

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

João Henrique Ribeiro Barbosa

ARTE CONSTRUTIVA BRASILEIRA

O uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960

Belo Horizonte

2017

João Henrique Ribeiro Barbosa

ARTE CONSTRUTIVA BRASILEIRA

O uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza

Belo Horizonte

2017

*Aos meus pais, pelos pequenos e grandes sacrifícios  
que permitiram a realização dessa pesquisa.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza, pelo convite de fazer parte desse projeto. Essa oportunidade me permitiu visitar arquivos históricos, fundações e museus do Brasil, conhecer profissionais consagrados no estudo das obras de arte e apresentar os resultados obtidos em encontros internacionais. Agradeço pela paciência, pelo empenho em resolver todas as demandas requisitadas por mim, pelas conversas frequentes e correções.

As professoras Dras. Yacy-Ara Froner e Magali Meleu, por aceitarem fazer parte da banca de avaliação, por lerem o trabalho, por apontarem novas ideias e pelo auxílio na correção do trabalho.

À minha amiga, Patrícia Schossler, por me instigar e estimular desde o princípio a procurar, sempre que possível, respostas para perguntas desafiadoras. Agradeço pelas inúmeras sugestões, pelas discussões constantes, pela leitura, correção e apontamentos, mesmo em caráter de coorientação não oficial.

Ao meu grupo de pesquisa e pela experiência trocada com as professoras Dras. Maria Angelica Melendi, Marília Andrés, Alessandra Rosado e Rita Lages. Agradeço também à pesquisa e a coleta de informações realizadas pelas professoras Maria Alice Sanna Castelo Branco e Giulia Villela Giovanni durante as visitas em museus de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Ao prof. Dr. Alexandre Leão e equipe do ILAB, em especial, aos bolsistas Adriano Bueno, Elaine Pessoa e Dani Luce. Sem vocês, esse trabalho perderia o brilho e a cor.

À Corina Roggae do Museu de Houston por compartilhar a pesquisa desenvolvida na instituição.

À Capes/CNPQ pelo auxílio financeiro e apoio.

Às bolsistas do projeto, Débora e Carolina e também ao nosso programador visual Eduardo Leite. Obrigado pelo empenho e dedicação.

Ao Fabio Humberg do setor de Coordenação de Comunicação e Publicações da Associação Brasileira dos Fabricantes de Tintas, pelos apontamentos e referências indicadas.

Ao Paulo César Aguiar, Diretor Executivo do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo, pela receptividade e comprometimento.

Ao Julio Carlos Afonso, editor da Revista de Química Industrial, pela possibilidade de ter acesso aos exemplares produzidos nas décadas de 1940 e 1950.

Ao Francis Louis Morrel Junior da Revista Tintas & Vernizes, muito obrigado pela disponibilidade e paciência.

À Roberta Alves, bibliotecária da Associação Comercial do Rio de Janeiro, pela dedicação e pelos apontamentos.

À Luciana Costa, bibliotecária da Associação Comercial de São Paulo, por se envolver com essa pesquisa e por divulgar o acervo da instituição.

Às equipes do CEDOC da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em especial ao Diego Silva; do Museu de Arte da Pampulha, na pessoa de André Leandro Silva; e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em especial a Aline Siqueira pelo comprometimento.

À Ana Isabel Ferraz e equipe da Fundação Bunge, pelo acolhimento e dedicação.

À Luciana de Oliveira e toda a equipe da biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, pela paciência e auxílio.

Finalmente, aos meus pais, Evandro e Tereza, por toda a estrutura oferecida e pela possibilidade de me dedicar integralmente a esse estudo. Às minhas irmãs, Clarice, Manu e Ciça, pelo carinho a cada dia. Em especial a Clarice, Fábio, Pedro, Maria, André e Lúcia: a família mais alegre; à Manu, minha primeira e última leitora; e à Ciça, pelas orações e estímulo na caminhada.

À minha querida Isabela por estar sempre ao meu lado. Agradeço pela compreensão nos momentos em que eu não estive presente e por me apoiar na escrita desse trabalho.

A Deus, aqui o último, mas sempre o primeiro. Agradeço pelo estímulo e vontade de, a cada dia, continuar pesquisando e escrevendo.

*Não se pode exigir boa qualidade na arte brasileira sem dar aos artistas material de boa qualidade.*

*(Mário Pedrosa)<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Os preços das tintas estão fora do alcance dos artistas.* Tribuna da Imprensa, Edição 01326(1), 08/05/1954, p. 9.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo compreender o uso e a disponibilidade dos materiais pictóricos, artísticos e comerciais, na arte construtiva brasileira durante as décadas de 1950 e 1960. Esse trabalho se insere na pesquisa brasileira “Arte Concreta Brasileira – A materialidade da forma”, que resulta de uma parceria com o *Getty Conservation Institute* para o desenvolvimento do projeto “*The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde*”. Essa dissertação compreende três capítulos. O primeiro apresenta o contexto artístico brasileiro nas décadas de 1950 e 1960. Discutiremos os conceitos de arte construtiva, arte concreta e neoconcreta e o que caracteriza os movimentos lançados pelos paulistas do Grupo Ruptura, os cariocas do Grupo Frente e do Neoconcretismo. O segundo capítulo inicia com um breve contexto econômico e industrial do Brasil, com ênfase nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Na tentativa de compreender a diversidade de termos empregados na descrição da composição das resinas sintéticas disponíveis começo do século XX, apontaremos qual o significado dos termos “tinta a óleo”, “nitrocelulósica”, “alquídica”, “vinílica” e “acrílica” para os fabricantes de tinta no Brasil durante a década de 1960. Esse assunto será posteriormente aprofundado em uma discussão sobre os estabelecimentos comerciais responsáveis pela venda e distribuição desses produtos. Além disso, também destacaremos as empresas nacionais e internacionais produtoras de materiais de revestimento, suas marcas e linhas de produtos. O capítulo também propõe uma reflexão social sobre a busca por uma precipitada autonomia brasileira, particularmente na produção de resinas sintéticas na década de 1950; a situação é amplamente questionada por Iberê Camargo através do Salão Preto e Branco (1954) e Miniatura (1955). O terceiro capítulo busca relacionar os conceitos artísticos com os materiais. Nele procuramos enfatizar as diferentes características da arte concreta nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro tendo em vista a sua opção pelos produtos industriais. O aspecto artístico e material será aprofundado em uma reflexão sobre as obras “Forma em Evolução” (1952) de Ivan Serpa e “Composição Abstrata” (1959) de Mário Silésio.

**Palavras chave:** tintas industriais, arte construtiva brasileira, materiais e técnicas modernas.

## ABSTRACT

The aim of this research is to understand the availability of artistic and industrial paint materials in Brazilian constructive art during the 50's and 60's. This work is included in the research "Brazilian Concrete Art: The Material of Form". This one results from the project "*The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde*" developed by the *Getty Conservation Institute*. This dissertation contains three sections. The first one presents the Brazilian artistic context during the 50's and 60's. It will be discussed concepts about constructive art, concrete art and the neoconcrete movement, and what characterize the movements launched by the *paulistas* of Ruptura's Group and *cariocas* of Frente's Group and Neoconcretism. The second chapter starts with a brief industrial and economical context of Brazil, emphasizing cities like São Paulo, Rio de Janeiro, and Minas Gerais. In order to understand the diversity of terms used in the description of synthetic resins available in the beginning of the XIX century, we will show what the meaning of "oil paint", "nitrocellulose", "alkyd", "vinyl" and "acrylic paint" according to paint manufacturers during the 60's. After that, we will refine on the discussion of department stores responsible for selling and distributing those products. Besides we also will detail national and international paint companies, their brands and product lines. This chapter also proposes a social reflexion about Brazilian's autonomy rush, particularly in the synthetic resins production in the 50's. This situation is fully debated by Iberê Camargo at the "*Salão Preto e Branco*" (1954) and "*Miniatura*" (1955). The third chapter tries to relate the artistic and materials definitions. We try to emphasize the different characteristics of concrete art in São Paulo and Rio de Janeiro with a view on the option for industrial materials, In this chapter, we will also choose to highlight Ivan Serpa's and Mario Silésio's choice of materials and their intention.

**Key words:** industrial paints, Brazilian constructive art, materials and modern techniques.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 – Anúncio dos produtos da tinta CIL. Fonte: O Cruzeiro (Revista), Edição 0008, 1957, p. 131. ....30
- FIGURA 2 – Anúncios dos produtos Eucatex e Duratex. Fonte: Eucatex S.A. *Hardboard*. Fonte: Revista do Empresário, Ano XIX (1956), N°827(1), p. 21.....31
- FIGURA 3 e FIGURA 4 – Anúncios dos produtos Kelmite, Nordex e Fibrex. Fonte: O Jornal, Edição 10206(1), 13/12/1953, p. 32 e Jornal do Dia, Edição 00904, p. 17 (dig), ano 1950.31
- FIGURA 5 e FIGURA 6 – Anúncio de suportes como Interflex e Fórmica. Fonte: Diário de Notícias, Edição 09960(1), 27.04.1955, p. 15 e O Cruzeiro (Revista), Edição 0010.1, 22.12.1956, p. 97. ....32
- FIGURA 7 e FIGURA 8 – Anúncio da Duratex S.A. Indústria e Comércio (hardboard). Fonte: Revista do Empresário, Ano XVIII (1955), N°806(1), p. 47. ....32
- FIGURA 9 e FIGURA 10 – Anúncio da “Durex” Lixas e Fitas Adesivas Ltda., marca da 3M (*Minnesota Manufatureira e Mercantil*) e da Autolack da Tintas Ypiranga. Fonte: Correio da Manhã, 1951. Ed. 17921(1). p. 18 e Correio da Manhã, Edição 19397(1), 20/06/1956, p. 7. ....33
- FIGURA 11 e FIGURA 12 – Pintura de Tarsila do Amaral, “A negra” (1923), óleo sobre tela de 100 x 80 cm pertencente ao MAC-USP; e de Antônio Gomide, “Nu cubista” (1930), óleo sobre tela de 60,60 x 38 cm. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. ....38
- FIGURA 13 e FIGURA 14 – “Panneau” (década de 1920), de Regina Graz, de 144 x 127 cm, produzido com veludos e debrum de fio metálico; e “Fechadura” (1930), de John Graz, em cobre e metal cromado. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.....38
- FIGURA 15 – “Santos” (1956), de Alexander Calder, feito em óleo sobre compensado e pertencente à Calder Foundation, New York. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. ....41
- FIGURA 16 – “Unidade tripartida” (1948-1949), de Max Bill, no MAC-USP. Foto: Hans Gunter Flieg.....41
- FIGURA 17 – Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi (1959). Fonte: <http://www.sacilotto.com.br/o-artista/>. ....46
- FIGURA 18 – Foto representa Cordeiro, Nogueira Lima, Lauand, Féjer e Sacilotto em exposição realizada no MAM-RJ em 1960. Fonte: Correio da Manhã, Edição 20633(1), 01.07.1960, p. 14. ....49
- FIGURA 19 e FIGURA 20 – Fotografias da 1ª Exposição do Grupo Frente (1954). Na primeira imagem, da esquerda para direita, temos: Aluísio Carvão, Lygia Clark, Manuel Bandeira, Ivan Serpa, B, C, Niomar Sodré (diretora do MAM-RJ), D, Lygia Pape, E. Sabemos que ainda se encontram na imagem Aluísio Carvão, Décio Vieira, Carlos Val e Vincent Ibberson, porém não foi possível identificá-los. Assim utilizamos letras para identificá-los. Fonte: Correio da Manhã, Edição 18792(1), 01.07.1954, p. 11. ....52
- FIGURA 21 – Análise feita por Gullar e entrevista com Aluísio Carvão destacam a novidade introduzida pelo Neoconcretismo. Fonte: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 26/09/1959, p. 3. ....56

