afastaria da ortodoxia concreta, como também teria sucesso profissional a partir do próprio esforço. Tratava-se de uma escultura divergente desde o início, pelo menos porque *Cubo Vazado* refletia a precariedade tecnológica de Belo Horizonte³². A técnica industrial daria uma contribuição secundária ao seu trabalho nesse período, levando-o às práticas artesanais e semi-industriais, que só dependiam dele e que se ajustavam à “idealização” das formas. Compreende-se que Weissmann tenha valorizado a intuição, que requer o contato direto com os objetos, desautorizando as teorizações: “elaborar teorias, explicar o trabalho, me parece uma coisa desnecessária, porque o artista procura se comunicar com o público e se ele não consegue se comunicar através do seu trabalho, não adianta explicar”³³.

A base da escultura

Depois da Bienal de 1951, Weissmann continuou investigando a natureza do cubo. O artista começou uma nova série com Construção (1951), logo criando outros trabalhos: *Cubo em Cantoneiras*, *Cubo Mutável*, *Cubo Aberto* e *Cubo Virtual* (feitos entre 1951 e 1952). Eles são compostos de módulos quadrados, de configurações em formatos de L (que conectam duas placas quadradas através de um ângulo de 90 graus) e de U (que conectam três placas quadradas através de uma sequência de dois ângulos de 90 graus), e de prismas retangulares de seções quadradas, que constroem e desconstroem o cubo diversas vezes. Nessas obras, os componentes esculturais são separáveis, permitindo novas arranjos formais – em uma exposição, Weissmann chegou a colocar um cartaz, convidando os observadores para participar: “É favor mexer nos objetos”³⁴. Esse convite evidencia sua tentativa de se afastar da ortodoxia concreta, não obstante sua preocupação em realizar composições meticulosas.

Coluna Concreta, *Coluna Concreta Vazada* e *Coluna Linear* refletem seu zelo compositivo, sendo inspiradas na *Coluna Sem Fim* (1918), de Brancusi³⁵. Em *Coluna Concreta* (1952), o artista também analisou o cubo, produzindo uma obra leve e insubstancial: ela possui quinze níveis e é composta por trinta e dois módulos

perspective aspect”.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 264.

31. PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, prêmio de escultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 dez. 1957. Os próximos termos entre aspas são do próprio Pedrosa. Apesar de Weissmann já viver no Rio de Janeiro em 1957, essa análise é válida para o começo da década, quando ele ainda morava em Belo Horizonte.

32. Weissmann reinscreveu *Cubo Vazado* na II Bienal de São Paulo, em 1953, realizando-o em cobre e com o acabamento impecável: dessa vez, a escultura foi aceita.

33. WEISSMANN, Franz. *Op. cit.*, 2002, p. 37.

34. Ver MORAES, Angélica. Cronologia. In: WEISSMANN, Franz. *Franz Weissmann: 1911-2005* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2017, p. 31. A autora não identificou a exposição onde Weissmann colocou o cartaz.

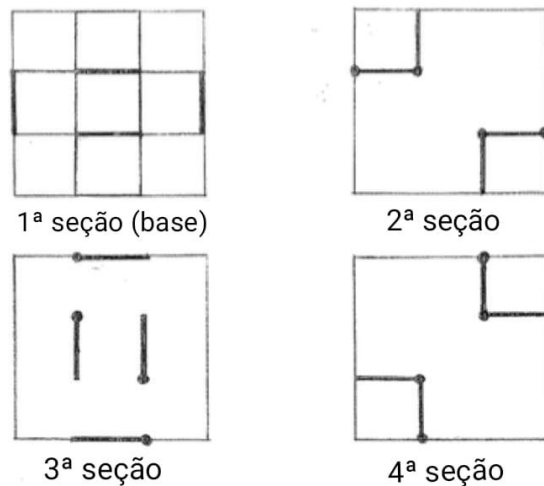
35. Sobre a Coluna Sem Fim, ver NAUMAN, Francis. From origin to influence and beyond: Brancusi's *Column Without End*. *Arts Magazine*. Nova Iorque, vol. 58, no. 9, 1985, pp. 112-118.



[Esquerda]
Figura 3: Franz Weissmann
com escultura *Coluna
Concreta* (1952), aço, 48 x 240
x 48 cm.

[Direita]
Figura 4: Planta-baixa das
quatro seções que compõem
o primeiro supermódulo de
Coluna Concreta: a linha
continua grossa representa
as projeções dos módulos
verticais; a linha continua fina
representa tanto as projeções
da malha quadrada como
as projeções dos módulos
horizontais da base; e,
finalmente, os pontos cheios
significam os lugares que
recebem os apoios
das seções inferiores.

quadrados e dezoito configurações em forma de L [Fig.3]. Um arranjo exclusivo estabelece a primeira seção da escultura; enquanto dois módulos quadrados ocupam os limites extremos da faixa mediana da malha, outros dois estão posicionadas na parte interna, sendo que todos compõe as quatro configurações da base. A segunda seção da escultura apresenta duas configurações em L, que ocupam os quadrantes diagonais da malha: cada uma delas está conectada a dois módulos da base. A terceira apresenta um retângulo descontínuo que ocupa a região mediana, sendo idêntica ao do primeiro nível, embora em disposição ortogonal. As duas configurações em L da quarta e última seção repetem o segundo nível, mesmo seguindo a outra diagonal. Weissmann repetiu essa sequência de quatro seções, que compõem um supermodelo, até alcançar dois metros e quarenta centímetros de altura [Fig. 4].



Na composição de *Coluna Concreta*, portanto, há uma discrepância entre o primeiro nível e os outros que se seguem acima, visto que Weissmann fortaleceu e diferenciou a base. Na realidade, constatamos que os módulos verticais inferiores da escultura fazem parte das quatro configurações em L que compõem o primeiro nível. Desenhamos uma perspectiva da primeira seção, mostrando que essas quatro configurações são interconectadas através dos vértices dos módulos horizontais, formando um quadrado vazado central;

outrossim, suas dimensões verticais estabelecem um retângulo descontínuo, começando a elevação da coluna [Fig.5]. Mesmo que o artista tenha engenhosamente acomodado a base ao ritmo da escultura, ela se mostra altamente problemática, porque separa a função estrutural dos efeitos visuais, rejeitando a hipótese concreta que defende o uso de elementos puros.

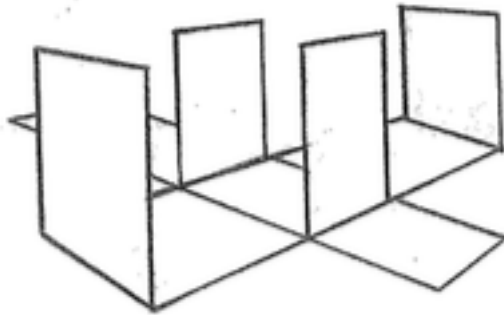


Figura 5: Perspectiva da primeira seção (base) da *Coluna Concreta*.

Além da exclusividade da base, a composição de *Coluna Concreta* apresenta outra particularidade. Na verdade, Weissmann repetiu o supermódulo (composto das quatro seções descritas acima) três vezes, adicionando três-quartos do quarto na parte superior da escultura. Mesmo que os componentes sejam previsíveis, tendo sido planejados de antemão, tal como requeria o Concretismo, o fato que ele tenha deixado o último supermódulo perto da totalização é intrigante. Não há nenhuma razão explícita para essa inconsistência, que resulta da sua interferência subjetiva na composição. Entretanto, há uma explicação possível. Em uma fotografia de época, o artista aparece com o braço estendido em direção à *Coluna Concreta*, com sua mão direita tocando uma seção posicionada à altura dos olhos; tal imagem sugere que a escala do trabalho – não apenas a dimensão – definiu o corte. Enquanto essa noção ressalta a recepção, sublinhando a relação do corpo com o trabalho, a dimensão é objetiva³⁶.

Fotografias de artistas com suas obras são lugares-comuns na modernidade, servindo para definir suas identidades poéticas. Nas imagens de Weissmann, seu envolvimento físico e até mesmo corporal com as esculturas (que amiúde aparecem sendo manipuladas) é

36. Sobre a noção de escala, ver MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: the Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1995, p. 13 et seq.

37. Nessa fotografia, é possível que Weissmann esteja simplesmente segurando a *Coluna Concreta* em função da fragilidade da estrutura. Seja como for, o envolvimento físico do artista com suas obras torna-se evidente nessa mesma circunstância: caso contrário, ele não permitiria apresentar a escultura tendo seu próprio corpo como suporte.

