

# O BRASIL DESENVOLVIMENTISTA EM WEISSMANN DEVELOPMENTALIST BRAZIL IN WEISSMANN

por / by  
Guilherme Bueno

**Como a ideia do pensamento  
desenvolvimentista no país, além  
dos conceitos de modernidade  
e modernização, afetou  
a obra de Franz Weissmann**

**How the idea of developmentalist  
thinking in Brazil, along with  
the concepts of modernity and  
modernization, affected the oeuvre of  
Franz Weissmann**

A adesão de Franz Weissmann à arte concreta nos anos 1950 ocorre numa circunstância renovada da modernidade brasileira e representa para ele sua maturidade artística. Afora o impacto das primeiras bienais de São Paulo e da criação do Museu de Arte Moderna (MAM) na capital paulista e no Rio de Janeiro, o artista convivera com a arte moderna através de Guignard e da florescente obra de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte (sem esquecer da repercussão das mostras de Alexander Calder e Max Bill). Numa dimensão maior, esse fato coincide com o desenvolvimentismo iniciado no fim do Es-

Franz Weissmann's adhesion to the concrete art movement in the 1950s took place in a renewed circumstance of Brazilian modernity and represents his artistic maturity. Outside the impact of the first editions of the Bienal de São Paulo and the creation of the Museu de Arte Moderna (MAM) in São Paulo and in Rio de Janeiro, he made contact with modern art through Guignard and the remarkable work of Oscar Niemeyer in Belo Horizonte (while also noting the repercussion of the shows by Alexander Calder and Max Bill). In a wider scope, that context coincides with the developmentalism begun at the end of the Estado Novo, marked by the Companhia Siderúrgica Nacional (1941), by the Fábrica Nacional de Motores (1942), by Vale do Rio Doce (1942), by BNDES (1952), by Petrobras (1953), by self-sufficiency in cement production, by the expansion of

tado Novo, marcado pela Companhia Siderúrgica Nacional (1941), pela Fábrica Nacional de Motores (1942), pela Vale do Rio Doce (1942), pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social [BNDES (1952)], pela Petrobras (1953), pela autosuficiência na produção de cimento, pela expansão de iniciativas privadas existentes (Matarazzo, Votorantim, Companhia Construtora Nacional), pela criação da Usiminas (1956), pela Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste [Sudene (1959)], pela indústria automobilística. Brasília (1960) é a alegoria máxima do novo.

O concretismo não apenas vincula arte e indústria, mas também desfruta das condições técnicas e materiais – mesmo que, às vezes, rudimentarmente – trazidas pelo parque industrial aqui implantado. Além de uma “ideia” de cultura material, falamos de aços, acrílicos, esmaltes sintéticos, madeiras processadas e, na escultura, de métodos de corte, solda, sustentação. Saíamos da Idade da Pedra e do Bronze para a do aço, redundando não menos na mudança da escultura de *estatuária* para *objeto*, traduzida exemplarmente por Weissmann num desenho mais “arquitetônico”: substitui-se a dependência da estatuária da base-pedestal para escalonamento de pesos e volumes (composições piramidais, suportes extras) por apoios mínimos em arestas e ritmação de cheios e vazios a partir de um módulo, obtendo-se uma sensação dinâmica de leveza similar à dos pilotis. Sem forçar um elo, por analogia isso nos lembra o gradual predomínio, nas capitais brasileiras, dos traços geometrizados de Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy, Villanova Artigas, Gregori Warchavchik, Rino Levi e outros nomes.

existing private-sector initiatives (Matarazzo, Votorantim, Companhia Construtora Nacional), by the creation of Usiminas (1956), by Sudene (1959), and by the automobile industry. Brasília (1960) arose as the pinnacle of this developmentalist trend.