FIGURA 22 e FIGURA 23 – Anúncios de automóveis no Brasil durante a década de 1920. Fonte: O Jornal (RJ), Edição 03362(1), 03/11/1929, p. 3 e Correio da Manhã, Edição 09701(1), 05/09/1926, p. 25.....	63
FIGURA 24 – Anúncio da General Motors. Fonte: Correio da Manhã, Edição 15651(1), 08/11/1945, p.5.....	64
FIGURA 25 – Anúncio da Mesbla para a venda de tinta automobilística. Fonte: O Observador Econômico e Financeiro, 1956, Ed. 00250(1), p. 75.....	67
FIGURA 26 – Anúncio da Sherwin-Williams para a venda de tinta automobilística. Fonte: O Cruzeiro (Revista), Edição 0049(3), 17/09/1960, p. 62.....	68
FIGURA 27 – Anúncio da Fábrica de Produtos Rada – Leonardo Leonardi S.A.. Fonte: O Jornal, Edição 08164(1), 08/12/1946, p. 24 .....	75
FIGURA 28 – Identificação da data de introdução dos principais ligantes nas pinturas modernas durante o séc. XX. Fonte: LEARNER, 2006, p. 4.....	80
FIGURA 29 – Oferta de produto Steelcote. Fonte: <i>A Noite</i> , Edição 08553(1), 02/10/1935, p. 20.....	88
FIGURA 30 e FIGURA 31 – Embalagem de Steelcote com especificações das propriedades do produto. Fonte: BROWN, Raymond J. (ed.). <i>Popular Science</i> , Vol 126, Nº6, jun. 1935, p. 101. ....	88
FIGURA 32 e FIGURA 33 – Tinta Sapolin. Fonte: Revista da Semana, Edição 00036(1), 29/08/1925, p. 38.....	89
FIGURA 34 e FIGURA 35 – “Casa J. Rainho & Cia” e “Casa Moura”. Fonte: <i>Revista do Empresário</i> , Ano XIII (1915), Nº15-16(1), p. 29 e <i>Revista do Empresário</i> , Ano XVIII (1953), Nº. 762(1), p. 28.....	91
FIGURA 36 e FIGURA 37 – Anúncio da “Casa Patrícia” e da “Casa Falci”. Fonte: RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 70 e <i>Gazeta do Triângulo</i> , Edição 01088, 24/07/1953, p. 2.92	
FIGURA 38 – Anúncio da empresa Usina S. Cristovão Tintas S.A. Fonte: RQI, nº 234, 1951, p. 30.....	94
FIGURA 39 – Anúncio das “Tintas Triângulo”, produto da Usina São Cristovão Tintas S.A.. Fonte: <i>Revista do Empresário</i> , Ano XVIII N.810 (1). p. 58, 1955. ....	94
FIGURA 40 e FIGURA 41 – Na primeira imagem gerador de vapor da nova fábrica de óxido titânio. Na segunda imagem, uma vista da fábrica. Fonte: <i>Ilustração Brasileira</i> , Edição 00174(1), out. 1949, p. 109. ....	97
FIGURA 42 – Propaganda das tintas Cil. Fonte: Acervo do Instituto de Arte Contemporânea (IAC).....	97
FIGURA 43 – Laca Rutilack da Cil. Fonte: <i>Diário da Noite</i> , Edição 04544(2), 26/08/1949, p. 5.....	98
FIGURA 44 – Produtos oferecidos pela Cil. Fonte: Acervo do Instituto de Arte Contemporânea (IAC).....	100
FIGURA 45 – Anúncio das “Tintas Reko”. Fonte: <i>Kalender Für die Deutschen in Brasilien</i> (Calendário para alemães no Brasil), Edição 00002(1), p. 166, 1932.....	102

FIGURA 46 e FIGURA 47 – Anúncio da Autolack e Paredex. Fonte: Correio da Manhã, Edição 19369(1), 18/05/1956, p. 7 e Condoril Tintas S.A. Revista do Empresário. Ano XXIX N.987 (1). p. 57, 1952. ....	104
FIGURA 48 – Tinta a óleo Condor. Fonte: Revista do Empresário, Ano XVII N.733 (1). p. 32, 1952. ....	104
FIGURA 49 – Tintas Ypiranga disponibilizando produtos da marca Fosco, Paredex, Condor, Dacolin, Ferrolack, Duralack, Autolack e Vitrolack. Fonte: Tintas e Vernizes, Ano I, Nº1, out. 1959, p. 7. ....	105
FIGURA 50 – Anúncio com produto da Cia. das Tintas R. Montesano em 1955. Fonte: Mundo Esportivo, Edição B00717(1), 22/11/1955, p. 11. ....	107
FIGURA 51 e FIGURA 52 – Acervo de tintas e materiais de Hélio Oiticica, atualmente no Museu de Houston. Fotos: Corina Rogge. ....	109
FIGURA 53 – Propaganda de tintas da Cia. Nitro Química Brasileira. Fonte: Correio da Manhã, Edição 19979(1), 28/10/1951, p. 53. ....	111
FIGURA 54 – Anúncio para a tinta Auto-Top da Sherwin-Williams. Fonte: Correio da Manhã, Edição 08057(1), 24/03/1921, p. 8. ....	113
FIGURA 55 – Anúncio para a tinta S.W.P da Sherwin-Williams. Fonte: Correio da Manhã, Edição 08060(1), 27/03/1921, p. 8. ....	113
FIGURA 56 e FIGURA 57 – Anúncio para a laca Opex da Sherwin-Williams. Fonte: Correio da Manhã, Edição 10011(1), 03/07/1927, p. 24 e Correio da Manhã, Edição 09809(1), 09/01/1927, p. 24. ....	113
FIGURA 58 – Anúncio da empresa Sherwin-Williams com produtos disponíveis na Companhia Mecânica e Importadora (SP). Fonte: Correio da Manhã, p. 8, 14/03/1920. ....	115
FIGURA 59 – Anúncio da Kem-Tone. Fonte: O Cruzeiro (Revista). Ano 1960. Edição 0001 (4). p. 43. ....	115
FIGURA 60 – Tintas SWL e Kem-Lustral. Fonte: Correio da Manhã, Edição 19326(1), 27/03/1956, p.14. ....	116
FIGURA 61 e FIGURA 62 – Tintas tropicalizadas Sherwin-Williams. Fonte: O Cruzeiro (Revista), Edição 0015(3), 1960). ....	117
FIGURA 63 e FIGURA 64 – Anúncio da Mesbla. Fonte: Correio da Manhã (RJ), Edição 10570(1), 19/06/1929, p. 25 e Correio Paulistano (SP), Edição 24965(1), 01/08/1937, p. 24. ....	118
FIGURA 65 – Anúncio da Mesbla com a venda de tintas Duco da DuPont. Fonte: A Noite, Edição 08935(1), 24/12/1936, p. 53. ....	119
FIGURA 66 – Produtos oferecidos pela Mesbla. Fonte: A Cruz, Edição 02029(1), 29/01/1956, p. 8. ....	120
FIGURA 67 – Anúncio da tinta Duco vendida pela Mesbla. Fonte: O Cruzeiro (Revista), Edição 0040(1), 10/08/1935, p. 23. ....	122
FIGURA 68 – Anúncio de serviço de pintura de geladeiras utilizando tinta Duco. Fonte: Correio da Manhã, Edição 17423(1), 03/01/1950, p. 11. ....	123
FIGURA 69 e FIGURA 70 – Anúncio da Coral S.A. Fonte: Diário de Notícias (RJ), Edição 10578(1), 07/05/1957, p. 3. ....	124

FIGURA 71 – Anúncio da Coramate. Fonte: O Cruzeiro (Revista). Ano 1960. Edição 0047 (4), p. 2.....	126
FIGURA 72 – Propaganda da Coralac. Fonte: Diário de Notícias (RJ), Edição 10338(1), 19/07/1956, p. 2.....	127
FIGURA 73 – Abel de Barros S.A.. Fonte: Diário de Notícias, Edição 10672(1), 25/08/1957, p. 87.....	130
FIGURA 74 – Oferta das Tintas Águia. Fonte: Gazeta de Notícias, Edição 00140(1), 19/06/1953, p. 7.....	131
FIGURA 75 e FIGURA 76 – Registro fotográfico de 1954 com Iberê Camargo pintando em seu ateliê no Rio de Janeiro. Fonte: Fundação Iberê Camargo. ....	135
FIGURA 77 – Revista do Globo comenta o Salão Preto e Branco. Fonte: Fundação Iberê Camargo. ....	140
FIGURA 78 – Sônia Ebling, Iberê Camargo e sua esposa, Maria Coussirat, no Salão Miniatura realizado em 1955. Fonte: Fundação Iberê Camargo.....	141
FIGURA 79 – Foto da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados (1976) com Sérgio Camargo, Iberê Camargo, Ana Leticia Quadros, Jayme Maurício e Edson Mota. Fonte: Fundação Iberê Camargo.....	143
FIGURA 80 – “Ideia Visível” (1957) de Cordeiro, em tinta e massa sobre compensado, 100 x 100 cm, da Pinacoteca do Estado, SP. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa. ....	151
FIGURA 81 – Esquema apresentado por Nunes (2002) para “Ideia Visível” (1957) (NUNES, 2002, p. 91).....	152
FIGURA 82 – Detalhe de “Ideia Visível” (1957). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	152
FIGURA 83 – Detalhe de “Ideia Visível” (1957). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	152
FIGURA 84 e FIGURA 85 – “Função Diagonal” (1952) pertencente à Coleção Patricia Phelps de Cisneros e “Esquemas dos cinco projetos apresentados nesta Bienal”, feito por Geraldo Barros .....	153
FIGURA 86 e FIGURA 87 – “Alternado I” (1957), esmalte sobre aglomerado (Eucatex) de 60 x 60 cm da Pinacoteca-SP. “Alternado II” (1957), é uma laca sobre compensado de 60 x 60 cm da Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa. ....	161
FIGURA 88 e FIGURA 89 – Registro da “I Exposição Nacional de Arte Concreta” e “Círculos com movimento alternado” (1956) de Fiaminghi à direita, atualmente pertencente à Coleção Adolpho Leirner. Fonte: Diário Carioca, Edição 08762(1), 05/02/1957, p. 2.....	162
FIGURA 90 – Obra de Lauand “Quatro grupos de elementos” (1959), feita em têmpera e óleo sobre aglomerado, nas dimensões de 60 x 60 cm e pertencente a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa .....	171
FIGURA 91 – “Planos em superfície modulada n. 8” (1959) de Lygia Clark, em tinta automotiva sobre madeira, de 70 x 105 x 4 cm. Foto: Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	174

FIGURA 92 – Detalhe de “Planos em superfície modulada n. 8” (1959) de Lygia Clark. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	176
FIGURA 93 – Detalhe de “Planos em superfície modulada n. 8” (1959) de Lygia Clark. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	176
FIGURA 94 – Serpa em ateliê do MAM-RJ. O Mundo Ilustrado, Edição 00163(2), 04/02/1961, p. 73.....	179
FIGURA 95 – “Faixas ritmadas” (1953), óleo sobre aglomerado, 50 x 100 cm pertencente à Coleção Hecilda e Sérgio Sehione Fadel (RJ). Fonte: BARCINSCKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003, p. 65.....	186
FIGURA 96 e FIGURA 97 – Obras de Serpa Ivan Serpa “Faixas ritmadas” (1953) em tinta industrial sobre fibra de madeira (hardboard) nas dimensões de 89,9 x 122,6 cm pertencente à Coleção Adolpho Leirner; e “Sem título” (1953) feita em óleo sobre chapa de madeira com 47 x 38 cm e pertencente a uma Coleção Particular (SP) (NATHAN; HOHENLOHE, 2012, p. 35).....	186
FIGURA 98 e FIGURA 99 – “Sem título” (1953), Duco sobre aglomerado (eucatex), 122 x 90 cm, pertencente ao MAC-Niterói. Fonte: MOTTA, 2013, p. 19. “Sem título” (1953), esmalte sintético sobre chapa aglomerada, 90 x 65 cm, em Coleção Particular (RJ). Fonte: BARCINSCKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003, p. 168.....	187
FIGURA 100 e FIGURA 101 – Obra de Serpa “Quadrados em Ritmos Resultantes” (1953) pertencente à Coleção Tuiuiú. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	187
FIGURA 102 e FIGURA 103 – “Sem título” (1957), feita em óleo sobre tela, de 51 x 67,5 cm; e “Faixas Ritmadas” (1958) é feita em óleo sobre tela, tem dimensões de 97 x 130 cm; ambas pertencem à Coleção João Sattamini. Fonte: MOTTA, 2013, p. 8-9.....	188
FIGURA 104 – A notícia “Abstracionismo e <i>Ripolin</i> na Casa de Serpa”. Fonte: <i>Correio da Manhã</i> , Edição 18191(1), p. 17, 1952.....	189
FIGURA 105 e FIGURA 106 – Obra de Ivan Serpa, “Forma em Evolução” (1952), pertencente à Coleção do MAM-RJ. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	195
FIGURA 107 e FIGURA 108 – Anúncios da tinta <i>Ripolin</i> em São Paulo. Fonte: <i>Correio Paulistano</i> (SP), Edição 12611(1), 11/09/1898, p. 4, e <i>O Combate</i> (SP), Edição 01888 (1), 15/07/1921, p. 4.....	196
FIGURA 109 e FIGURA 110 – Estabelecimento responsável pela venda de tintas da marca <i>Ripolin</i> . Fonte: <i>O Fluminense</i> (RJ), Edição 11166(1), 21/12/1919, p. 7.....	197
FIGURA 111 – Imagem do ateliê de Ivan Serpa no Rio de Janeiro. Foto: Luiz Souza.....	200
FIGURA 112 e FIGURA 113 – Lata de tinta Coralit da Coral S.A.. Foto: Luiz Souza.....	202
FIGURA 114 e FIGURA 115 – Lata de tinta Duralack da Tintas Ypiranga. Foto: Luiz Souza.....	202
FIGURA 116 e FIGURA 117 – Lata de tinta Condor da Tintas Ypiranga. Foto: Luiz Souza.....	203
FIGURA 118 e FIGURA 119 – Lata de tinta Condor da Tintas Ypiranga. Foto: Luiz Souza.....	203
FIGURA 120 e FIGURA 121 – Lata de tinta da Suvinil e Acrilex. Foto: Luiz Souza.....	203