38. WEISSMANN, Franz. Op. cit., 2002, p.43. Para o artista: "Depois, se o estudo merece ser ampliado, procuro a metalúrgica para executar as peças grandes, aquelas que precisam de máquinas poderosas para cortar e dobrar. Gosto de acompanhar o processo porque se não a coisa não sai certo, se não eles não obedecem rigorosamente ao meu estudo e fazem uma coisa mais ou menos". Essa declaração ocorreu décadas depois do Concretismo, revelando que a indústria brasileira sempre foi objeto de desconfiança.

39. Como vimos, Pedrosa afirmou que Weissmann seria um mecânico, ferreiro e artesão frustrado, o que nos pareceu exagerado. Esse julgamento negativo decorreu da dificuldade em caracterizar seu método como concreto (que seria industrial), mesmo que tenha reconhecido que o artista conseguia concentrar-se "para conceber, sim, mas não tanto para realizar. Seus

frequente³⁷. Portanto, a escala – que ajusta o espaço abstrato da concepção tanto ao corpo quanto às condições expositivas – requisita que nuancemos a análise anterior de Pedrosa, que o representou mais como idealizador do que realizador. Ao contrário, o artista afirmou: "eu procuro trabalhar com o próprio material. Trabalho com cartolina, com chapa fina, materiais que posso cortar e dobrar com as mãos e não precisam de máquina"³⁸. Trata-se de outra declaração esclarecedora, na qual ele afirma a preferência pelo trabalho feito "com as mãos" àquele totalmente realizado pela indústria³⁹. Como na *Coluna Concreta*, suas esculturas cobriram a distância entre a concepção e o manuseio direto dos materiais, revelando que seu corpo tornou-se um elemento poético decisivo.

Enfim, a percepção da *Coluna Concreta* favorece duas leituras, que contrastam as perspectivas frontais e as diagonais. Depois de algum tempo, o observador consegue distinguir a sequência de componentes quando ocupa a primeira posição, equivocando-se com a experiência da segunda. De fato, a malha modular facilita o entendimento, mas essa ortogonalidade cria dificuldades quando a escultura é observada inclinadamente, mesmo que apresente sequências geometrizadas. A razão dessa diferença é que o espaço estacionado entre as faces quadradas ganha definição na percepção frontal, mostrando-se imprevisível em outras circunstâncias: na primeira alternativa, esse elemento perde conectividade, tornando-se quase material, o que cria um padrão em xadrez que se generaliza pelo trabalho. Weissmann notou essas diferenças e desenvolveu novas colunas para unificar os efeitos visuais.

Coluna Concreta Vazada (1952) e *Coluna Linear* (1954) renovaram o tema da escultura vertical. Apesar da base robusta, Weissmann reduziu o número de componentes do primeiro trabalho, guiando a percepção por meio de um movimento ascensional que percorre todas as seções até ultrapassar o módulo superior. Assim, a escultura "apontou" a galeria, demarcando o raio de ação da atividade humana – e o artista aludiu ao caráter convencional da mostra [Fig.6]. Já *Coluna Linear* emprega a maleabilidade do metal para unir forma e espaço. Com um desenho cursivo, o artista criou uma linha fluida, caprichosa, que delineia sequências de quadrados e retângulos abertos até superar o emaranhado central. Esse trabalho é um protótipo de escultura pública, pois o gesto do artista

unificou três supermódulos e meio em um movimento que começa no “chão”⁴⁰, mas termina no espaço celestial [Fig.7].



Depois da série de colunas, Weissmann esforçar-se-ia para não empregar a base da escultura, que será analisada em detalhe agora. Fazendo referência aos trabalhos dos anos 1950, ele afirmou: “sempre procurei fazer um trabalho evitando a base. Não gosto de base, que considero um elemento estranho, sem participação na obra. Mas, infelizmente, existem trabalhos que precisam de base”⁴¹. Trata-se de uma afirmação que ele repetiu em diferentes oportunidades ao longo da vida. Em 1957, tomando como modelo os *Móviles* e *Estáveis*, de Alexander Calder, Weissmann declarou em entrevista que a escultura “devia nascer do céu, mas como não pode, deve nascer do chão, como uma árvore, deve vir de dentro do chão”⁴². Algum tempo depois, ele retomou o assunto: “as formas da escultura devem estar de tal modo interligadas, num todo orgânico,

projetos, seus esboços, suas construções em primeira mão [quando dependem do seu fazer] são geralmente felizes”. Assim, o problema de Weissmann estaria na “transposição” dos esboços para os materiais industriais. PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, prêmio de escultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 dez. 1957.

Figura 6: Vista geral de sala da “IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo” em 1957; ao centro, Franz Weissmann, *Coluna Concreta Vazada* (1952), aço, 40 x 240 x 40 cm.

40. *Coluna Linear* não tem base, sendo diretamente presa a uma plataforma: a primeira solução faz uma preparação para receber a escultura, que é entendida como um objeto autônomo; a segunda funciona como um substituto do “chão”, apresentando o trabalho como um modelo ou protótipo de escultura pública.

41. WEISSMANN, Franz. Op. cit., 2002, p. 30.

42. WEISSMANN, Franz. A escultura devia nascer do céu (entrevista com Gullar). *SDJB*. Rio de Janeiro, 28 jul. 1957. Nessa parte da entrevista, Gullar e Weissmann conversam sobre a base nos trabalhos de

Constantin Brancusi, Georges Vantongerloo e Alexander Calder. Mais especificamente, os *Móviles e Estáveis* do último escultor eram muito apreciados por Weissmann, uma vez que os primeiros suspendiam o objeto em pleno ar, enquanto os últimos – de acordo com Gullar – não apresentavam base.

Figura 7: Vista geral de sala “IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo,” em 1957; em destaque: Franz Weissmann, *Coluna Linear* (1954), aço, 25 x 102 X 25 cm.

43. WEISSMANN, Franz. Franz Weissmann (entrevista com Gullar). *SDJB*. Rio de Janeiro, 21 mar. 1959.



de modo que independa de uma base”⁴³. Embora o artista tenha feito essas declarações em momentos distintos, elas formam um sistema conceitual que deve ser contextualizado e analisado.

Há quatro pontos que precisam ser analisados nessas declarações: o primeiro sublinha que a base é um “elemento estranho” à escultura, que deveria ser eliminado, sendo um mal necessário em muitos casos, tal como na *Coluna Concreta*; o segundo recusa o método construtivo tradicional, para enfatizar a leveza ideal de uma estrutura que “devia nascer do céu”; o terceiro revela o desejo, aparentemente contraditório, de estabelecer uma relação entre a escultura e o solo, “como uma árvore”, caso as condições anteriores não sejam realizáveis; o último ponto, enfim,

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

afirma que as formas devem estar interligadas “num todo orgânico” o que dispensaria quaisquer suportes, sugerindo que quanto mais aérea for a escultura, mais ela deve apresentar essa característica⁴⁴. Percebemos que o artista refletiu bastante sobre essas alternativas durante a década de 1950: com efeito, estando impossibilitado de criar uma escultura celestial e orgânica, ele desejou encravá-la no solo, tal como uma árvore, evitando a base.

Nessas declarações, há um conteúdo simbólico, posto que a escultura de Weissmann desenvolveu-se entre o céu e a terra, parâmetros esses que definem a metafísica religiosa do Ocidente. Outrossim, o conteúdo poético do seu discurso sugere que esses parâmetros, respectivamente, representem a idealidade do projeto construtivista e a sociedade brasileira, com suas desigualdades regionais e tecnológicas, que o artista já tivera a oportunidade de conhecer. Assim, sua missão foi adaptar esse projeto à realidade do país – tratava-se de tarefa difícil, que lhe exigiu muita reflexão e tenacidade, mas cuja realização dar-se-ia através das obras construídas. Destarte, compreendemos sua preocupação com a conexão do trabalho ao solo, que é o *locus* que une esses limites: “concebo minhas esculturas em proporções monumentais, nascendo do chão, para serem colocadas num logradouro, ao ar livre”⁴⁵. Essa declaração revela que a construção de esculturas no espaço público tornou-se o principal objetivo da sua poética.