Concretism did not only link art and industry, but also took advantage – even if, sometimes, rudimentarily – of the technical and material conditions offered by the industrial park implanted here. Besides an “idea” of material culture, here we are talking about steels, acrylics, synthetic enamels, processed woods and, in sculpture, methods of cutting, welding and support. We left the stone and bronze age for that of steel, resulting very importantly in the change from the sculpture of *statuary* to the *object*, exemplarily translated by Weissmann in a more “architectural” design: the dependence of the statuary on the base-pedestal for the scaling of weights and volumes (pyramidal compositions, extra supports) was substituted by minimal supports on corners and the rhythmic organization of full and empty volumes based on a module, obtaining a dynamic sensation of lightness similar to that of the pilotis. Without forcing a link, by analogy we are reminded of the gradual predominance in Brazilian capitals of the geometrized lines of Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy, Villanova Artigas, Gregori Warchavchik, Rino Levi and others.

The “objectivity” of concretism mirrors a general desire for *simplification*. The sophisticated frivolity of the lyrics of bossa nova, the cinema of Companhia Vera Cruz, the three chords of rock (in 1957, the maga-

A “objetividade” do concretismo espelha um desejo geral por *simplificação*. A sofisticada frivolidade das letras da bossa nova, o cinema da Companhia Vera Cruz, os três acordes do rock (em 1957, a revista *O Cruzeiro* não se furtou a chamar a poesia concreta de “rock’n roll da poesia”) e a publicidade refletem esse sintoma geracional de esgotamento da grandiloquência herdada dos bacharéis e do getulismo.

## Entreguismo ou desenvolvimento?

Porém, a vida do concretismo é turbulenta como a situação política, mesmo sem ele ter um viés ideológico claro. Tal como a instável democracia entre o fim do Estado Novo (1945) e o golpe de 1964 resente o conflito entre o “velho” e o “novo” Brasil (retorno e suicídio de Vargas, o impedimento de Carlos Luz em substituição a Café Filho, a efêmera legalização do Partido Comunista, as sucessivas pressões por deposição promovidas por Carlos Lacerda, o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, o não governo de Jânio Quadros, a emergência de Leonel Brizola e de movimentos sociais), a arte concreta é acusada de promover uma estética de importação e entreguismo alheia à realidade, apesar de ela ser uma mobilização “desenvolvimentista”. Essa polêmica teve seu epicentro no antagonismo entre abstração e figuração, que envolveu correntes (conflitantes entre si) tão díspares quanto acadêmicos, versões locais do realismo socialista, modernistas da primeira metade do século, abstracionistas líricos, geométricos e independentes.

Nos anos 1960, concretismo e neoconcretismo se tornam “história”, com a revisão “expressionis-

zine *O Cruzeiro* dared to call the concrete poetry the rock ‘n’ roll of poetry) and the advertising of the time reflect this generational symptom of the exhaustion of the grandiloquence inherited from academism and the Getúlio Vargas era.

## A selling-out, or development?

The life of concretism, however, was as turbulent as the political situation, even though it did not take up a clear ideological stance. Just as the unstable democracy between the end of the Estado Novo (1945) and the coup d’état of 1964 was suffering the effects of the conflict between the “old” and the “new” Brazil (the return and suicide of Vargas, the blocking of Carlos Luz from serving as president in place of Café Filho, the ephemeral legalization of the Communist Party, Carlos Lacerda’s persistent struggles to depose Vargas, Juscelino Kubitschek’s Plan of Goals, the nongovernment of Jânio Quadros, the emergence of Leonel Brizola and the social movements), concrete art was accused of promoting an aesthetics of importation and selling-out in ways that were disconnected from the nation’s reality, even though it was a “developmentalist” movement. The epicenter of this controversy lay in the contrast between abstraction versus figuration, which involved a very wide range of (mutually conflicting) artistic approaches that included local versions of socialist realism, modernists from the first half of the century, lyrical abstractionists, geometric and independent artists.