FIGURA 122 e FIGURA 123 –Kem-Lustral da Sherwin-Williams e Neolin da Cil. Foto: Luiz Souza. ....	204
FIGURA 124 – Detalhe de perdas nas áreas com sistema de afixação por pregos de “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	207
FIGURA 125 – Borda lateral direita da obra “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	208
FIGURA 126 – Borda lateral esquerda da obra “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	208
FIGURA 127 e FIGURA 128 – Detalhe central de “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	209
FIGURA 129 – Esquema dividido em três partes para a compreensão do projeto pensado por Ivan Serpa em “Forma em evolução” (1952) .....	211
FIGURA 130 – Detalhe da área retangular esquerda com negativo em vermelho de “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.....	211
FIGURA 131 – Mário Silésio em seu ateliê. Fonte: <a href="http://www.mariosilesio.com.br/biografia/">http://www.mariosilesio.com.br/biografia/</a> .....	212
FIGURA 132 e FIGURA 133 – Desenhos de Silésio produzido na década de 1940 e no ano de 1953, respectivamente. Fonte: Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 1, n. 14, p. 1, dez. 1966. ....	213
FIGURA 134 e FIGURA 135 – À esquerda, obra da fase “figurativista”; à direita, obra da “fase abstracionista”. Fonte: <i>O Estado de S. Paulo</i> , Suplemento Literário, 09/08/1958, p. 48.223	
FIGURA 136 – Obra da “última fase” de Silésio, momento em que o artista utiliza o título “Composição”. A imagem foi citada em “ <i>Um pintor artesão</i> ” (1958), publicada no <i>O Estado de S. Paulo</i> .....	223
FIGURA 137 – Estudo para mural da Faculdade de Direito de Belo Horizonte, Mário Silésio (1958), 64.9 x 54 cm, óleo sobre tela. Fonte: Google Arts & Culture. ....	224
FIGURA 138 – Mural do Departameto Estadual de Trânsito (Inspetoria do Trânsito) produzido por Silésio. Fonte: <a href="http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/795-iephamg-apresenta-arte-pelas-ruas">http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/795-iephamg-apresenta-arte-pelas-ruas</a> .....	227
FIGURA 139 e FIGURA 140 – Capa do livro de Murilo Rubião, <i>Os Dragões</i> , ilustrada por Silésio e desenho do pintor mineiro feito para a revista “Joaquim”.....	227
FIGURA 141 e FIGURA 142 – Imagens publicadas em “ <i>Mário Silésio: essencialidade e poesia</i> ” sem descrição do ano de fabricação, técnica ou proporção.....	230
FIGURA 143 – Imagem publicada em “ <i>Mário Silésio: essencialidade e poesia</i> ” sem descrição do ano de fabricação, técnica ou proporção. ....	230
FIGURA 144 – Pintura de Silésio realizada utilizando o guache (S/A. <i>Nova fase de Mário Silésio</i> . Tribuna da Imprensa, 18/01/1955, p. 14).....	231
FIGURA 145 – Anúncio da Companhia Nitro Química Brasileira (SP) para a venda de produtos no Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais. Fonte: Correio da Manhã, Edição 16927(1), 26/05/1948, p. 6.....	240

FIGURA 146 – Anúncio da Mesbla com quatro filiais da empresa: Porto Alegre, São Paulo, Niterói e Belo Horizonte. Fonte: <i>Revista Comercial do Brasil</i> , num. 188, Ano XXXIV, ago. 1936, s/p. ....	240
FIGURA 147 e FIGURA 148 – Frente e verso da obra “Composição Abstrata” (1959) de Mário Silésio, um óleo-resinoso sobre tela, de 81,5 cm por 60,5 cm. Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno.....	241
FIGURA 149 – Detalhe de retângulo na lateral direita central da terceira região da obra “Composição Abstrata” (1959). Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno. ....	244
FIGURA 150 – Detalhe de retângulo vermelho na parte superior central da primeira região da obra “Composição Abstrata” (1959). Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno. ....	244
FIGURA 151 – Detalhe de obra “Composição Abstrata” (1959). Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno.....	245
FIGURA 152 – Detalhe da obra “Composição Abstrata” (1959). Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno.....	246
GRÁFICO 1 – Levantamento das tintas utilizadas nas obras dos artistas construtivos das coleções da Pinacoteca/SP, do MAM/RJ, da Coleção Tuiuiú (RJ) e do MAP/MG, tendo em vista os catálogos publicados por essas instituições.....	248
GRÁFICO 2 – Representação gráfica do número de indústrias de tintas por estado. Fonte: Cadastro Industrial - Fabricação de Tintas, Vernizes e Esmaltes, IBGE, 1959. ....	256

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Lista de obras selecionadas pelo projeto “Arte Concreta Brasileira – A materialidade da forma: Industrialismo e Vanguarda Latino-americana”. As informações foram organizadas segundo as coleções e utilizando dados publicados em catálogos, mas também os resultados das análises científicas feitas no LACICOR. ....	249
TABELA 2 – Estabelecimentos responsáveis pela venda de tintas, vernizes e esmaltes em São Paulo. Departamento Estadual de Estatística – Divisão de Estatísticas da Produção e Comércio. <i>Catálogo das Indústrias do Município da Capital – 1945</i> . Rothschild Loureiro & Cia. Ltda., São Paulo, 1947. ....	256
TABELA 3 – Lista de estabelecimentos responsáveis pela venda de tintas. ACSP. Anuário do Comércio e Indústria 69/70. Associação Comercial de São Paulo (1894-2016), São Paulo, 1969. ....	258
TABELA 4 – Lista de estabelecimentos responsáveis pela fabricação de tintas. ACSP. Anuário do Comércio e Indústria 69/70. Associação Comercial de São Paulo (1894-2016), São Paulo, 1969. ....	260
TABELA 5 – Estabelecimentos responsáveis pela venda de tintas na capital mineira. MOREIRA, Vivaldi W. (ed.). Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais, Ano I, Jan. 1946, N°1, Belo Horizonte, s/p. ....	261
TABELA 6 – Estabelecimentos de fabricação de tintas por estado. Fonte: “Cadastro Industrial - Fabricação de Tintas, Vernizes e Esmaltes” (1959) segundo o Conselho Nacional de Estatística IBGE ....	262
TABELA 7 – Materiais disponíveis em Minas Gerais no acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.....	266
TABELA 8 – Pesquisa de materiais disponíveis em Belo Horizonte com hemeroteca da Escola de Arquitetura da UFMG.....	267
TABELA 9 – Pesquisa dos materiais disponíveis em Minas Gerais tendo em vista o Acervo da Dederção das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG).....	270
TABELA 10 – Pesquisa dos materiais disponíveis em Minas Gerais tendo em vista o Acervo da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa.....	271
TABELA 11 – Pesquisa dos materiais disponíveis no Rio de Janeiro tendo em vista o Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional .....	272
TABELA 12 – Principais indústrias, produtos e a sua composição durante as décadas de 1950 e 1960 .....	274
TABELA 13 – Obras da artista Judith Lauand segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica.....	275
TABELA 14 – Obras do artista Luiz Sacilotto segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica.....	277
TABELA 15 – Obras de Maurício Nogueira Lima segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica .....	279
TABELA 16 – Obras de Waldemar Cordeiro segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica.....	280



TABELA 18 – Obras de Lygia Clark segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica .....	283
TABELA 18 – Obras de Geraldo de Barros segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica.....	283
TABELA 19 – Obras de Hélio Oiticica segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica .....	284
TABELA 20 – Obras de Willys de Castro segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica.....	284
TABELA 21 – Obras de Ivan Serpa segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica .....	285
TABELA 22 – Artistas e referências quanto ao uso de materiais .....	287

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

- ABRAFATI/SP** – Associação Brasileira dos Fabricantes de Tintas
- ACMG** – Associação Comercial de Minas Gerais
- ACSP** – Associação Comercial de São Paulo
- ACRJ** – Associação Comercial do Rio de Janeiro
- BPELB/MG** – Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa
- BN/RJ** – Biblioteca Nacional
- Tuiuiú/RJ** – Coleção Tuiuiú
- FBN/RJ** – Fundação Biblioteca Nacional
- FUNARTE** – Fundação Nacional de Artes
- IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- IAC/SP** – Instituto de Arte Contemporânea
- MAC-USP** – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
- MAP/MG** – Museu de Arte da Pampulha
- MASP/SP** – Museu de Arte de São Paulo
- MAM/SP** – Museu de Arte Moderna de São Paulo
- MAM/RJ** – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- Pinacoteca/SP** – Pinacoteca do Estado de São Paulo
- RQI/RJ** – Revista de Química Industrial
- SITIVESP/SP** – Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	20
CAP. 1 – O ESTADO DA ARTE .....	25
1.2. Metodologia.....	28
1.3. A arte concreta e o contexto artístico brasileiro .....	37
1.4. A arte concreta no Brasil: Grupo Ruptura .....	44
1.5. Arte concreta no Rio: “Razão e Emoção” .....	50
1.6. Neoconcretismo .....	54
CAP. 2 – MATERIAIS PICTÓRICOS DISPONÍVEIS NAS DÉC. 1950 E 1960 .....	60
2.1. O contexto econômico e industrial brasileiro .....	61
2.2. Quadro geral da indústria de tintas ao nível nacional e regional.....	69
2.3. Conceitos e definições: os materiais modernos nas déc. 1950 e 1960 .....	78
2.4. Fábricas e vendedores de tintas no Brasil de 1900 até 1970 .....	87
2.4.1. Tintas Hering e Usina São Cristovão .....	93
2.4.2. Tintas Cil, Renner e Condoril.....	95
2.4.3. R. Montesano, Nitro Química, Sherwin-Williams, Mesbla e DuPont .....	105
2.4.4. Tintas Coral .....	123
2.4.5. Abel de Barros .....	127
2.5. Qualidade e disponibilidade de materiais para os artistas brasileiros .....	132
CAP. 3 – O USO DE MATERIAIS INDUSTRIAIS NA ARTE CONCRETA.....	145
3.2. A arte concreta brasileira e a apropriação de materiais industriais .....	146
3.3. O uso das cores.....	158
3.4. Ocupação profissional dos paulistas e cariocas: semelhanças e diferenças .....	165
3.5. Ivan Serpa .....	177
3.5.1. O artista e a sua relação “paradoxa” com o concretismo .....	179
3.5.2. Ivan Serpa e o uso de “novos materiais” .....	183

3.5.3. Os materiais disponíveis e as escolhas de Serpa .....	191
3.5.4. “Forma em Evolução” .....	205
3.6. Mário Silésio .....	211
3.6.1. O artista e a formação na Escola Guignard .....	214
3.6.2. De volta ao Brasil .....	220
3.6.3. Os óleos para fabricação de tintas .....	232
3.6.4. “Composição abstrata” .....	240
3.7. Os materiais nas obras selecionadas pelo projeto Arte Concreta Brasileira.....	246
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	253
APÊNDICE .....	256
REFERÊNCIAS .....	291

## APRESENTAÇÃO

Em “Arte Internacional Brasileira” (2002)<sup>2</sup>, Tadeu Chiarelli explica o conceito de “objeto artístico” de Giulio Carlo Argan. Chiarelli afirma que segundo o italiano “o que define um objeto de arte não é o período em que foi executado, sua situação geográfica, sua dimensão, nem sua materialidade, nem mesmo a técnica de sua produção, e sim o resultado formal dado à percepção de uma relação entre uma atividade mental e uma atividade operativa.” Argan poderia ficar decepcionado com a direção seguida por nosso trabalho. Esta dissertação visa à investigação sobre o uso dos materiais pictóricos na arte construtiva brasileira.