Weissmann foi o primeiro artista concreto a construir uma escultura pública no Brasil, instalando *Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento* (1954) na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, obra que foi infelizmente destruída pela administração da cidade anos depois⁴⁶. Ademais, o artista desenvolveu outros projetos de esculturas públicas nesse período que não foram realizados. O artista só implementaria esse programa duas décadas depois, indicando que a população e as autoridades brasileiras ainda tinham uma compreensão limitada da arte moderna. Percebendo as dificuldades de construção de obras públicas, Weissmann paulatinamente recentrou sua poética na composição do trabalho independente, autônomo, redimensionamento suas expectativas. Ele então procurou eliminar a base, com o intuito de dotar sua escultura de um caráter relativamente orgânico, de modo a pousá-la em um museu ou galeria, o que significou a aceitação crítica do

44. O objetivo de eliminação da base guiou o trabalho do escultor: “Eu queria eliminar o pedestal. Queria que minhas esculturas nascessem do chão. Acho que a escultura deve brotar do fundo da terra e crescer pelo espaço afora, como uma árvore”. Mais adiante, ele retomou o raciocínio: “Sempre imaginei fazer uma escultura que se movimentasse, que surgisse do ar, que fosse leve e dinâmica”. WEISSMANN, Franz. Entrevista com Frederico Morais. *O Diário*. Belo Horizonte, 26 jul. 1958.

45. WEISSMANN, Franz. A escultura devia nascer do céu (entrevista com Gullar). *SDJB*. Rio de Janeiro, 28 jul. 1957.

46. Sobre essa escultura, ver MAURÍCIO, Jayme. *Monumento à Liberdade de Expressão*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 out. 1954.

nosso estágio de desenvolvimento cultural. Tratava-se da viabilização artística do seu projeto – entre o ideal e o desejado, Weissmann sabiamente escolheu o possível⁴⁷.

Espaço e tempo

47. Para o crítico Ronaldo Brito: “Num plano mais abstrato de reflexão, talvez não seja temerário afirmar que, para Weissmann, o real consiste no jogo muitas vezes inopinado e inesperado dos possíveis”. BRITO, Ronaldo. Monumentos provisórios. *O Globo*, 29 set. 1987.

48. *Escultura Linear* (1954) é provavelmente a primeira escultura da série. Weissmann então empregou um fio de aço para descrever um cubo virtual aberto, enquanto inscrevia outro menor no interior. O artista finalmente inclinou a peça em um ângulo de 45 graus, apoiando-a em um plano horizontal. Assim, as formas geométricas explicitam o objeto e a sua representação, dando uma dimensão estética ao trabalho.

49. Sobre esse incidente, ver FRANCO, José. A arte não paga aluguel. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, no. 14, 1957, p. 50-53.

50. WEISSMANN, Franz. Franz Weissmann [entrevista com Ferreira Gullar]. Esse pronunciamento foi realizado durante o lançamento do Neoconcretismo no MAM-RJ, quando o artista expôs várias esculturas trabalhadas em arames.

Weissmann começou a experimentar com fios de metal no final da década de 1940, estabelecendo uma prática que durou toda a carreira. Quando ainda modelava esculturas em argila, percebeu que as estruturas metálicas dos moldes às vezes geravam expressões independentes, descoberta essa que serviu de base às *Figuras Lineares* e às *Esculturas Lineares*. Na primeira série, ainda podemos reconhecer as imagens; entretanto, as últimas esculturas já são abstratas⁴⁸. O artista fez centenas de pequenas esculturas e de esboços simplesmente torcendo fios, muito embora a maioria dessa produção tenha se perdido. Em um incidente de 1957, por exemplo, a polícia de Belo Horizonte invadiu seu estúdio, que era localizado em um prédio público, destruindo centenas de trabalhos – ela queria despejá-lo para adaptar o prédio à função de cadeia municipal⁴⁹.

Weissmann aproveitou a dificuldade de construir esculturas públicas para experimentar com mais liberdade. Assim, a maleabilidade do metal serviu para delinear quadrados, retângulos, cubos e paralelepípedos vazios, que reorganizaram o espaço. O esboço que revelava alguma ideia valiosa servia para desenvolver sequências de obras; em certos momentos, ele juntou os fios de metal uns aos outros em *loops*, expressando uma tensão entre a exploração livre do espaço e a autorreferencialidade. Apesar da abordagem experimental, o artista mostrou-se preocupado com a recepção das obras, que não apresentam “nem sensualidade, nem explosão”. E continua, demonstrando uma preocupação claramente modernista, que modera as conotações vanguardistas da série:

Minha escultura não explode. Procura organizar-se com precisão no espaço. Repare que todos os meus trabalhos são fechados em si mesmos, a forma nunca se rompe, há sempre uma tendência para encerrar, conter o espaço⁵⁰.

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

Três Cubos Virtuais e *Três Cubos em Ordem Crescente* (ambas de 1954) são exemplos de esculturas autorreferentes. Weissmann pousou os vértices dos cubos virtuais sobre planos horizontais, fazendo com que suas arestas externas zigzagueassem de forma ascendente para estabelecer as dimensões das figuras geométricas. A partir desses pontos superiores, o artista gerou sistemas relativamente fechados, tratando-se de uma decisão que representou o momento estético dos trabalhos. Mas há diferenças significativas entre ambos trabalhos: enquanto o primeiro repete as arestas do cubo três vezes, entrecruzando as conexões internas para reiterar o sentido de unidade, o segundo enforma cubos diferentes, produzindo resultados complexos e dinâmicos [Fig. 8]. Desse modo, ele cumpriu as promessas contidas nos títulos das esculturas, paradoxalmente recusando a geometria euclidiana através da interação com o espaço real⁵¹.

51. A geometria euclidiana baseia-se na noção de espaço homogêneo e isotrópico, que não apresenta modificações qualitativas, possibilitando relações formais perfeitamente simétricas.

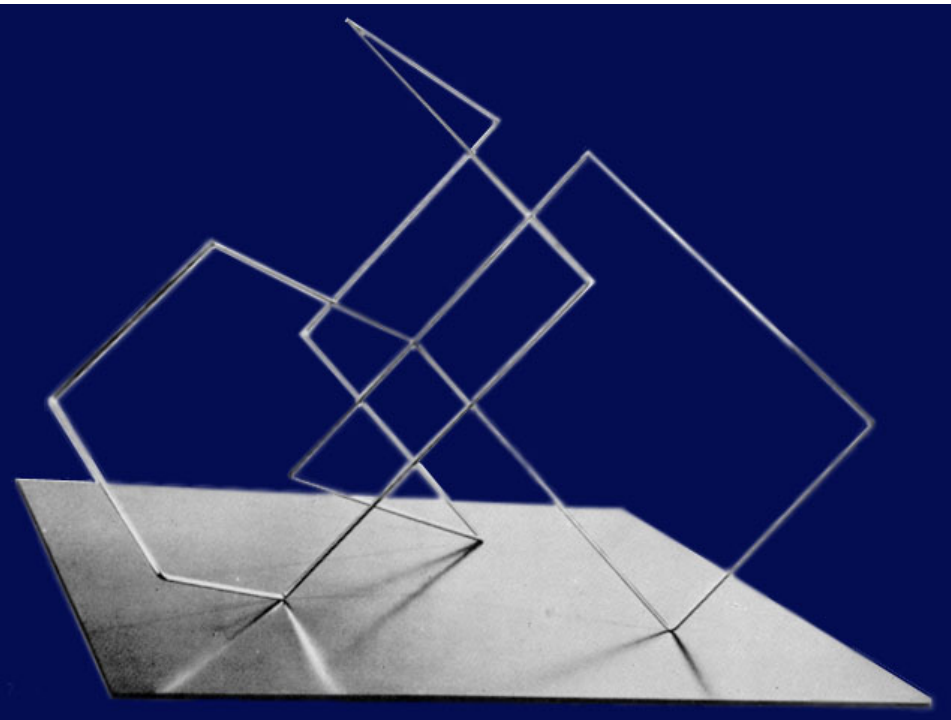


Figura 8: Franz Weissmann, *Três Cubos em Ordem Crescente* (1954), aço, 64 x 52 x 60 cm.

Com as *Esculturas Lineares*, Weissmann deu forma ao espaço real, transformando as qualidades abstratas de *Cubo Vazado* em elementos singulares. Essa investigação gerou consequências notáveis na sua poética. Primeiramente, em termos técnicos, os

trabalhos descartaram as características construtivas tradicionais, esparramando-se livremente pelos salões (planos horizontais) de museus, galerias e feiras de arte⁵². Gullar então percebeu essa revolução com a clareza que lhe era habitual: “nada verá quem busque as qualidades tradicionais de volume, de massa, de peso, de matéria. Sua escultura é um ser do espaço e de espaço, e é das tensões e das virtualidades do espaço que ela se constrói”⁵³. Portanto, Weissmann empregou as potencialidades formais, materiais e expressivas – ou seja, “orgânicas” – dos arames, desenvolvendo livremente suas esculturas no espaço aberto.