In the 1960s, concretism and neoconcretism became “history” with the “expressionist” revision by some of their members

ta” de alguns de seus membros e a investida experimental assimiladora da *pop art*. Inicialmente Weissmann testemunha isso de longe, por estar fora do país. Ao retornar, tendo realizado alguns de seus *Amassados*, aquele discurso de intervenção na cadeia produtiva cederá a vez à transgressão do desbunde em resistência ao golpe, promovida pelo tropicalismo, por exemplo.

Aquela geometria por ele retomada passa a uma esfera de metalinguagem, *precedente* da nova cena (na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967, marco da neovanguarda, ela surge na seção dedicada à história do objeto na arte brasileira): existe acima – ou à margem – de dissensões imediatas, no panteão de uma arte moderna “clássica de museu”. Por outro lado, nesses mesmos anos, seus princípios e suas práticas se inscrevem em definitivo no cotidiano: Weissmann conquista uma escala pública longamente ambicionada (outrora existente apenas em seu *Monumento à Liberdade de Expressão*), o design se institucionaliza (a criação da Escola de Desenho Industrial e depois do Instituto de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, a produção de Alexandre Wollner, em São Paulo). No campo da arte, o elo com a tecnologia industrial é substituído pelo da imagem e do audiovisual, num momento em que o processo de integração nacional é capitaneado pelas redes de televisão e no qual o discurso desenvolvimentista oficial minora a cultura (censurando-a), enfocando majoritariamente a tecnologia.

or the assimilating experimentation of pop art. Weissmann initially watched this from afar, on a long stint outside Brazil. When he returned, having made some of the works of his *Amassado* [Dented] series, that discourse of intervention in the productive chain gave way to the transgression of resistance to the military dictatorship, promoted by tropicalism, for example.

That geometrical approach that he went back to involves a sort of metalanguage, a *precedent* of the new scene (in the show *Nova Objetividade Brasileira*, 1967, a milestone of the neovanguard, it arose in the section dedicated to the history of the object in Brazilian art): it exists above – or at the fringe – of immediate dissensions, in the pantheon of a “classic, museum-type” modern art. On the other hand, in those same years, its principles and practices were definitively inscribed in everyday life: Weissmann achieved a public scale he had been wanting for a long time (previously existing only in his *Monumento à Liberdade de Expressão* [Freedom of Speech Monument]), and design became institutionalized (the creation of the Escola de Desenho Industrial and later of the Instituto de Desenho Industrial, in Rio de Janeiro, the production of Alexandre Wollner, in São Paulo). In the art field, the link with industrial technology was substituted by that of the image and the audiovisual, at a moment when the process of national integration was being led by the television networks and in which the official developmentalist discourse was curtailing culture (censoring it), focusing mostly on technology.

**Guilherme Bueno** é doutor em artes visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFGM). Lecionou no Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV Parque Lage). É também professor no Programa de Pós-Graduação em Artes da Uerj e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRJ. Entre 2009 e 2012, dirigiu o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói), tendo sido também editor chefe da revista *Dasartes*. Curador-assistente do programa Rumos Itaú Cultural (2008-2009), publica regularmente artigos sobre arte moderna e contemporânea em livros, catálogos e revistas, além de realizar curadorias relacionadas ao mesmo tema.

**Guilherme Bueno** holds a PhD in visual art from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) and is a professor at the Escola de Belas Artes of the Universidade Federal de Minas Gerais (UFGM). He previously taught at the Instituto de Artes of the Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), with the Department of Architecture and Urbanism of Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) and at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV Parque Lage. He is also a professor in the postgraduate program in arts of UERJ and a researcher with the postgraduate program in architecture of UFRJ. Between 2009 and 2012, he directed the Museu de Arte Contemporânea de Niterói, having also served as the chief editor of the magazine *Dasartes*. An assistant curator of the Programa Rumos Itaú Cultural (2008–2009), he regularly publishes articles about modern and contemporary art in books, catalogs and magazines, while also curating exhibitions related to the same theme.







*Encontro / Encounter, Conjunto Universitário Candido Mendes, no Rio de Janeiro, 1985*  
fotos / photos: Wilton Montenegro