Essa pesquisa teve início a partir da seguinte pergunta: Quais os materiais produzidos no Brasil até a década de 1960 e possivelmente utilizados pelos artistas concretos brasileiros? Na tentativa pretenciosa de responder a essa pergunta, outras questões foram levantadas: qual a relação entre o Brasil e os materiais produzidos nos países desenvolvidos (Estados Unidos da América, Reino Unido, França e Alemanha), referências na produção das resinas sintéticas? Quais os materiais importados e cuja fabricação eram desconhecidas em solo nacional? Quais as alternativas para a fabricação das tintas nacionais?

A presente pesquisa nasce de indagações de natureza similar, as quais poderiam ser feitas por qualquer observador disposto a se colocar por mais que alguns minutos diante de uma obra artística. No entanto, esses questionamentos não surgem somente como decorrência da fruição de curiosos visitantes em ambientes como galerias de arte, arquivos históricos, museus, espaços urbanos e outros locais que abriguem bens culturais. As perguntas relativas aos usos dos materiais e técnicas, sem dúvida um aspecto essencial da criação e do cotidiano de todo artista, estão latentes também na prática de qualquer profissional responsável pelo estudo e pela proteção do patrimônio histórico e artístico: galeristas, colecionadores, historiadores e críticos da arte, museólogos e conservadores e restauradores.

Mas qual a relação entre o estudo dos materiais e técnicas e a preservação do patrimônio cultural? Uma resposta possível seria que a conservação de um objeto para as futuras gerações depende de dois aspectos: a estabilização de danos inerentes ao próprio objeto (as chamadas causas de deterioração intrínsecas), mas também o monitoramento das interações que este desenvolve com o ambiente à sua volta (as causas extrínsecas). Entretanto, para a preservação de uma obra de arte, documento histórico ou sítio arqueológico, é fundamental reconhecer os

---

<sup>2</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. Lemos Editorial, 2ª Edição, São Paulo, 2002, p. 11.

materiais que os compõem, para só então propor medidas precisas para a sua conservação, quando armazenado ou em exibição, e assim contribuir para a consolidação de sua história e memória para as futuras gerações. Além disso, tais conhecimentos auxiliam nos procedimentos de autenticação, na possibilidade de determinar áreas originais pintadas pelo artista e no reconhecimento de áreas de intervenção. Esses conhecimentos são fundamentais para auxiliar uma restauração ou procedimento que esteja comprometido com a originalidade e a autenticidade de um objeto ou coleção. A pesquisa histórica dos materiais ainda permite a datação das peças e possibilita que nos aproximemos de sua originalidade física, comparando-a com outras. No caso da arte construtiva brasileira, o estudo dos materiais é também a reconstrução de uma memória passada que se extingue com o passar do tempo, seja pela perda de testemunhos da época, pela dissociação de fontes históricas, pela deterioração das obras ou pela falta de pesquisas na área. Descobrir a solução encontrada por nossos artistas para os dilemas artísticos vividos no século passado é, acima de tudo, valorizar a genialidade e a criatividade da arte brasileira.

Reconhecendo essas e outras necessidades, a *Getty Foundation*, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) iniciou em junho de 2015 o projeto “A Materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguarda Latino-americana”<sup>3</sup>, que envolve pesquisadores e centros de investigação localizados nas cidades de Los Angeles, Buenos Aires e Belo Horizonte. O eixo de participação dos pesquisadores do núcleo brasileiro delimitou o seu objeto de estudo propondo a pesquisa de caráter interdisciplinar “ARTE CONCRETA BRASILEIRA – A materialidade da forma”. Esse projeto reúne pesquisadores de áreas como documentação científica por imagem, história da arte, história da arte técnica, conservação e restauração e ciência da conservação.

No segundo semestre de 2015 fui convidado para integrar o projeto e desenvolver uma pesquisa de mestrado direcionada para os materiais utilizados pelos artistas concretos. Essa atribuição veio ao encontro de interesses pessoais passados, pois sempre tive curiosidade de compreender qual a importância dos materiais na arte, quais os procedimentos empregados durante o processo de criação de uma peça, os tipos de acabamento aplicados entre outros aspectos. As perspectivas são vastas, mas é fascinante investigar como o artista contorna as limitações oferecidas pelos materiais e pelo contexto social, materializando suas pesquisas teóricas, de modo prático, na sua criação. Esta dissertação nasce da tentativa de discutir a teoria,

---

<sup>3</sup> [http://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/modart\\_latin/index.html](http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modart_latin/index.html).

mas também de refletir sobre a prática artística, elemento fundamental para os artistas concretos do Brasil, que experimentaram novos materiais com o intuito de criar uma nova comunicação. Por meio de nossas reflexões, buscamos aproximar a criação dos espectadores, que, a cada fruição, também dão vida e recriam as obras contempladas. Nesse sentido, criadores também somos nós, aqueles que se relacionam com as criações artísticas. Essa nossa ambição vai em direção a uma das propostas da arte concreta: aproximar a arte do leigo, do espectador comum.

As obras e os artistas construtivos brasileiros escolhidos para a realização do projeto “ARTE CONCRETA BRASILEIRA – A materialidade da forma” representam o contexto artístico dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais nas décadas de 1950 e 1960. Foram selecionadas obras de quatro coleções de arte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pinacoteca/SP)<sup>4</sup>, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ)<sup>5</sup>, Coleção Tuiuiú no Rio de Janeiro (Tuiuiú/RJ)<sup>6</sup> e o Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte, Minas Gerais (MAP/BH)<sup>7</sup>, totalizando um conjunto de 29 pinturas.

Essa pesquisa de mestrado, por sua vez, não visa a uma compreensão total das obras selecionadas no projeto, já que cada artista apresenta uma concepção específica de sua obra e dos materiais necessários para a sua elaboração, sendo portanto fundamental um estudo individual de cada indivíduo. Porém, na tentativa de compreender o contexto geral da arte concreta brasileira nas décadas de 1950 e 1960, tornou-se necessário rever as principais características dessa manifestação artística bem como os seus desdobramentos nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Além disso, também foi exigido a compreensão da situação política e econômica do país, o estudo dos materiais disponíveis nacionalmente e internacionalmente, a história das indústrias de tintas no Brasil e a delimitação aproximada da data de introdução alguns produtos fabricados. Essa noção geral do tema possibilitou o estudo

---

<sup>4</sup> Na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pinacoteca-SP) foram selecionadas nove obras de sete artistas: Hermelindo Fiaminghi (Alternado I, 1957), Judith Lauand (4 grupos de elementos, 1959), Luiz Sacilotto (Vibração Ondular, 1953), Maurício Nogueira Lima (Composição n. 2., 1952; Desenvolvimento espacial da espiral, 1954), Waldemar Cordeiro (Espaço convexo, 1954; Ideia visível, 1957), Willys de Castro (Pintura M-111, 1956; Objeto ativo, 1962).

<sup>5</sup> No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) foram priorizadas sete obras de seis artistas: Hermelindo Fiaminghi (Círculos em movimento alternado n. 2, déc. 1950; Virtual n. 13 – triângulos em espiral, 1957), Ivan Serpa (Forma em evolução, 1952), Judith Lauand (A base de Hexágonos, 1959), Lygia Clark (Planos em superfície modulada n. 8, 1959), Lygia Pape (Relevo, 1955), e Willys de Castro (Planos interpostos, 1959).

<sup>6</sup> Na Coleção Tuiuiú foram escolhidas oito obras de seis artistas: Aluísio Carvão (Estrutura plano espacial 3, 1958; Vermelho Vermelho, 1959; Verde/ Lilás, 1959), Hélio Oiticica (Transdimensional, 1959; Bilateral, 1959), Ivan Serpa (Quadrados com ritmos resultantes, 1953), Lygia Clark (Casulo, s/d), Milton Dacosta (Encontro 1, 1961).

<sup>7</sup> Para estudo dos artistas mineiros foram eleitas cinco obras da coleção do Museu de Arte da Pampulha: Abelardo Zaluar (1924-1987) (Híbridos I, 1969), Décio Noviello (Sem Título, 1969), Maria Helena Andrés (Cidade Iluminada, s.d), Marília Giannetti (Sem título, déc. 1960), Mário Silésio (Composição abstrata, 1959).

individual de dois artistas e de duas obras executadas. A historiadora da arte Aracy Amaral ainda testemunha o quanto é difícil escrever sobre os artistas concretos e neoconcretos sem “cair no já dito”<sup>8</sup>. Reconhecendo esses e outros desafios, nossa investigação estrutura-se em três capítulos. O primeiro apresenta os principais objetivos e metodologias para o estudo dos materiais pictóricos no Brasil e da arte construtiva brasileira. Ele apresenta conceitos básicos sobre a arte concreta e neoconcreta, os grupos Frente e Ruptura.

O segundo capítulo apresentará um breve contexto da indústria de tintas no Brasil, com enfoque nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, conforme recorte temporal elegido. Esse assunto será aprofundado em uma discussão sobre os produtos disponíveis na época, as empresas nacionais produtoras de tintas, os principais estabelecimentos comerciais responsáveis pela distribuição desses produtos e itens que foram importados. Procuramos determinar o período em que as tintas, as resinas e as matérias-primas foram lançadas, identificando sua composição e o modo de uso conforme as recomendações dos fabricantes. Em seguida, discutiremos as definições e os conceitos utilizados para identificar os materiais (tinta, óleo, esmalte, laca, látex), bem como a dificuldade de se precisar, a partir de nomenclaturas genéricas, a real composição dos produtos (tinta nitrocelulósica, alquídica, vinílica, acrílica). Posteriormente, apresentaremos a história das principais fábricas e lojas de revenda de tintas no Brasil, são elas: Tintas Hering, Usina São Cristovão, Cil, Renner-Herrmann, Condoril, R. Montasano, Nitro Química Brasileira, Sherwin-Williams, Mesbla, DuPont, Coral e Abel de Barros. Por fim, discutiremos o debate histórico iniciado em 1954 por Iberê Camargo a respeito da qualidade dos materiais nacionais e da disponibilidade, no país, de produtos estrangeiros. Essa discussão será frequentemente retomada ao longo da pesquisa, sendo inclusive um fio condutor de todo o trabalho.

No terceiro capítulo, discutiremos as características da arte concreta nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro tendo em vista os materiais pictóricos e algumas propostas de diferenciação entre os artistas dos dois grupos segundo o uso das cores e de sua ocupação profissional. Em seguida, destacaremos as pesquisas de dois artistas: Ivan Serpa e Mário Silésio. Para ambos, buscou-se levantar os critérios utilizados para a escolha dos materiais, a identificação de depoimentos e entrevistas que indicassem a intenção dos artistas na concepção das obras e a reflexão sobre as obras produzidas. Por fim, compararemos as informações

---

<sup>8</sup> AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 311.



relativas as técnicas de cada uma das obras selecionadas pelo projeto e publicadas em catálogos de exposição com os resultados das análises cinetíficas obtidas em laboratório.

Ao final desse processo cremos que será mais fácil tentar compreender as relações existentes entre o contexto de produção industrial, a disponibilidade dos materiais pictóricos e o seu uso efetivo pelos artistas. Esperamos levantar questões a serem posteriormente estudadas, mas, sobretudo, queremos demonstrar que ainda há incompreensões relativas ao uso dos materiais na arte construtiva brasileira. Esse movimento artístico conta com um número diversificado de artistas ainda pouco estudados e dignos de interesse acadêmico.

## CAP. 1 – O ESTADO DA ARTE

Em 21 de dezembro de 1919, o principal representante de um movimento de vanguarda europeu, Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935), em carta partilhou com um amigo, o historiador e filósofo Mikhail Ossipovitch Guerchenzon (1869-1925), sua perplexidade diante de uma experiência. Naquele momento o artista não-figurativo já era reconhecido e havia publicado seu Manifesto Suprematista (1915) e pintado importantes trabalhos como “Quadrado Preto” (1915) e “Branco sobre branco” (1918). Tendo sido convidado para proferir uma palestra, ao tentar explicar sua arte, conceitos e propostas, o artista disse ter sido mal recebido pela sua plateia, que ficou inconformada, pois não se deveria explicar o “incompreensível”.

No que tange à arte, ou, no nosso caso específico, do movimento construtivo brasileiro nos anos de 1950 e 1960, há pelo menos três linhas de pesquisa:

- A primeira seria a análise apurada dos conceitos e definições em arte, do contexto sociopolítico dos artistas e de sua obra, ou uma busca comprometida com a identificação de artistas de vanguarda, suas origens e influências<sup>9 10 11 12</sup>.
- A segunda vertente da historiografia cobreria publicações voltadas para as características formais e estilísticas das pinturas, contendo descrições sobre as obras, as escolhas das cores na composição e os planos de simetria. Nela também são incluídos trabalhos biográficos que priorizam premiações, o contexto dos salões de arte, trajetórias dos artistas e principais instituições que abrigam suas produções<sup>13 14 15</sup>.