Em segundo lugar, o espaço de Weissmann tornou-se singular, caracterizando-se como ímpar, especial, distinto, raro, exclusivo, peculiar e insubstituível – em uma palavra, “real”. A crítica Sônia Salzstein escreveu, em seu livro sobre o artista:

[...] aquilo que se estendia para além do lugar da escultura – o vazio, o volume ‘externo’ – envolvia uma espessura cultural, uma ordem com a qual cabia dialogar e interagir – e esta dizia respeito ao espaço da cidade, a um tipo de permeada pelas vida novas formas tecnologicamente produzidas⁵⁴.

Destarte, o espaço das obras “dialogou e interagiu” com o desenvolvimento urbano do país. As *Esculturas Lineares* do artista visaram essa “espessura cultural,” manifestando as linhas de forças que, ao mesmo tempo que atravessavam sua subjetividade, definiam a realidade. Essas linhas expressavam fatores positivos, tais como o otimismo com a construção de Brasília, e outros nem tanto, como o atraso tecnológico de algumas regiões. Ao incorporar essas desigualdades à sua poética, o artista produziu uma síntese, insinuando uma modernização dinâmica, envolvente e prospectiva, mas cuja fragilidade alertava-nos para possíveis reveses.

Com as *Esculturas Lineares*, Weissmann tornou-se consciente de que o destino final de suas esculturas era o real, mesmo que o trabalho fosse instalado em um museu ou galeria – essa consciência caracterizaria sua produção neoconcreta. Anos depois, ele reavaliou sua participação nos movimentos construtivistas do país:

Esses movimentos nasceram de Max Bill, quando ele esteve aqui na 1ª Bienal de São Paulo. Depois os paulistas adotaram o chamado movimento

52. “Apenas pousadas, quase sempre em três pontos de apoio, essas esculturas estão mais no ar do que no solo. Diante dela sentimos nos elevar um pouco, como se perdêssemos um pouco do nosso peso. De fato, o chão se resume praticamente a um plano geométrico e a superfície do andar, ambos coincidentes, horizontais e estabelecendo um horizonte plenamente livre. Essa asserção integral da superfície determina a perfeita homogeneidade e franqueza espacial do ambiente”. FILHO, Paulo Venâncio. Apresentação. In: WEISSMANN, Franz. *Weissmann* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2001, n.p.

53. GULLAR, Ferreira. Op. cit., 2015, p. 306. As *Esculturas Lineares* de Weissmann também dispensaram a última característica do método construtivo tradicional, que determinava que os objetos construídos submetessem as dimensões horizontais às verticais.

54. SALZSTEIN, Sônia. *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 21.

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

concreto, que foi um movimento construtivo geométrico. Mas os cariocas, que são mais abertos, transformaram o concreto em neoconcreto. Em síntese, o trabalho concreto do paulista é mais fechado e o neoconcreto é do carioca mais aberto. É uma questão de ordem. No caso, o que é o Concretismo paulista e o Neoconcretismo carioca, é que, aqui no Rio, eles fazem as obras com muito mais liberdade, sem aquele rigor geométrico que existe em São Paulo, um rigor que sai do plano e volta ao plano⁵⁵.

Essa declaração casual teve o mérito de especificar algumas práticas e conceitos neoconcretos, diferenciando-os daqueles ligados ao Grupo Ruptura. O discurso de Weissmann baseou-se na oposição entre o “rigor geométrico” dos artistas paulistas, que determinou os significados dos trabalhos, e a maior liberdade formal dos cariocas.

Mais especificamente, Weissmann criticou o Concretismo paulista por construir os trabalhos baseados no “rigor que sai do plano e volta ao plano” – se considerarmos a ênfase que Cordeiro deu a esse elemento no artigo “Ruptura”, citado acima, podemos imaginar que essa observação seria capaz de dividir o movimento concreto. Na realidade, Luiz Sacilotto seguiu essa determinação na série *Concreção* (1954-2003): ele usou placas de metal quadradas ou retangulares como módulos, desenhando motivos geométricos sobre elas, de maneira a determinar o corte e a dobra dos padrões tridimensionais das esculturas. O reconhecimento das origens projetivas desses motivos tornou-se parte da recepção, que estabelece um tempo ótimo em função da base geométrica. Com efeito, o plano foi elevado à condição privilegiada de começo e fim da poética concreta, ancorando a percepção entre dois momentos ideais⁵⁶. Para Weissmann, não obstante, os artistas neoconcretos fizeram seus trabalhos com mais liberdade.

Depois de mais de dez anos morando em Belo Horizonte, Weissmann mudou-se para o Rio de Janeiro, fixando residência em Ipanema, em 1956. Ele então frequentou o grupo de artistas e críticos (ao qual pertenciam, entre outros, Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape e Mário Pedrosa) que organizaria o movimento neoconcreto em um futuro próximo. O escultor montou seu estúdio na fábrica de carrocerias Ciferal, que foi fundada pelo seu irmão, doravante contando com apoio tecnológico para fazer peças de maior envergadura. Seu retorno à cidade foi-lhe favorável, e sua carreira

55. WEISSMANN, Franz.

Op. cit., 2002, p. 27 e 30. O

artista empregou o termo

“trabalho fechado” em um

sentido diferente de quando

se referiu à própria obra,

cujos trabalhos são “fechados

em si mesmos,” referindo-

se à noção de autonomia.

No primeiro caso, ele fazia

menção à poética concreta,

que propõe que “a obra de

arte deve ser inteiramente

concebida e formada pelo

espírito antes da execução”.

56. De fato, *Concreção*, 5942

“displays a craftsmanship

in which the artist is bent

on creating and re-creating

a permanent figure [o

quadrado], on revealing

the complexity of what is

quite simple. This is why his

work never ceases to refer

to the original form, which

maintains the possibility of

comparison”. BELLUZZO, Ana

Maria. *The Rupture Group*

and Concrete Art. In: *Inverted*

Utopias: Avant-Garde in Latin

America. OLEA, Héctor. New

Haven: Yale University Press,

2004, p. 209.

tornou-se extremamente bem-sucedida. Os trabalhos desse período sedimentaram sua oposição ao Concretismo, abrindo espaço para um movimento de dissensão. Em geral, Weissmann empregou placas de metal para construir módulos geométricos, desenvolvendo procedimentos similares aos de Sacilotto. Entretanto, suas propostas divergiram porque aquele transformou os elementos plásticos mobilizados, com o objetivo de determinar uma recepção mais complexa do objeto.

Weissmann empregou como módulo escultórico uma placa de metal quadrada com um círculo vazado ao centro, formando um anel quadrado. Sônia Salzstein visitou a fábrica Ciferal, inferindo que o artista teria adotado esse módulo quando frequentava o lugar, pois constatou que as chapas vazadas resultaram dos rejeitos da fabricação dos respiradouros das carrocerias dos ônibus⁵⁷. Vale ressaltar que a ideia de juntar o quadrado e a circunferência é representativa da sua escultura, visto que a oposição entre linhas retas e curvas foi importante para sua prática desde o começo da carreira. Com certeza, Weissmann estava consciente a respeito das divergências intrínsecas dessas figuras geométricas, que opõem a organização cardeal do quadrado à regularidade generalizada da circunferência: enquanto a primeira figura tem somente quatro pontos principais, a segunda tem uma infinidade desses elementos.

Ele utilizou com frequência o anel quadrado no final dos anos 1950: *Módulo Neoconcreto* (1957) é exemplar, sendo definido por duas linhas que infletem o módulo de maneira simétrica e invertida em relação ao seu centro. A escolha dessas linhas é idiossincrática, manifestando a interferência subjetiva do artista na composição. Assim, a escultura ganhou uma expressão espacial quando ele cortou o módulo na parte inferior, ao mesmo tempo que o dobrou a 90 graus na parte superior [Fig. 9]. Através desses procedimentos, Weissmann estabeleceu algumas contradições relativas às figuras geométricas do trabalho: na realidade, o quadrado do módulo foi desconstruído através da desarticulação dos seus pontos cardiais, porque a experiência prévia da forma cedeu lugar ao ato de reconstituição; por sua vez, a circunferência foi atualizada duas vezes através da generalidade dos arcos; enfim, esses mesmos arcos permitiriam a inscrição de uma esfera, cujas dimensões extrapolariam os limites da escultura [Fig. 10]⁵⁸.

57. Para uma discussão bastante pertinente sobre o significado do anel quadrado para o artista, ver SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 34, 90 et seq.

58. O Matemático Ronaldo Rodrigues da Silva, professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), demonstrou que os dois arcos da escultura *Módulo Neoconcreto* podem ser considerados como seções de uma – e somente uma – esfera, e que “o raio da esfera a ser obtida é maior que o raio da circunferência do módulo original” (anel quadrado). Agradeço ao referido professor por ajudar-me a entender as figuras geométricas dessa escultura, assim como de *Espaço Circular em Cubo Virtual* (entrevista realizada em 19 de março de 2018).

Entre o céu e a terra: as
esculturas (neo)concretas de
Franz Weissmann dos anos 1950

Tais contradições definem os significados da escultura. De fato, a percepção é protelada, quase parada devido aos diversos requerimentos de *Módulo Neoconcreto*. Nos trabalhos de Sacilotto, o tempo é determinado pelo retorno imediato da visão ao plano de projeção, depois que a imaginação é estimulada a reencontrar a origem dos elementos. Em contraposição, Weissmann criou circunstâncias perceptivas que postergam indefinidamente esse reencontro: na recepção, “o contraponto entre o oblíquo e o ortogonal é importante, pois o círculo engendra um campo de tangentes continuamente em desvio dos ângulos retos do quadrado”⁵⁹. Para compensar os “desvios” dessa escultura, o observador vê-se obrigado a sintetizar o passado do quadrado, a atualidade das duas circunferências e a possibilidade de inscrição da esfera, gerando uma experiência de “duração,” que desconstrói o tempo matemático do Concretismo – e que institui um porvir que apenas começou. Usando as palavras do artista, portanto, podemos afirmar que a percepção também “sai do plano”, mas a diferença é que ela dificilmente retorna, pois “dissolve a idealidade do plano”⁶⁰.

Como o título sugere, Weissmann usou *Modelo Neoconcreto* como base para outras esculturas. *Espaço Circular em Cubo Virtual* (1957) – que foi aumentada e instalada nos jardins do MAM-RJ, em 1978 – apresenta a mesma configuração, que foi duplicada: ele então conjugou os segmentos seccionados da primeira aos complementos da segunda, fechando a seção em um *loop*. Essas configurações apresentam identidades equívocas, visto que não indicam onde começam nem terminam – tratando-se da recusa implícita dos elementos puros do Concretismo. Ademais, o artista definiu outra característica das suas esculturas. Seguindo as *Esculturas Lineares*, ele desdobrou esse trabalho lateralmente, apenas para reafirmar sua autonomia no mesmo movimento [Fig. 11]. Em geral, sua poética baseou-se nas seguintes expectativas: “eu uso o material para delimitar o espaço. Ainda mais, quero abranger o máximo de espaço com o mínimo de material”⁶¹. Nesse sentido, a tensão entre a dispersão reducionista e a contenção de componentes define sua escultura da época.

Weissmann também empregou o anel quadrado em *Três Pontos*, *Ponte* e *Coluna Neoconcreta nº1*, que foram exibidas no “VII Salão Nacional de Arte Moderna” e no lançamento do Neoconcretismo –

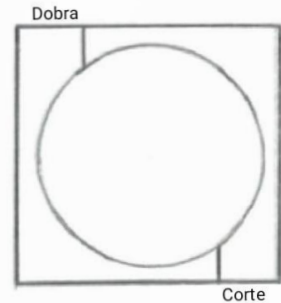


Figura 9: Diagrama do anel quadrado de *Módulo Neoconcreto*, mostrando os lugares que Weissmann dobrou e cortou o module para criar a escultura.



Figura 10: Franz Weissmann, *Módulo Neoconcreto*, 1957, aço, 24 x 36 x 24 cm.

59. TASSINARI, Alberto. A Construção do Espaço. In: WEISSMANN, Franz. Op. cit., 1998, p. 38.

60. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 11. Para outro crítico: "o plano inicial é de fato geométrico, mas apenas porque a chapa industrial assim se apresenta. Porém, o esquema a que ela é sujeitada tem como base decisões empíricas, o sistema da tentativa e do erro, não de cálculos que antecedam sua manipulação efetiva." ROELS JR, Reynaldo. In: WEISSMANN, Franz. Op. cit., 1998, p. 22.

Figura 11: Franz Weissmann *Espaço Circular em Cubo Virtual* (1957), aço, 300 x 300 x 300 cm. Fotografia da instalação da escultura nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978.



61. WEISSMANN, Franz. Op. cit., 1957.

elas ficaram conhecidas, portanto, como esculturas neoconcretas. *Três Pontos* (1957) deu forma definitiva tanto à equivocidade dos elementos como à tensão entre dispersão e contenção. Dessa vez, o artista influiu dois lados adjacentes do anel quadrado, criando uma configuração nova, com um segmento seccionado e outro protuberante, que foi flexionado a 90 graus [Fig. 12]. Depois, ele combinou três dessas configurações, de maneira que os segmentos estivessem sempre conectados aos seus complementos, em ambos os lados. Apesar da retórica racional (cartesiana), o observador mostra-se incerto quanto às identidades dos componentes. Outrossim, o artista inclinou a estrutura 45 graus, assentando suavemente os três vértices sobre o plano horizontal; agora, as linhas oblíquas disfarçam ainda mais as configurações, cujas identidades tornam-se irreconhecíveis [Fig. 13]. Em uma resenha do Salão Nacional,

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

Pedrosa descreveu a obra: trata-se de “um dinâmico jogo de três circunferências que se interpenetram e criam, a cada momento, e não somente a cada ângulo visual ou face, novas perspectivas, numa fascinante sugestão multidimensional”⁶².

Torna-se impossível compreender a composição de *Três Pontos* com uma visada. Na verdade, o observador enfoca segmentos que estão presentes em pontos específicos apenas para justificarem outros e assim sucessivamente. As configurações estão continuamente transferindo suas completudes aos próximos segmentos em linha, gerando incontáveis ambiguidades que não são resolvidas, pois são sempre deslocadas. Assim, a escultura produz recorrentes movimentos virtuais, posto que as ambiguidades e as disposições contrárias de conter e dispersar os componentes organizam-se como forças centrípetas e centrífugas. De fato, esse trabalho incita-nos “a imaginar as outras combinações que pareçam anunciar. Isto é, uma vez satisfeitos, logo divididos. Ao atingir uma certa completude somos de pronto convocados para o futuro, para o projeto da existência, este que não conhece termo final”⁶³. Como o espaço de *Três Pontos* é real, malgrado suas conotações, o artista faz-nos vislumbrar aquilo que constituirá o futuro da nossa existência – e das nossas cidades.

Na resenha, Pedrosa também declarou: “as qualidades plásticas e seu poder de invenção estão confirmados, como por assim dizer, acrescidos, integrados por uma realização, um acabamento, um afinamento com o material a que ainda não tinha chegado”. O crítico reavaliou seu julgamento a respeito do uso que o artista fazia dos materiais industriais, sugerindo que as novas condições de trabalho melhoraram a qualidade das suas obras. Na verdade, ocorreu uma afortunada convergência de fatores profissionais, artísticos,

62. PEDROSA, Mário. A escultura do Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1958.

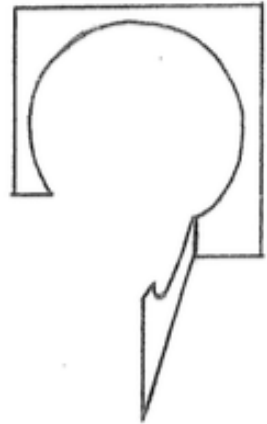


Figura 12: Diagrama de uma das três configurações de *Três Pontos*.



[Esquerda]

Figura 13: Franz Weissmann, *Três Pontos* (1957), aço, 71 X 95 X 82 cm.

63. BRITO, Ronaldo. Situações Transitivas. In: WEISSMANN, Franz. Op. cit., 1998, p. 139. Nesse artigo, a análise do crítico sobre a obra de Weissmann desenvolve-se em um plano geral, mas é particularmente válida para *Três Pontos*.

poéticos e políticos: Weissmann tinha condições ótimas de trabalho, desenvolvia uma proposta alternativa ao Concretismo, incorporava tecnologia industrial à sua produção e repercutia a revolução de Brasília – *Três Pontos* é o resultado dessa convergência. Por essas razões, a escultura realizou plenamente seu projeto construtivista: tratava-se de um sopro de esperança de emancipação, simbolizando a melhor oportunidade que tivemos para desenvolver nossas cidades.