---

<sup>9</sup> RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte nos anos 60. C/Arte*, Belo Horizonte, 1997.

<sup>10</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004.

<sup>11</sup> ANDRADE, Alessandra Amaral. *A presença feminina na “Escolinha do Parque”*: trajetórias de vida de ex-alunas de Guignard. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social da Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

<sup>12</sup> LOPES, Armelinda da Silva. *Arte Abstrata no Brasil. C/Arte*, Belo Horizonte, 2010.

<sup>13</sup> ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte – Artistas, exposições e salões de arte*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2012.

<sup>14</sup> NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004.

<sup>15</sup> MILLIET, Maria Alice. *Lothar Charoux: a poética da linha*. Ed. do Autor, São Paulo, 2005.

- Por fim, ainda seria possível citar estudos centrados em análises estéticas, semióticas e fenomenológicas<sup>16 17 18</sup>.

Contudo, ainda há um quarto caminho para o estudo da arte, sendo o presente trabalho influenciado pelas questões levantadas em pesquisas dessa natureza. Esse enfoque se integra à iniciativa de estudar a escolha dos materiais pelos artistas, a sua proposta<sup>19</sup> e os materiais escolhidos para a elaboração das suas obras<sup>20 21 22</sup>. É sabido que essa abordagem apresenta dificuldades, particularmente para a arte construtiva. Grande parte dos artistas concretos que produziram nas décadas de 1950 e 1960 já faleceu, os materiais utilizados para a realização das obras não foram preservados e muitas das famílias responsáveis pela guarda do acervo e das obras produzidas restringem o acesso a informações quanto às técnicas e materiais, com receio de se facilitar a falsificação.

Embora no Brasil essa visada ainda não seja comum nem muito difundida, no contexto internacional, o estudo da história da arte interessado no uso de técnicas e materiais artísticos já está bastante estruturado, sendo possível encontrar diversas publicações relevantes, produzidas não apenas por instituições como o *Getty Conservation Institute (GCI)*<sup>23 24 25 26 27</sup>,

---

<sup>16</sup> BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção - A explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1998.

<sup>18</sup> GINZBURG, Carlo. *De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre um problema de método*. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. 1ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

<sup>19</sup> Evitou-se o termo “intenção” e preferiu-se “proposta”. O primeiro é discutido por Sehn (2014) do ponto de vista da conservação de obras de arte modernas e contemporâneas. Segundo a estudiosa, a palavra é ambígua, pois faz referência ao discurso filosófico e crítico da arte. O conceito passou a ser utilizado nas décadas de 1940 e 1950 após limpezas equivocadas conduzidas pela National Gallery of Art, na tentativa de alertar os restauradores para debates sobre a aparência original das obras de arte (SEHN, 2014, p. 99). Nesta dissertação, as informações relativas às propostas dos artistas auxiliarão no entendimento do significado dos materiais e do motivo para a sua escolha.

<sup>20</sup> MORESI, Claudina Maria Dutra; NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. *Pesquisa Guignard*. Artes Gráficas Formato, Escola de Belas Artes da UFMG, 2012.

<sup>21</sup> SEHN, Magali Meleu. *Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2014.

<sup>22</sup> CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. Cosac Naify, São Paulo, 2005.

<sup>23</sup> LAKE, Susan F. *Willem de Kooning: The Artist's Materials*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2010.

<sup>24</sup> GOTTSCHALLER, Pia. *Lucio Fontana: the artist's materials*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2012.

<sup>25</sup> CORBEIL, Marie-Claude; HELWIG, Kate; POULIN, Jennifer. *Jean Paul Riopelle: the artist's materials*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2011.

<sup>26</sup> SZAFRAN, Yvonne; RIVERS, Laura; PHENIX, Alan; LEARNER, Tom; LANDAU, Ellen G.; MARTIN, Steve. *Jackson Pollock's Mural: The transitional moment*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2014.

<sup>27</sup> GOTTSCHALLER, Pia. *Modern Abstract Art in Argentina and Brazil*. WHALEN, Timothy P.. Conservation Perspectives – Contents – Conserving Modern Paints. The GCI Newsletter, Volume 31, Number 2, Fall 2016.

mas também por museus<sup>28 29</sup> e universidades<sup>30 31</sup>. Essa situação é descrita por Ainsworth (2005) e decorre da consolidação de uma disciplina denominada “História da Arte Técnica”<sup>32 33 34</sup>. Essa disciplina associa os conhecimentos de história da arte (técnicas construtivas, instruções dos artistas, análise histórica, estilística e iconográfica) à conservação (intervenções de limpeza, consolidação, apresentação) e à ciência da conservação (documentação científica por imagem, identificação dos materiais por análises científicas)<sup>35</sup>.

O objetivo geral de nossa pesquisa é refletir sobre o uso de materiais, sejam eles artísticos ou industriais, na arte construtiva brasileira. Como desdobramento desse primeiro anseio, também desejamos levantar os principais materiais pictóricos e suas marcas comerciais, as tecnologias (equipamentos para desenho e pintura, suportes rígidos e resinas produzidas) e estabelecimentos industriais e comerciais disponíveis para uso pelos artistas construtivos no Brasil (fábricas nacionais, presença de filiais internacionais, representantes, custos), particularmente aqueles das capitais dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais durante as décadas de 1950 e 1960. Por fim, nos propomos a verificar como ocorre a escolha dos materiais na obra de cada artista. Essas iniciativas decorrem de uma pergunta inicial: qual a relevância dos materiais escolhidos pelos artistas para a arte construtiva e para as suas obras? De modo geral, esse movimento de vanguarda valorizou o uso de planos geométricos e bem definidos, de superfícies lisas e sem textura, bem como a apropriação de materiais industriais populares, acessíveis ao consumidor.

---

<sup>28</sup> KIRBY, Jo. *A closer look: techniques of painting*. National Gallery Company Limited, Londres, 2011.

<sup>29</sup> <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/conservation-concerns-for-acrylic-emulsion-paints-literature-review>.

<sup>30</sup> <https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/conservation/mellon-summer-institute.htm>.

<sup>31</sup> GIOVANI, Giulia Vilela. *A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

<sup>32</sup> AINSWORTH, M. W. *From connoisseurship to Technical Art History - The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*. In: The Getty Conservation Institute Newsletter, v. 20, n. 1, 2005.

<sup>33</sup> HERMENS, Erma. *Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science* in RAMPLEY, Matthew et all. *Art History and Visual Studies in Europe*. Transnational Discourses and National Frameworks, Boston, 2012, p. 151-168.

<sup>34</sup> ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

<sup>35</sup> AINSWORTH, M. W. *From connoisseurship to Technical Art History - The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*. The Getty Conservation Institute Newsletter, v. 20, n. 1, 2005, p. 12.

## 1.2. Metodologia

O primeiro esclarecimento a fazer é delimitar o que queremos dizer quando utilizamos os conceitos de arte concreta e arte construtiva. A expressão “arte concreta” foi criada por Theo Van Doesburg e lançada no manifesto “*Art Concret*” (1930), sob a influência de movimentos construtivos diversos<sup>36</sup>. Como veremos, esse estilo defendia uma arte objetiva, que evitasse representar elementos da natureza. Esses seriam substituídos por linhas, planos e cores, e pelo uso de uma técnica mecânica e precisa, entre outros aspectos<sup>37</sup>. A teoria e a distinção entre arte abstrata e concreta também serão exploradas por Max Bill (1908-1994) em 1936, momento em que o suíço acrescenta a suas criações artísticas o alto rigor matemático<sup>38</sup>.

As ideias e teorias desse movimento chegaram primeiramente à Argentina, e depois, no final da década de 1940, ao Brasil. Em nosso país, a arte concreta encontraria aceitação no estado de São Paulo e Rio de Janeiro, particularmente com o Grupo Ruptura, lançado em 1952, e com o Grupo Frente, em 1954. As atividades do primeiro acabariam no final da década de 1950; as do segundo se encerrariam em 1957. Esse último, no entanto, seria reformulado e daria início a um novo movimento, específico do Brasil, o neoconcretismo, que por sua vez perderia forças em 1961. Em Minas Gerais, o debate em torno de questões promovidas pela arte concreta só teria início no final da década de 1950 e continuariam ao longo da década de 1960.

Uma vasta bibliografia procura identificar os movimentos artísticos surgidos no Brasil com a arte concreta. Aracy Amaral, em *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte - 1950-1962*, publicação resultante da exposição realizada em 1977 nos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, busca entender os movimentos geométricos nas décadas de 1950 e 1960. Ela utiliza o termo “projeto construtivo” para englobar as manifestações artísticas com tendências geométricas nos estados de São Paulo, Rio, Minas Gerais e Bahia entre outros. Cocchiarale e Geiger (2004) utilizam o conceito de abstracionismo geométrico para identificar

---

<sup>36</sup> Entre essas iniciativas citamos os trabalhos de Kasimir Malevitch e o lançamento do já citado Manifesto Suprematista (1915); o neoplasticismo de Piet Mondrian e a proposta do manifesto “Realidade natural e realidade abstrata”, publicado em 1919 na revista “De stijl”; o realismo de Naum Gabo e Nikolaus Pevsner defendido no Manifesto Realista lançado em 1920.

<sup>37</sup> VAN DOESBURG, Theo. *Arte Concreta*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 42.

<sup>38</sup> ROCCA, Rita de Cássia Della. *Dobras e Desdobras. A obra de Luiz Sacilotto*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Artes, Campinas, 2004, p. 22.

os artistas paulistas e cariocas das décadas de 1950 e 1960<sup>39</sup>. Já Ronaldo Brito (1999) restringe sua análise ao neoconcretismo dos artistas cariocas como o ápice de um processo de libertação das tradições artísticas europeias e o início de uma arte de vanguarda genuinamente brasileira<sup>40</sup>.

Na tentativa de utilizar uma terminologia que reunisse os artistas de forma mais abrangente e incluísse os estados de São Paulo, Rio e Minas, optamos pelo termo “arte construtiva”, proposto por Aracy Amaral (1977) e o utilizaremos aqui para nos referirmos aos artistas de São Paulo (Grupo Ruptura), Rio de Janeiro (Grupo Frente e Neoconcretismo) e Minas Gerais (artistas que se apropriaram da estética geométrica)<sup>41</sup>. Como não poderia deixar de ser, esse conceito também apresenta limitações, pois acolhe um maior número de manifestações e engloba produções anteriores e posteriores às décadas de 1950 e 1960<sup>42</sup>. Mesmo assim, os termos “arte construtiva” e “artistas construtivos” serão utilizados para fazer referência à arte brasileira como um todo; arte concreta, artista concreto, arte neoconcreta e artista neoconcreto, por outro lado, serão empregados exclusivamente para identificar os movimentos específicos que ocorreram em São Paulo e Rio, respectivamente.

A delimitação temporal, décadas de 1950 e 1960, e ao objeto de estudo, arte construtiva, acrescentamos o estudo dos materiais. Uma pesquisa voltada para a utilização de materiais na arte de modo geral se baseia numa abordagem dos produtos artísticos e compreende objetos como telas, pincéis, lápis de cor, compassos, tira-linhas, tintas pastel, acrílicas e a óleo, têmperas, guache, nanquim, entre vários outros itens. No caso da arte produzida por artistas dos Grupos Ruptura e Frente e do Neoconcretismo, materiais não convencionais, isto é, de uso não restrito às artes, foram igualmente utilizados: as tintas industriais, categoria que reúne as imobiliárias ou domésticas (FIGURA 1) e automotivas (FIGURA 10), as madeiras processadas (FIGURA 2, 3, 4, 5, 7 e 8), os laminados plásticos (FIGURA 3 e 6), as fitas adesivas (FIGURA

---

<sup>39</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004.

<sup>40</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac Naify, 1999, Rio de Janeiro.

<sup>41</sup> As tendências construtivas ainda repercutiriam de diversos modos em outros estados brasileiros, ultrapassando as fronteiras de São Paulo e Rio de Janeiro. Um exemplo ainda pouco estudado é o desdobramento desse movimento em Minas Gerais, particularmente nas criações de artistas como Amílcar de Castro, Décio Noviello, Eduardo de Paula, Franz Weissmann, Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Marília Giannetti Torres e Mary Vieira. Este contexto local será esquadrihado nas pesquisas realizadas por Ribeiro (1997), Silva e Ribeiro (1997) e Andrade (2012).

<sup>42</sup> AMARAL, Aracy. Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil. AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 29-63.