Além da geometria



Figura 14: Franz Weissmann, *Ponte* (1957), aço, 67,6 x 47,3 x 47,3 cm.

As outras contribuições do artista ao VII Salão Nacional, contudo, não respaldaram seu projeto construtivista da mesma forma. O delicado equilíbrio da escultura anterior acabou, e o que era contenção transformou-se na complexidade de *Ponte* (1957) e *Coluna Neoconcreta nº 1*. No primeiro trabalho, os pontos de inflexão do anel quadrado não serviram para cortar e dobrar o metal como antes, mas demarcaram um segmento que foi extraído na sua totalidade. Weissmann abandonou o discurso linear de *Três Pontos*, conectando cada configuração com os corpos das outras duas. Esse gesto produziu uma seção distinta, com três configurações articuladas, o que permite a circunscrição de um cubo virtual. Ele considerou essa seção como um achado escultural em si mesmo, chegando a criar um trabalho independente: *Unidade Neoconcreta* (1958).

Em uma resenha do Salão Nacional, Gullar percebeu que os cubos circunscritos das seções de *Ponte* sugerem uma construção ortogonal, tal como a realizada com tijolos vazados [Fig. 14]. Para Gullar: eis “o espírito de *Ponte*, ampla e leve arquitetura de círculos (vazios) e quadrados, dispostos vertical e horizontalmente: a visão penetra toda a estrutura, que parece flutuar acima de sua base”⁶⁴. Weissmann aparentemente seguiu essa disposição arquitetônica, posicionando duas seções na parte inferior (S1 e S2), que se apoiam no plano horizontal, quatro no nível intermediário (S3 a S6) e duas na parte superior (S7 e S8), que seguem as projeções das duas primeiras. A despeito da aparência arquitetônica, o elemento

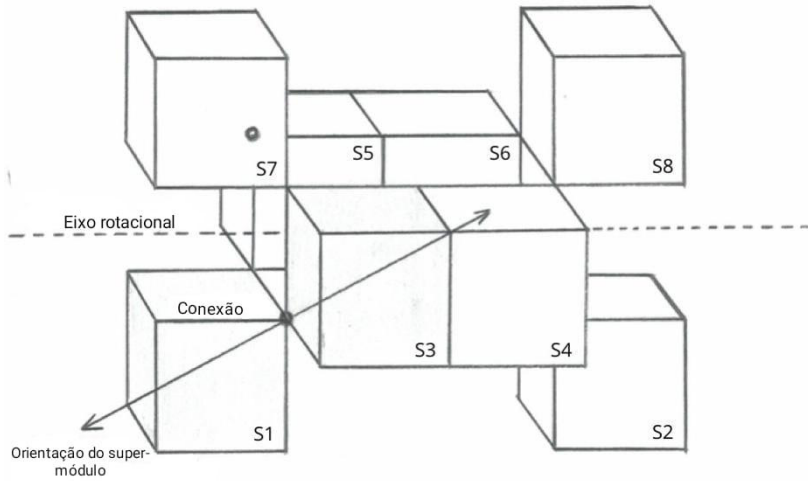
64. GULLAR, Ferreira. Op. cit., 2015, p. 306.

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

estrutural de *Ponte* é o supermódulo: ele articula diagonalmente duas seções através dos seus cantos mínimos (conectores), tal como acontece com S1 e S3, que formam o supermódulo SM13 [Fig. 15].



de *Ponte*: seções: S1 a S8; supermódulos: SM13, SM75, SM26, e SM84; orientação do SM13, que é representada por uma linha contínua cheia que se desenvolve através da conexão (ponto cheio) das seções S1 e S3; e, finalmente, a orientação do eixo de composição representado por uma linha pontilhada.

Analisemos, portanto, a estrutura de *Ponte*. Porque somente uma combinação de configurações cria a seção e o conector [Fig. 16], o supermódulo apresenta apenas uma expressão visual, embora possa mudar de orientação [Fig. 17]. Weissmann fez o máximo que pôde desse novo elemento, que se desenvolve diagonalmente. Na composição, ele realizou ajustes espaciais complexos. Por exemplo, a conexão das seções S1 e S3 forma uma nova unidade: o supermódulo SM13. Depois de rotacionar esse supermódulo 180 graus em torno do eixo horizontal da estrutura – o que translada S1 dois níveis acima, colocando essa seção de modo simétrico e invertido em relação à original, e desloca S3 lateralmente, também se situando em posição simétrica e invertida –, ele se torna SM75, cuja estrutura é homóloga à do primeiro. Ademais, a conexão foi transferida para o vértice diagonal do quadrado formado pelas arestas das seções envolvidas.

Em *Ponte*, Weissmann realizou o mesmo procedimento com o supermódulo SM26, cujo eixo é ortogonal ao do SM13. Com efeito, a seção S2 está em uma posição simétrica e invertida em relação a S1, sendo que cada uma conecta o canto superior direito do respectivo supermódulo. Com o movimento de rotação no sentido oposto ao

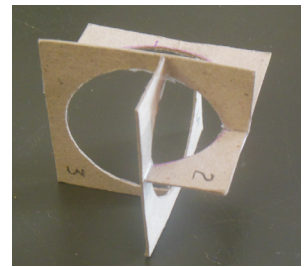


Figura 16: Maquete da seção de *Ponte*, mostrando o conector localizado no canto superior direito.

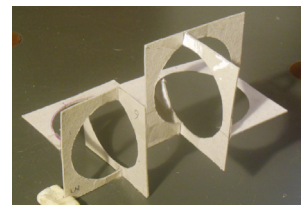


Figura 17: Maquete do supermódulo de *Ponte*, que é composta de duas seções que se conectam em diagonal.

anterior, o artista criou SM84. Não bastasse a complexidade dessa elaboração, o problema composicional ainda não havia terminado, pois era necessário unir ambos os lados da escultura, que estavam separados. Assim, ele empregou as complementaridades de S3 com S4 e de S5 com S6 para formar junções típicas de um quebra-cabeça no meio da escultura, estabelecendo um discurso fechado, autorreferente. Quando consideramos o efeito visual de *Ponte*, notamos que os procedimentos de duplicação (com transformações de simetria e inversão) engendraram três superfícies (duplas), que projetam quadrados e círculos vazados no interior da escultura.

Na medida em que a disposição ortogonal é enganosa, o observador tem dificuldade de entender a escultura. A percepção defronta-se com uma massa compacta de informações (vinda da estrutura e do método de composição) que é imediatamente indestrinçável. Na verdade, *Ponte* baseia-se em um espaço não euclidiano, que é orientado através dos eixos diagonais dos quatro supermódulos, sempre apresentando muito mais que os olhos podem ver. Por conseguinte, a recepção requisita um tempo dilatado, que extrapola as possibilidades de observação da escultura nas exposições. Essas particularidades galvanizaram a reflexão de Weissmann, que provavelmente concluiu que seu raciocínio não foi imediatamente traduzido em termos visuais, e que o nível de complexidade era inacessível.

Weissmann refletiu intensamente sobre suas esculturas. Sônia Salzstein descreveu esse momento:

o fato de que suas esculturas haviam reduzido ao mínimo os pontos de apoio, e de que literalmente realizassem a proeza de constituir espaços cada vez mais complexos e substanciosos no ar era, enfim, significativo de que a obra operara uma revisão profunda no legado construtivo – sem que com isso tivesse perdido sua verve clássica e seu ânimo fundamentalmente otimista⁶⁵.

65. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., 2001, p. 59.

Com efeito, a “revisão profunda no legado construtivo” feita por Weissmann apresentou os sinais de uma crise que o afastaria dessa corrente por anos. Afinal, *Ponte* é hermética quanto aos seus procedimentos, pois separa os meios esculturais dos resultados, não estabelecendo plena comunicação estética. Assim, somos lembrados

que a realidade do país ultrapassava Brasília e a Bienal de São Paulo⁶⁶, possibilitando ou mesmo requisitando a reavaliação dos trabalhos: essa crise resultou da sua intuição de que a sociedade brasileira (que era, em geral, atrasada tecnologicamente, tinha muitos bolsões de pobreza e era controlada por uma elite conservadora) recusaria ou não conseguiria implementar seu projeto emancipatório.

Com *Ponte*, o projeto de Weissmann voltou-se sobre si mesmo, sendo incapaz de abarcar todas as contradições da realidade brasileira. Mesmo que sua escultura mantivesse “seu ânimo fundamentalmente otimista”, ainda respaldando o construtivismo, alguns aspectos da sua poética mudaram, convocando o observador (essa mistura de participante da experiência e cidadão) a um engajamento mais intenso. O artista então trabalhou para melhorar a integração das suas esculturas, visando exteriorizar as formas compositivas. Usando o conhecimento acumulado, ele formulou um objetivo diferente do que a mera simplificação de *Ponte*, pois percebeu que, para a complexidade ser apreendida como tal – além de evitar a proliferação de informações reiterativas ou desnecessárias –, ela deveria estar ligada a um campo mais explicitamente racional. As novas colunas resultaram dessa reflexão.

As *Colunas Neoconcretas* (a maioria de 1957) coroaram o sucesso do artista nesse período e merecem um estudo à parte em função de sua riqueza formal. Os cinco trabalhos da série apresentam o anel quadrado em várias combinações. Como vimos, Weissmann formulou configurações que produziram divergências entre a circunferência e o quadrado em *Módulo Neoconcreto* e *Espaço Circular em Cubo Virtual*; essas esculturas superaram o Concretismo devido às interferências subjetivas e à noção de tempo. Nos novos trabalhos, ele escolheu pontos matematicamente justificáveis entre as formas geométricas, criando convergências para facilitar desdobramentos espaciais⁶⁷. Essa estratégia gerou sistemas sinérgicos que explicitaram a “interioridade” (ou a racionalidade) das obras, revelando sua preocupação em impedir que a complexidade dominasse completamente as esculturas.

As colunas apresentam desde seções simples até aquelas mais elaboradas. Weissmann foi novamente inspirado pela *Coluna Sem Fim*, de Brancusi, devido à verticalização e ao seu caráter modular. A escultura mais importante da série, *Coluna Neoconcreta n° 1*,

66. Mesmo premiando artistas construtivistas, como George Oteiza e o próprio Weissmann, a Bienal de São Paulo ajudou a introduzir o informalismo no Brasil, ao organizar uma exposição retrospectiva do pintor americano Jackson Pollock, em 1957. Tal corrente ainda era considerada uma das novidades artísticas da Europa e dos Estados Unidos, fazendo frente ao construtivismo, visto então como ultrapassado. Em 1959, a Bienal promoveria o informalismo quase que exclusivamente.

67. Em algumas *Colunas Neoconcretas*, Weissmann influiu o módulo de acordo com decisões subjetivas, sugerindo que sua investigação anterior não foi superada, mas redimensionada. Ele desenvolveu também novas configurações em outros trabalhos, que não serão analisadas neste artigo.

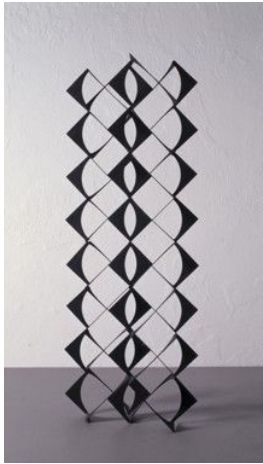


Figura 18: Franz Weissmann,
Torre (Neoconcreta) (1957),
aço, 47 x 114 x 29 cm.

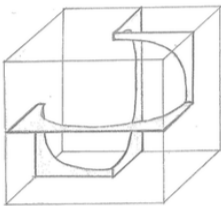


Figura 19: Diagrama da seção
de *Torre (Neoconcreta)*,
mostrando as duas
configurações dentro de um
cubo virtual circunscrito.

também denominada *Torre* (Neoconcreta), foi mostrada na “IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, em 1957, além das exposições mencionadas anteriormente – ela se tornaria outro ícone do Neoconcretismo. O artista articulou duas estruturas verticais de maneira a pousar suavemente o conjunto sobre o plano horizontal, evitando a base. De fato, ele interconectou essas estruturas a partir da metade das suas projeções horizontais, usando a diferença entre os lados para aumentar a coesão interna da peça, maximizando o suporte sobre o plano, além de dinamizar a composição em termos visuais [Fig. 18].

Nesse trabalho, o artista empregou seções com duas configurações: uma apresenta a metade, e a outra, um quarto do anel quadrado. Elas conectam alternadamente duas unidades da primeira configuração com duas da segunda: os elementos do primeiro par foram colocados em posições opostas e ortogonais, e os do segundo, em posições simétricas e invertidas, considerando-se o referencial do cubo circunscrito. Além disso, essas seções também inscrevem esferas virtuais, diferenciando-se das esculturas anteriores [Fig.19]. Seguindo o exemplo de *Três Pontos*, entretanto, Weissmann inclinou os componentes estruturais em 45 graus, articulando-os uns sobre os outros em diagonal. Como resultado dessa inclinação, ele disfarçou as figuras geométricas, que se intersectam quando realinhadas verticalmente – os observadores têm a impressão de que o artista sugeriu essas figuras apenas para desconstruí-las.

Em *Torre* (Neoconcreta), as estruturas verticais conectadas determinam as vistas frontais e laterais: enquanto as primeiras superfícies têm a largura de duas seções, as últimas, de uma e meia. Weissmann organizou a recepção em momentos diferentes. Em relação às superfícies frontais, o observador percebe uma malha visual cerrada que compreende séries de quadrados (e partes de quadrados) em diagonal; internamente, essa malha é avivada por arcos de circunferências que emergem em duas áreas: não somente eles realçam, por oposição, os limites laterais em zigzag da escultura, como também unificam as duas estruturas, projetando elipses na parte central. Assim, *Torre* “é uma obra prima, rica e contida, onde as combinações do espaço atingem a um nível de intensa fantasia: o visual ultrapassa o campo da constatação e a obra se desdobra em um lícito milagre do olhar”⁶⁸. Esse trabalho ultrapassa a visualidade

Entre o céu e a terra: as

esculturas (neo)concretas de

Franz Weissmann dos anos 1950

concreta, resultando de um impulso lírico – mesmo que refreado – do artista.

A regularidade da composição mostra-se enganosa, pois as conexões entre as duas estruturas verticais desenham linhas soltas e figuras abertas sobre a malha, gerando movimentos virtuais imprevisíveis. Pedrosa descreveu esse efeito: “*Torre* tem o cubo por módulo, e, em três séries de variações angulares projeta no espaço os desenhos rítmicos mais imprevistos e belos, numa verdadeira fragrância formal, pura festa visual”⁶⁹. O crítico baseou-se em um observador em movimento, sugerindo que Weissmann produzira padrões superficiais para projetá-los no espaço e alterar a percepção do conjunto. Com efeito, esses padrões convidam o observador a circular *Torre* (Neoconcreta) para examinar as superfícies frontais e laterais em sequência, tratando-se de um movimento que acaba ressaltando a tridimensionalidade do objeto. Afastando-se da ênfase no plano, o artista enfim reconstruiu a noção de escultura⁷⁰.

Weissmann produziu esculturas diferentes daquelas feitas no início dos anos 1950, que respaldavam as propostas concretas. A noção de complexidade possibilitou vários desses experimentos. Como devemos entender a produção do artista? Essa questão é central ao debate entre Concretismo e Neoconcretismo. Na verdade, se o Neoconcretismo nunca tivesse sido lançado, a prática do escultor ainda assim divergiria do Concretismo. Na apresentação da 1ª Exposição Neoconcreta no Jornal do Brasil, Gullar afirmou o seguinte: “Se hoje um grupo de artistas concretos se levantam reclamando uma revisão das ideias concretistas é precisamente porque confiam na arte que fazem e querem perspectivas mais amplas para suas realizações”⁷¹. Em consequência, é possível afirmar que Weissmann, ao lado de Lygia Clark⁷², foi um dos primeiros artistas a redirecionar as ideias concretas, abrindo espaço para aquilo que se tornaria o Neoconcretismo em um futuro breve.

Terra (1958) é uma das esculturas mais expressivas de Weissmann e um dos últimos trabalhos dessa fase – ela foi finalmente instalada na Praça XV, centro do Rio de Janeiro, em 1983. O artista colocou de ponta-cabeça sua obra anterior, *Construção*, flexionando também a parte superior do módulo. Essas decisões adicionaram mais tensão à composição: o anel quadrado e o círculo ganharam disposições oblíquas, transformando o espaço em uma entidade

69. PEDROSA, Mário. Op. cit., 1958.

70. Toda escultura, por definição, requisita que o observador circule em torno do objeto. Contudo, *Torre* (Neoconcreta) é diferente de uma escultura tradicional porque essa requisição só acontece depois da apresentação das suas superfícies frontais e laterais. Desse modo, Weissmann organizou elementos pictóricos e táteis em um mesmo objeto, que, todavia, permanece íntegro.