9), materiais para desenho arquitetônico e diversos itens para acabamento superficial<sup>43</sup>. Trata-se, enfim, de um estudo alentado e que impõe a necessidade de equipes de profissionais especializados para estudar a função e o modo como cada item foi utilizado. Nessa pesquisa, optamos por estudar o conjunto dos materiais pictóricos utilizados pelos artistas construtivos, entre eles mencionamos: as tintas a óleo, alquídicas, à base de nitrocelulose, acrílicas e à base de acetato de polivinila. Essa opção decorre da vasta bibliografia internacional e nacional disponível para o estudo das tintas na arte e da disponibilidade de equipamentos científicos para análise desse material.

Considerando o vasto universo dos materiais industriais empregados na produção pictórica, os anúncios apresentados nas figuras abaixo (FIGURAS 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10) dão uma dimensão do comércio e da fabricação no Brasil, tanto de produtos nacionais – como Tintas Ypiranga, Tintas Cil, Eucatex, Kelmite, Nordex, Fibrex, Interflex e Duratex) quanto daqueles produzidos por multinacionais (Formica, Durex).



FIGURA 1 – Anúncio dos produtos da tinta CIL. Fonte: O Cruzeiro (Revista), Edição 0008, 1957, p. 131.

<sup>43</sup> GOTTSCHALLER, Pia. *Modern Abstract Art in Argentina and Brazil*. WHALEN, Timothy P.. *Conservation Perspectives – Contents – Conserving Modern Paints*. The GCI Newsletter, Volume 31, Number 2, Fall 2016.

**Bernini & Cia. Ltda.**  
 Tem a satisfação de comunicar às distintas classes de Arquitectos, Decoradores, Engenheiros, Fabricantes de móveis, Instaladores, Firms de refrigeração comercial e Industrial, que passou a ser, também, distribuidor dos produtos da **EUCATEX S. A. - Indústria e Comércio** acrescentando a sua tradicional linha de vendas de madeira compensada, portas armários embutidos, laubris, folhas de madeira laminada, plásticos (Lamica, Formiplac e Fôrmica) a nova linha dos conceituados produtos

**EUCATEX**



**EUCATEX DURO COMUN:**  
Chapas lisas para móveis, portas, carrocerias, fôrmas de concreto etc.

**EUCATEX TEMPERADO:**  
Para uso ao tempo. Casas pré-fabricadas, bares, balcões, face externa de carrocerias etc.

**EUCATEX ISOLANTE:**  
Para forros, tetos falsos, divisões, sob-pisos, stands, vitrines, displays etc.

**EUCATEX ACÚSTICO:**  
Para absorção de som e ruídos em auditórios, hospitais, teatros, boites ou em decorações.

**EUCATEX FRIGORÍFICO:**  
Para isolamento térmica de câmaras, vagões e caminhões frigoríficos, geladeiras domésticas e comerciais, revestimento interno de dutos de ventilação e ar condicionado.

**EUCATEX PARA DECORAÇÃO:**  
Apresentando-se em chapas perfuradas lisas e nos tipos "canelados" e "couro", para variadas aplicações e com surpreendentes resultados e efeitos nas decorações domésticas e comerciais.

Para melhores informações, consultem-nos  
 ou peçam a visita de um vendedor

**BERNINI & CIA. LTDA.**  
 Rua Moncorvo Filho 25/27, Tels. 43-2750, 43-6882 e 43-1090

FIGURA 2 – Anúncios dos produtos Eucatex e Duratex. Fonte: Eucatex S.A. *Hardboard*. Fonte: Revista do Empresário, Ano XIX (1956), Nº827(1), p. 21.

as mais recentes novidades da industria de

**Refrigeração**

Laminas plásticas

**KELMITE**

aplicação em balcoes frigoríficos, sorveteiras e outros fins de revestimento. **KELMITE** é também usado com grande sucesso nas indústrias de móveis. Diversos cores, laminas de 1,52 x 1,52 m



**PARA REVESTIMENTO INTERNO E EXTERNO DE Casas, Paredes, Forros, Construções em Geral e Carrocerias,**

Usam-se com excelentes resultados as

**CHAPAS SUECAS DE FIBRA PRENSADA**

**NORDEX E FIBREX**

Grossura 1/8" com 1,22 x 3,66 metros nas qualidades DURO e EXTRA-DURO

**ENTREGA DO ESTOQUE**  
 AMOSTRAS E CATALOGOS A' DISPOSICAO

**CIA. T. JANÉR, COMÉRCIO E INDÚSTRIA**

FILIAL: PORTO ALEGRE  
 Rua Ramiro Barcelos, 116/120  
 Fones: 8415 e 5670

Caixa Postal n.º 1.490 — Telegramas: "JANÉR"

FIGURA 3 e FIGURA 4 – Anúncios dos produtos Kelmite, Nordex e Fibrex. Fonte: O Jornal, Edição 10206(1), 13/12/1953, p. 32 e Jornal do Dia, Edição 00904, p. 17 (dig), ano 1950.



ETERNIT - Soc. Publicidade



**Para divisões...**

**interflex**

Incombustível como os materiais Eternit, flexível como a madeira compensada, inatacável por insetos e roedores. Indefornável, com as duas faces lisas, estas as características das chapas INTERFLEX e a madeira mineral. Para divisões internas e revestimentos, é o material preferido, pela sua aparência agradável e facilidade de aplicação.

UM PRODUTO **Eternit**

**ETERNIT DO BRASIL CIMENTO AMIANTO, S. A.**  
São Paulo - Rio de Janeiro

REMETEMOS A PEDIDO OS FOLHETOS COM DETALHES E MAIS INFORMAÇÕES: Telefone, 23-0427 - Caixa Postal, 3338

**NOVA BELEZA...**

extraordinária utilidade para o seu lar!

Agora a Sra. também pode, graças às chapas plásticas FORMICA — atualmente produzidas no Brasil — ter em seu lar a beleza e o alegria do sempre invejado caso e cozinha americana. A legítima FORMICA dá aos seus móveis e paredes durabilidade e beleza incomparáveis, é muito mais prática e pode ser encontrada em 55 padrões e cores diferentes!



**CONHEÇA ESTAS QUALIDADES DA LEGÍTIMA FORMICA**

- É facilmente lavável!
- Não suja... não riscar... não mancha... não enrugar!
- É resistente aos ácidos e detergentes domésticos!
- É resistente ao fogo!
- Dispensa qualquer acabamento posterior!
- Dura para sempre, mantendo-se eternamente nova!

COMPRAR FORMICA É FAZER UMA ÚNICA E ÚLTIMA DESPESA!

Só é FORMICA legítima quando tem esta marca



Para garantia do comprador, o nome FORMICA permanece nos móveis e objetos com eles fabricados, para ser removido em caso pelo consumidor, com água e sabão. Para evitar imitações — que não lhe dão a garantia e beleza das qualidades FORMICA — veja sempre esta marca nos seus compras.

Um produto PLÁSTICO DO BRASIL S. A. Rua Cos. Crispina, 58 — Tel. 34-7127 — São Paulo-Brasil — Concessionárias Exclusivas da Formica Corporação

FIGURA 5 e FIGURA 6 – Anúncio de suportes como Interflex e Fórmica. Fonte: Diário de Notícias, Edição 09960(1), 27.04.1955, p. 15 e O Cruzeiro (Revista), Edição 0010.1, 22.12.1956, p. 97.

**DURATEX**  
Chapas de fibras de madeira prensadas

Qual é a sua indústria... móveis? Qual é a sua especialidade... decoração? Em qualquer desses campos, como na construção civil, já o Brasil lhe oferece o que há de mais moderno, o "hard-board", que permite fazer melhor tudo o que se fazia com madeira. Feito de polpa de eucalipto, prensada a grandes toneladas, DURATEX apresenta características superiores às do melhor "hard-board" estrangeiro. É mais flexível, pode ser cortado, perfurado, colado, acríto diretamente a pintura, sem nenhum preparo. E já vem pronto para ser usado! Valorize o seu trabalho com DURATEX, material moderno, mais prático, mais econômico, mais bonito, mais duradouro!

**3 TIPOS:** NORMAL, para interiores  
TEMPERADO A ÓLEO, para exteriores  
ACÚSTICO, para isolamento de som

**3 ESPESSURAS**  
de 3,5 - 4,5 e 6 milímetros

**2 TAMANHOS**  
de 1,22 x 2,5 m e 1,22 x 3 m

**ALGUMAS APLICAÇÕES DE DURATEX**

- Construção civil
- Móveis e esquadrias
- Decoração
- Brinquedos
- Silos e granjas
- Materiais isolantes e acústicos
- Qualquer tipo de carroceria
- Painéis e displays

**DURATEX**  
UM PRODUTO NACIONAL DE USO UNIVERSAL

Se você não encontrar DURATEX em seu bairro, telefone para **MERCANTIL RIO DE JANEIRO, S. A.**  
Av. Rio Branco, 320-12ª and. - 1/1218 - tel.: 22-9191 e 52-5172 e nós lhe indicaremos o revendedor mais próximo.

**EUCATEX DURO COMUM:**  
Chapas lisas para móveis, portas, carrocerias, fôrmas de concreto etc.

**EUCATEX TEMPERADO:**  
Para uso ao tempo. Casas pré-fabricadas, bares, balcões, face externa de carrocerias etc.

**EUCATEX ISOLANTE:**  
Para fôrros, tetos falsos, divisões, sob-pisos, stands, vitrines, displays etc.

**EUCATEX ACÚSTICO:**  
Para absorção de som e ruídos em auditórios, hospitais, teatros, boites ou em decorações,

**EUCATEX FRIGORÍFICO:**  
Para isolamento térmico de câmaras, vagões e caminhões frigoríficos, geladeiras domésticas e comerciais, revestimento interno de dutos de ventilação e ar condicionado.

**EUCATEX PARA DECORAÇÃO:**  
Apresentando-se em chapas perfuradas lisas e nos tipos "canalados" e "couro", para variadas aplicações e com surpreendentes resultados e efeitos nas decorações domésticas e comerciais.

Para melhores informações, consultem-nos ou peçam a visita de um vendedor

**BERNINI & CIA. LTDA.**

FIGURA 7 e FIGURA 8 – Anúncio da Duratex S.A. Indústria e Comércio (hardboard). Fonte: Revista do Empresário, Ano XVIII (1955), Nº806(1), p. 47.

**Novamente em abundância**  
- a utilíssima fita **celulose Durex**

Verifique aqui as larguras e tamanhos dos rolos que você costuma comprar. Os preços marcados são os da tabela.

6 mm x 50 mts — 27,50	25 mm x 50 mts — 58,00
9 mm x 50 mts — 30,00	12 mm x 50 mts — 35,00
12 mm x 25 mts — 20,00	19 mm x 50 mts — 44,00
16 mm x 50 mts — 39,00	19 mm x 25 mts — 24,00

Prático carretil com borda cortante.  
19 mm x 5 mts  
Cr\$ 10,00

Conveniente modelo de bolso.  
19 mm x 2,5 mts  
Cr\$ 6,00

**"DUREX" LIXAS E FITAS ADESIVAS LTDA.**  
CAMPINAS - EST. SÃO PAULO

**TINTAS YPIRANGA**  
as mais vendidas no Brasil

proteção!  
qualidade!  
beleza!

**AUTOLACK**  
LACA NITRO-CELULOSE  
CONDOROIL TINTAS SA

LACA NITRO-CELULOSE  
DE APLICAÇÃO A PISTOLA

**AUTOLACK**  
CONCENTRADO \*

GARANTE UM ACABAMENTO PERFEITO

\* O alto índice de concentração de AUTOLACK permite mais elevada porcentagem de solvente, o que representa mais alto rendimento. Por isto, uma lata de AUTOLACK cobre área maior, proporcionando o máximo de economia.

- Mais fácil de aplicar
- Maior rendimento
- Muito mais brilhante
- Secagem rápida

AUTOLACK — proporciona o máximo de economia porque, além de todas estas vantagens, suporta maior número de polimentos.

Um produto das

**TINTAS YPIRANGA**  
- UMA TINTA PARA CADA FIM

FIGURA 9 e FIGURA 10 – Anúncio da “Durex” Lixas e Fitas Adesivas Ltda., marca da 3M (Minnesota Manufatureira e Mercantil)<sup>44</sup> e da Autolack da Tintas Ypiranga. Fonte: Correio da Manhã, 1951. Ed. 17921(1). p. 18 e Correio da Manhã, Edição 19397(1), 20/06/1956, p. 7.

A pesquisa arquivística historico-artística foi uma das principais atividades desenvolvidas na pesquisa, considerando a demanda para o levantamento dos materiais pictóricos disponíveis para uso na arte construtiva brasileira nas décadas de 1950 e 1960. A pesquisa arquivística procurou apoiar duas questões de relevância nesta investigação:

<sup>44</sup> As fitas celulósicas ou adesivas são reconhecidamente utilizadas no meio artístico por Piet Mondrian. Acredita-se que esse produto foi apropriado pelos artistas porque permitia maior precisão na delimitação das áreas de cor. As fitas adesivas produzidas pela Minnesota Manufatureira e Mercantil Ltda. (3M) nascem nos EUA em 1902. Dentre os produtos oferecidos pela 3M temos: a Fita Adesiva “Scotch” (1930), o “Scotchlite” (1940), o “Undersal” (1942), a Máquina Copiadora “Thermo-Fax” (1947), a Fita “Filamentosa” (1949), o “Video-tape” (1957), a “Roda PG” (1955) e o “Weatherban” (1959) (REALIDADE, 1966, Edição 00003(1), p. 59). A marca chega ao Brasil, mais especificamente na cidade de Campinas, em dezembro de 1947 através da empresa “Durex Lixas e Fitas Adesivas LTDA.”, que estava filiada à 3M e à *Durex Abrasive Corporation*. Entre as propagandas veiculadas pela 3M para a valorização dos seus produtos, destacamos a que garante que a boa pintura realizada pelas oficinas da empresa nos automóveis resulta da utilização das lixas e fitas protetoras. Além dos produtos da 3M, havia a Fita Adesiva “Micropore” que, ao ser removida, não deixa resíduos (REALIDADE, 1970, Edição 00055(1), p. 151) e novamente a Fita Scotch, que é transparente e também não deixa resíduos ou vestígio (REALIDADE, 1970, Edição 00056(2), p. 115); outros como a fita adesiva Cascofit e a fita plástica Cascofio (REALIDADE, 1970, Edição 00054(1), p. 102) também são identificados.

- Identificar, para os estados de São Paulo, Rio e Minas Gerais, informações relativas ao contexto industrial, aos materiais pictóricos oferecidos pelo mercado e indústrias nacionais e internacionais (empresa responsável pela fabricação, principais revendedores, marca etc), suas propriedades (brilho, opacidade, transparência, fluidez, entre outros) e possibilidades de uso.
- A segunda, direcionada para as técnicas utilizadas pelos artistas concretos na concepção das obras de arte, incluindo as técnicas de preparação de suportes, base de preparação, camada pictórica e acabamento, e a correlação dessas etapas com a proposta visual e a intencionalidade poética dos artistas.

Para tanto, optou-se por pesquisar no acervo das seguintes coleções: em São Paulo, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC/SP)<sup>45</sup>, a Biblioteca da Associação Comercial de São Paulo (ACSP), a Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pinacoteca/SP), a Fundação Bunge (Bunge/SP) e o acervo da Editora Morrel; no Rio de Janeiro, a Fundação Biblioteca Nacional (FBN-RJ), a Biblioteca da Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ); a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), o Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) e a Associação Brasileira de Química (ABQ); e em Minas Gerais a Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA/UFMG), a Biblioteca da Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG), o Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte da Pampulha (CEDOC MAP/MG) e a Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BPELB/MG).

A pesquisa de cunho histórico baseou-se na visita às sedes ou espaços das instituições acima citadas, mas também nas publicações realizadas por outras organizações. Para o estudo das tintas produzidas no Brasil do começo do século XX até a década de 1980, é de leitura básica a publicação “A Indústria de Tintas no Brasil – Cem Anos de Cor e História”, produzida pela Associação Brasileira dos Fabricantes de Tintas (ABRAFATI). A associação apresenta diversas publicações técnicas na área, mas falta ainda um estudo artístico e científico para complementar a pesquisa histórica desenvolvida pela fundação. Não obstante a qualidade da obra, a própria ABRAFATI destaca a ausência de censos industriais confiáveis até pelo menos a década de 1960. Nas iniciativas anteriores a esse período, as indústrias de tintas eram incluídas em grupos vagos como “Indústrias Químicas”, “Outras Indústrias” e “Produtos Químicos e

---

<sup>45</sup> <http://iacbrasil.org.br/busca-acervo>.

Análogos”, sendo, portanto, difícil precisar os estabelecimentos voltados especificamente para a produção de tintas e vernizes<sup>46</sup>.

Ademais, o livro não compreende os estabelecimentos responsáveis pela comercialização e importação de tintas no Brasil. Além dessa fonte, o “Cadastro Industrial – Fabricação de Tintas, Vernizes e Esmaltes”, publicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE),<sup>47</sup> também foi de grande auxílio para averiguar a quantidade de empresas dedicadas à produção de tintas no país naquele ano. Entretanto, a iniciativa não separa os estabelecimentos responsáveis pela produção de tintas gráficas (impressão e canetas-tinteiro) das tintas prediais e automotivas, e naturalmente, não leva em consideração indústrias de pequeno porte.

A busca por revistas de época que abordassem a situação econômica e industrial do Brasil nas décadas de 1950 e 1960 foi uma alternativa para a pesquisa dos materiais disponíveis nesse período. Na ACRJ, destacamos a “Revista do Empresário”, que já está totalmente digitalizada no sítio eletrônico da instituição e traz informações econômicas diversas sobre a capital carioca<sup>48</sup>. Na ABQ ressaltamos os diversos números da “Revista de Química Industrial” (RJ), parcialmente disponível no sítio da mesma<sup>49</sup>. Em São Paulo, devemos lembrar a diversidade de informações difundidas na revista “Tintas e Vernizes” (SP) e no “Jornal do Pintor”, ambas as edições lançadas pela Editora Morrel<sup>50</sup>. Para o estado de Minas Gerais, ainda ressaltamos o “Anuário Comercial Industrial de Minas Gerais”, que tem seu primeiro número lançado em 1940 e pode ser consultado na BPELB. Outro meio de circulação que permitiu a divulgação de materiais industriais foi a revista *Popular Mechanics*, originada nos EUA em 1902 e que continuou em circulação até 2000. No Brasil, a revista Mecânica Popular circulou em espanhol até a década de 1960. Após esse período, novos exemplares foram disponibilizados em português até a década de 1980, graças às publicações da Editora Eficê, fundada no Rio de Janeiro por Fernando Chinaglia<sup>51</sup>.

---

<sup>38</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 37.

<sup>47</sup> <http://biblioteca.ibge.gov.br>, acessado em 29/12/2016.

<sup>48</sup> <http://docpro.com.br/revistadoempresario/>, acessado em 29/12/2016.

<sup>49</sup> <http://www.abq.org.br/rqi/edicoes-1960-1969.html>, acessado em 29/12/2016.

<sup>50</sup> <http://www.tintasevernizes.com.br/home.php>, acessado em 29/12/2016.

<sup>51</sup> BRANDÃO, Ramon de Lima. *O automóvel no Brasil entre 1955 e 1961: a intervenção de novos imaginários na Era JK*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2011, p. 12.

No âmbito de Minas Gerais, destacamos a coleção do “Suplemento Literário de Minas Gerais”<sup>52</sup> (1966-1992) criado pelo escritor Murilo Rubião. O cruzamento das informações presentes em catálogos diversos ainda permitiu um levantamento do título das obras, período de produção, coleção a que pertence e os principais materiais escolhidos pelos artistas; essas contribuições, como veremos, indicaram, em alguns casos, um contexto de uso desconexo dos dados relativos particularmente às técnicas.

As técnicas e os materiais mencionados nessas publicações teriam sido informados pelo artista ou acrescentados posteriormente por um profissional ou pelo responsável pela aquisição? As descrições dos materiais condizem com a sua aparência? As informações na literatura condizem com exames científicos a partir de estudos no campo da História da Arte Técnica?

Além dos catálogos, outras fontes como anotações, desenhos e rascunhos dos artistas, entrevistas e mídias eletrônicas realizadas por instituições e estudiosos e até mesmo publicações atuais e inventários que revisitam a obra dos artistas construtivos também foram pesquisados. Esse acervo documental pessoal é de extrema importância para processos de autenticação e estudos analíticos das obras.

Por fim, preocupamo-nos em verificar, principalmente no acervo documental dos museus citados, os laudos de conservação e histórico de intervenção das peças. Esses documentos facilitam o reconhecimento de materiais originais selecionados pelos artistas e daqueles acrescentados durante um restauro.

Aproveitando a possibilidade oferecida pelo projeto “ARTE CONCRETA BRASILEIRA – A materialidade da forma: Industrialismo e Vanguarda Latino-americana” de estudar quatro coleções (Pinacoteca/SP, MAM/RJ, Tuiuiú/RJ, MAP/BH) e um número vasto de obras de valor inestimável, selecionamos dois artistas com o intuito de enriquecer o debate a fim de possibilitar a associação das informações histórico-artísticas anteriormente pesquisadas em nível global (mercado nacional, grupos de artistas).

O estudo histórico-artístico será problematizado com base em análises científicas produzidas no Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) e nos laboratórios do *GCI*, em Los Angeles. Na tentativa de discutir os resultados práticos obtidos em laboratório com as informações teóricas e assim compreender as especificidades de cada artista. Os equipamentos disponíveis para análise foram: microscópio estereoscópico; lâmpada de fluorescência de ultravioleta; aparelho portátil de energia dispersiva por fluorescência de Raio-X (EDXRF); espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (FTIR) utilizando os aparelhos

---

<sup>52</sup> <http://150.164.100.248/WebSupLit/Lib/html/WebSupLit.htm>, acessado em 29/12/2016.

ALPHA módulo Platinum-ATR (Reflexão total atenuada) e módulo DRIFT-FRONTREFLET; FTIR-RAMAN; e pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada à espectrometria de massa (Py-GC/MS).

Esses equipamentos serão necessários para informar aspectos específicos relativos aos materiais pictóricos utilizados nas obras (base de preparação, pigmento, aglutinante, vernizes, laca) e a tecnologia de construção das camadas (obtenção de tonalidades distintas através da mistura ou do uso de cores puras; presença de rugosidade ou brilho na superfície).

Ressaltamos que esses resultados obtidos em laboratório e informações sobre os materiais identificados serão discutidos nas obras apresentadas no último capítulo. Para as demais pinturas e esculturas eventualmente citadas nessa pesquisa mantivemos as informações publicadas nos catálogos dos museus e de exposições.

### **1.3. A arte concreta e o contexto artístico brasileiro**

Segundo Amaral (1998), a abstração geométrica brasileira, anterior à formação de artistas concretos em São Paulo e Rio na década de 1950, iniciou-se nos anos de 1920<sup>53</sup>, período marcado pela Semana de Arte Moderna paulista em 1922. De acordo com a historiadora, os modernistas tentam se “modernizar”, à medida que incorporam “especulações abstrato-geométricas em telas de início dos anos 20”<sup>54</sup>. É comum observar, no fundo das telas, temáticas abstratas, enquanto o primeiro plano é nitidamente figurativo. Essa tendência “abstrato-geométrica” também se verifica nas decorações de interiores, na cenografia e nos vitrais, mercados em ampla ascensão naquele momento.

Como artistas precursores do movimento, Amaral cita Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970), com “Cabeças de Negras” (1920); Tarsila do Amaral (1886-1973) com, entre outras telas, “A negra” (1923) (FIGURA 11); Antônio Gomide (1895-1967), com “Nu cubista” (1930) (FIGURA 12); Lasar Segall (1891-1957); Ismael Nery (1900-1934), com “Sem título” (s/d); e, nas artes decorativas, Regina Gomide Graz (1897-1973) (FIGURA 13) e John Graz (1892-

---

<sup>53</sup> AMARAL, Aracy, Idem, p. 31.

<sup>54</sup> AMARAL, Aracy, Ibidem.

1980)<sup>55</sup> (FIGURA 14). Além desses artistas, eventos como o III Salão de Maio, guardadas as devidas proporções, antecipariam o caráter internacional da I Bienal de São Paulo<sup>56</sup>.



FIGURA 11 e FIGURA 12 – Pintura de Tarsila do Amaral, “A negra” (1923), óleo sobre tela de 100 x 80 cm pertencente ao MAC-USP; e de Antônio Gomide, “Nu cubista” (1930), óleo sobre tela de 60,60 x 38 cm.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

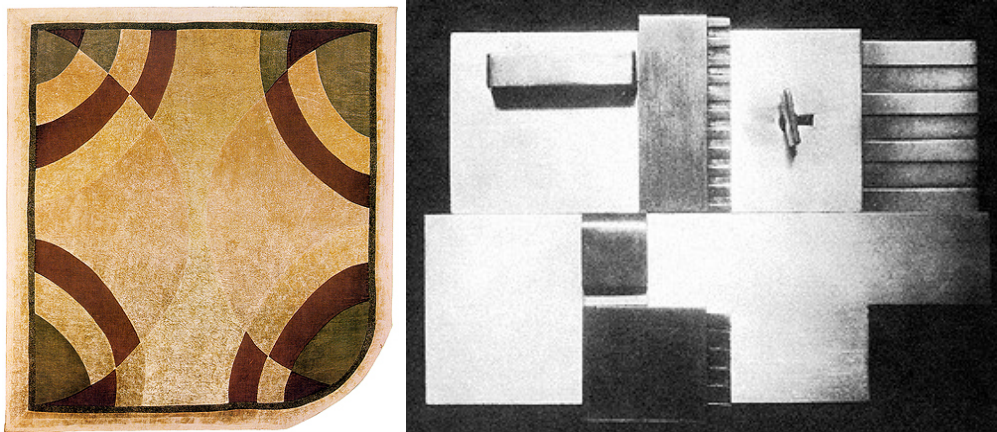


FIGURA 13 e FIGURA 14 – “Panneau” (década de 1920), de Regina Graz, de 144 x 127 cm, produzido com veludos e debrum de fio metálico; e “Fechadura” (1930), de John Graz, em cobre e metal cromado. Fonte:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

<sup>55</sup> AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*: Coleção Adolpho Leirner. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 36.