71. GULLAR, Ferreira. Neoconcreto. *SDJB*. Rio de Janeiro, 4 abr. 1959.

72. Sobre a importância de Lygia Clark para o surgimento do Neoconcretismo, ver SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar's art criticism and the debates of concretism in Brazil. *World Art*. Norwich: vol. 7, no.1, 2017. p. 157-187.

tangível, material, que anulou as conotações ainda projetivas da versão anterior. O círculo cindido ganhou proeminência, a despeito do módulo, que funciona apenas como um quadro estrutural. Agora, tudo parece mover-se, e o observador é convidado a circular repetidas vezes em torno da escultura. Dessa maneira, a percepção enfrenta muitas dificuldades para equilibrar subjetividade e razão, aprofundando a crise do seu projeto construtivista [Fig. 20].



Figura 20: Franz Weissmann, *Terra* (1957), aço, 400 x 400 x 200 cm. Fotografia da instalação da escultura próximo da Praça XV, Rio de Janeiro, in 1983.

73. Na Europa, Weissmann criou a série dos *Amassados*, feita com zinco, alumínio e papel, cujas chapas ou folhas eram socadas com martelo, malho, porretes, instrumentos cortantes e mesmo com as mãos, para serem, depois, realinhadas às posições originais e exibidas verticalmente. A recomposição dos formatos originais desses suportes permite a ligação indireta dessa poética com o construtivismo.

A crise de Weissmann refletiu a imprevisibilidade do desenvolvimento brasileiro. Ademais, o ceticismo de *Cubo Vazado*, a composição da *Coluna Concreta*, a experiência do tempo em *Modelo Neoconcreto*, o problema identitário em *Três Pontos*, a complexidade de *Ponte*, os efeitos superficiais em *Torre* (Neoconcreta) e a expressividade de *Terra* criaram um caminho que divergiu do Concretismo. Esses trabalhos prenunciam os *Amassados*, dos anos 1960⁷³. Nesse sentido, a última série apresenta certa familiaridade, visto que seu informalismo não se distanciou tão radicalmente das obras anteriores. Tanto melhor, pois o conhecimento que o artista tinha do caminho que trilhara facilitaria o retorno, sugerindo que a fase europeia havia possibilitado a renovação do projeto construtivista⁷⁴,

que procurou dotar a escultura de uma inteligência quanto aos meios, processos e resultados – uma escultura que requisitou um observador afetivamente empenhado na transformação do espaço urbano.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo Brasileiro nas Artes, 1950-1962** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM–RJ e Secretaria de Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1977.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BRITO, Ronaldo. **Monumentos provisórios**. **O Globo**, 29 set. 1987.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura** (catálogo de exposição). São Paulo: Cosac Naify e Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, 2002.

CLÜVER, Claus. The Noigandres Poets and Concrete Art. **CiberLetras: Revista de Crítica Literária y de Cultura – Journal of Literary Criticism and Culture**. Nova Iorque, Lehman College, Cuny, no. 1 7 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v17.html>>. Acesso em: 24 de jan. 2018.

CORDEIRO Waldemar. Ruptura. **Correio Paulistano**. São Paulo, 11 jan. 1953.

74. Em 1962, o poeta João Cabral de Melo Neto percebeu a possibilidade do retorno do artista ao construtivismo: “quem sabe de weissmann/ quem sabe de trabalhar/ e destrabalar/ é para weissmann chegar ao fim do carretel/ e quem sabe/ que foi desenrolando um fio de trabalho paciente/ que ele chegará ao diamante weissmann de antes/ mais/ quem sabe/ e por isso antecipa/ que antes mesmo de que pouse de todo/ o pó dessa explosão/ estará weissmann/ com toda essa calça e essa sucata/ de volta às construções de razão como antes/ das que irradiam em torno/ o espaço de um mundo de luz limpa e sadia/ portanto/ justo”. NETO, João Cabral de Melo. Exposição Franz Weissmann. In: WEISSMANN, Franz. Opc. cit., 1998, p. 127.

EAGLETON, Terry. **Literary Theory**: An Introduction. 2a. Edição. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

EDITOR. Conjunto homogêneo na nova mostra da Galeria das Folhas. **Folha da Noite**. São Paulo, 24 set. 1958.

FOSTER, Hal, et. al. **Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004.

FRANCO, José. A Arte Não Paga Aluguel. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, no. 14, 1957, p. 50-53.

GULLAR, Ferreira. **Antologia Crítica de Ferreira Gullar**: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea**: do Cubismo ao Neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

GULLAR, Ferreira. Neoconcreto. **SDJB**. Rio de Janeiro, 4 abr. 1959.

GULLAR, Ferreira, et al. **1ª exposição Neoconcreta** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1959.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1981.

MACHADO, Lourival Gomes. **I Bienal do Museu de Arte Moderno de São Paulo** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951.

MAMMI, Lorenzo. **Concreta' 56**: a raiz da forma (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.

MAURÍCIO, Jayme. Monumento à Liberdade de Expressão. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 13 out. 1954.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of Perception**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962.

MORAIS, Frederico. **Grupo frente/1954–1956**. Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha/1953 (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984.

MORRIS, Robert. **Continuous Project Altered Daily: the Writings of Robert Morris**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1995.

NAUMAN, Francis. **From origin to influence and beyond: Brancusi's Column Without End**. *Arts Magazine*. Nova Iorque, vol. 58, no. 9, 1985, p. 112-118.

OLEA, Héctor. **Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America** (catálogo de exposição). New Haven: Yale University Press, 2004.

PEDROSA, Mário. **Arte, Forma e Personalidade**. ARANTES, Otilia Beatriz. São Paulo: Kairós, 1979.

PEDROSA, Mário. A escultura do Salão. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 jul. 1958.

PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, prêmio de escultura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 dez. 1957.

PEDROSA, Mário. Experiência e Arte. **Tribuna da imprensa**. Rio de Janeiro, 31 maio 1952.

PEDROSA, Mário. Franz Weissmann, um caso. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 26 nov. 1946.

ROWELL, Margit. **Que'est ce que la Sculpture Moderne?** (catálogo de exposição) Paris: Centre Georges Pompidou e Musée National d'Arte Moderne, 1986.

SALZSTEIN, Sônia. **Franz Weissmann**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar's art criticism and the debates of concretism in Brazil. **World Art**. Norwich, UK.: vol. 7, no. 1, 2017, p. 157-187.

VIEIRA, José Geraldo. Lygia Clark e Franz Weissmann. **Folha da Manhã**. São Paulo, 5 out. 1958.

WEISSMANN, Franz. Página oficial disponível em: <<http://www.fw.art.br>>. Acesso entre: jul. 2017 e jun. de 2018.

WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann: 1911-2005** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2017.

WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann (1911-2005)** (Catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2011.

WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann: um depoimento**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

WEISSMANN, Franz. **Weissmann** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Casa França–Brasil, 2001.

WEISSMANN, Franz. **Franz Weissmann: uma retrospectiva** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

WEISSMANN, Franz. Eu nunca soube copiar nada, só criar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 maio 1995.

WEISSMANN, Franz. Franz Weissmann (entrevista com Gullar). **SDJB**. Rio de Janeiro, 21 mar. 1959.

WEISSMANN, Franz. Entrevista com Frederico Morais. **O Diário**. Belo Horizonte, 26 jul. 1958.

WEISSMANN, Franz. A escultura devia nascer do céu (entrevista com Gullar). **SDJB**. Rio de Janeiro, 28 jul. 1957.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZELEVANSKY, Lynn. **Beyond Geometry**: Experiments in Form, 1940s–70s (Catálogo de exposição). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.

Renato Rodrigues da Silva concluiu o doutorado em Crítica da Arte na Universidade do Texas, em Austin (EUA), lecionou na Universidade da Columbia Britânica, em Okanagan, e na Universidade Emily Carr de Arte + Desenho Industrial (Canadá). Atualmente, é professor de História da Arte Moderna da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Escreveu o livro *Fotografia Moderna no Brasil* (2ª edição, Cosac Naify, 2004), coeditou o livro *Antologia Crítica de Ferreira Gullar* no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (Contra Capa, 2015) e publicou artigos nas revistas *World Art*, *Third Text*, *Word & Image*, *Leonardo Journal*, *Fillip*, *Revista de Estudos Avançados da USP*, *Revista USP* e *Concinnitas*. No momento, escreve um livro sobre o movimento Neoconcreto.