<sup>56</sup> AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*: Coleção Adolpho Leirner. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 22.

Além das ponderações escritas dos próprios artistas – em cartas, diários de trabalho, artigos – a atuação de críticos de arte como Mário Pedrosa (1900-1981) e Sérgio Milliet (1898-1966) foi fundamental para refletir sobre a oposição “Arte Figurativa x Arte Abstrata” no contexto artístico brasileiro. A bibliografia especializada preocupou-se em diferenciar, por exemplo, a arte concreta da arte abstrata, fato observado na entrevista de Tomas Maldonado “‘Novo-riquismo’ cultural e a arte concreta” (1951), publicada pelo jornal paulistano “Folha da Manhã”. Alguns anos mais tarde, na notícia “Ivan Serpa define o que é Arte Concreta” (1957), da *Tribuna da Imprensa*, o artista carioca, que acabara de receber o Prêmio de Viagem no Salão de Arte Moderna com a obra “Pintura 206”, um óleo sobre tela de 100x100 cm, esclarece algumas questões. Segundo ele, a arte concreta “nasceu na Europa e, aqui no Brasil, existe um certa confusão: alguns chegam a chamá-la de concretismo, coisa absolutamente errada. Concretismo não existe; o que existe é arte concreta e seus artistas chamam-se de concretos.”

57

Adele Nelson explora em “Três vanguardas: continuidade e desunião no concretismo brasileiro” o significado e o uso das expressões “arte concreta” e “arte abstrata” no contexto brasileiro. Segundo ela, até o início da década de 1950 os dois termos eram correspondentes. Os artistas que viriam a formar o Grupo Ruptura só se identificaram como integrantes da arte concreta internacional em 1952 com o Manifesto Ruptura. O desejo de delimitar melhor esses dois movimentos de vanguarda também moveria parte da crítica de arte do período e se concretizaria em exposições como a dos artistas argentinos e em conferências de Jorge Romero Brest (1905-1989) no MAM-RJ em 1953, que inicialmente aproximaram artistas do Rio com a proposta da arte concreta internacional. Nesse momento, arte abstrata era entendida com um “estilo não representativo, amplo e variado”, ao passo que o concretismo era compreendido como uma abstração geométrica que “denunciava a representação e se associava com a matemática”<sup>58</sup>.

Mário Pedrosa, “aguerrido defensor das poéticas abstrato-concretas”<sup>59</sup> que começaram a surgir no Brasil a partir de 1948, retornando de seu primeiro exílio durante o governo de Getúlio Vargas em 1945, foi determinante para a consolidação do movimento concreto. Além

<sup>57</sup> *Ivan Serpa define o que é Arte Concreta*. *Tribuna da Imprensa*, Edição 02161 (1), p. 7, 08/02/1957.

<sup>58</sup> NELSON, Adele. *Três vanguardas: continuidade e desunião no concretismo brasileiro* in JIMÉNEZ, Ariel (curadoria). *Cruce de miradas: visiones de América Latina: colección Patricia Phelps de Cisneros*. Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006, p. 74-75.

<sup>59</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra* in FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2011, p. 9.



de difundir e publicar a sua tese “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte” (1949) o crítico de arte ainda participou das polêmicas públicas lançadas na seção de artes plásticas do Correio da Manhã (RJ), veículo com o qual ele colaborou de 1947 a 1952, na Tribuna da Imprensa (RJ), entre 1950 a 1954, no Jornal do Brasil (RJ), de 1957 a 1971, e também na Folha de S. Paulo<sup>60</sup>.

De acordo com Mário Pedrosa, os fatores decisivos para a entrada da arte abstrata no Brasil são: a arquitetura moderna brasileira desenvolvida no Rio de Janeiro nos anos de 1930; o incentivo do ensino artístico infantil no começo da década de 1940; a valorização da arte dos doentes mentais<sup>61</sup>. Esse último aspecto exerceu “forte influência no grupo de artistas cariocas voltado as novas tendências da arte.”<sup>62</sup> Sobre o cenário nacional no final dos anos de 1940 e começo de 1950, Siqueira (2004) destaca: a exposição de Max Bill no MASP (1950) (FIGURA 16); a exposição de Alexandre Calder no MAM-RJ (1948) (FIGURA 15); a escola de arte infantil de Augusto Rodrigues e Ivan Serpa; e os tratamentos realizados por Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Dom Pedro II.

Em “Arte Concreta ou Ausência de Íconos” (1957), Mário Pedrosa ressalta as características fundamentais da arte concreta. Ele é objetivo ao diferenciar a “decadente” arte figurativa, que utiliza o sistema “iconográfico” (representação de imagens que fazem referência a um tema), da arte concreta, que utiliza “signos”.

a arte concreta, quer na música, que na pintura ou no desenho, quer na poesia, é uma arte de signos. (...) Desde que as artes plásticas, a partir do cubismo, começaram a abandonar o objeto ou a figuração, marchando para crescente abstração, o iconismo, um dos estados mais importantes do signo, entrou em decadência. (...) A arte concreta recusa, em princípio, o signo iconográfico.<sup>63</sup>

Pedrosa explica a diferença: a arte abstrata “é (...) icônica: revela sobre algum aspecto, certa similitude com o que denota, objeto, gente, natureza, etc”; a arte concreta não apresenta similitude nenhuma a algo externo, pois é um signo que surgiu, na visualização do artista, sem

---

<sup>60</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra* in FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2011, p. 9.

<sup>61</sup> ROCCA, Rita de Cássia Della. *Dobras e Desdobras. A obra de Luiz Sacilotto*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Artes, Campinas, 2004, p. 25.

<sup>62</sup> ROCCA, Rita de Cássia Della. *Dobras e Desdobras. A obra de Luiz Sacilotto*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Artes, Campinas, 2004, p. 27.

<sup>63</sup> PEDROSA, Mário. *Arte Concreta ou Ausência de Íconos*. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Segundo Caderno*, 24/02/1957, p. 8.

nenhum estímulo externo, aparente ou consciente”<sup>64</sup>. O debate iniciado pelo crítico pernambucano adquire abrangência quando ele traça uma linha evolutiva da pintura, que começa com a “pintura retrato”, desenvolve para a “pintura de paisagem”, em seguida para a “natureza morta” e por fim o “abstracionismo”. Segundo Pedrosa, a tendência foi sair de um primeiro estágio, que é “tudo que há de mais icônico”, para um estágio final “inteiramente despido de iconicidade”.

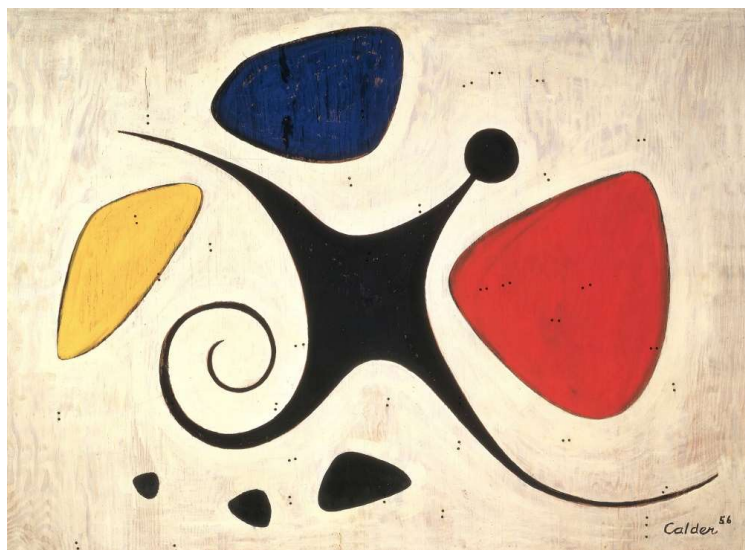


FIGURA 15 – “Santos” (1956), de Alexander Calder, feito em óleo sobre compensado e pertencente à Calder Foundation, New York. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.



FIGURA 16 – “Unidade tripartida” (1948-1949), de Max Bill, no MAC-USP. Foto: Hans Gunter Flieg.

<sup>64</sup> PEDROSA, Mário. *Arte Concreta ou Ausência de Íconos*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, 24/02/1957, p. 8.

Além de Mário Pedrosa, cabe pontuar a participação dos artistas e críticos de arte Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar para o entendimento e adaptação local dos conceitos relativos à arte concreta. Ambos seriam responsáveis pela publicação de diversos artigos, dos quais destacamos: “O Objeto”<sup>65</sup>, “Ruptura”<sup>66</sup>, “Tentativa de Compreensão”<sup>67</sup>, “Arte Concreta”<sup>68</sup>, entre outros. Segundo Gullar, as “ideias concretistas” ocorrem “como parte do reatamento do intercâmbio cultural com a Europa, interrompido em função da II Guerra Mundial, de 1939 a 1945”. O fim do conflito levou a uma “onda de otimismo e renovação” nas artes<sup>69</sup>.

A arte concreta, herdeira de Mondrian, Kandinsky, Van Doesburg, Vantongerloo, em termos gerais, da Bauhaus, surge como uma resposta aos problemas fundamentais colocados pela tentativa de realizar-se uma arte não icônica (não-figurativa) (...). (...) nela as formas e as cores (...) não representavam nada, senão a si mesmas – eram “coisas” concretas.<sup>70</sup>

A fundação de novas instituições voltadas para a promoção e divulgação das artes de vanguarda fez com que diversos empresários brasileiros investissem em cultura nesse período. Por incentivo de Francisco Matarazzo Sobrinho (1892 – 1977) e de acordo com o modelo internacional estabelecido pela Bienal de Veneza (1895), seria criada em 1951 a Bienal de São Paulo. Esse evento contaria com a participação de artistas de tendências distintas, sendo a abstrata, inicialmente, a mais favorecida. Entre as principais ambições de Matarazzo estava a de incluir o Brasil no cenário das artes internacionais. No final da década de 1940 vários museus surgiram graças ao empenho de grandes colecionadores. O Museu de Arte São Paulo (MASP) (1947) por Assis Chateaubriand e as exposições realizadas nas Bienais de São Paulo por Ciccillo Matarazzo, como o industrial ítalo-brasileiro era apelidado, são exemplos de investimentos direcionados para impulsionar novos debates, cursos e palestras em torno da arte abstrata e construtiva.

---

<sup>65</sup> Revista Arquitetura e Decoração, São Paulo, dez. 1956.

<sup>66</sup> Suplemento, Correio Paulistano, 11/01/1953.

<sup>67</sup> Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 28/11/1959.

<sup>68</sup> Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 25/06/1960.

<sup>69</sup> GULLAR, Ferreira. *Da construção à desconstrução* in *Arte concreta e Neoconcreta, da construção à desconstrução*. Dan Galeria, São Paulo, 2006, p. 8.

<sup>70</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical* in MORAIS, Frederico. *Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961*. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

Outras instituições também seriam fundadas: a Escola de Desenho Industrial (ESDI) no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-SP) (1951-1953)<sup>71</sup>, o Museu de Arte Moderna (MAM-SP) (1948)<sup>72</sup> e o Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RJ) por iniciativa de Paulo Bittencourt na então capital do Brasil. Além dos museus também foram oficializados espaços de exposição como o Salão Paulista de Arte Moderna (SP), o Salão Nacional de Arte Moderna (RJ) e espaços como as galerias Prestes Maia (SP) e Domus (SP), o Instituto dos Arquitetos do Brasil do Rio de Janeiro (IAB-RJ), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI-RJ), o Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU-RJ), entre outros locais alternativos para sediar mostras. O MAM-SP, por exemplo, abrigou importantes exposições como as realizadas pelo Grupo Ruptura (1952), a I Exposição de Arte Abstrata (fev.1953) e posteriormente a I Exposição Nacional de Arte Concreta (dez.1956), que reuniria os artistas paulistas e cariocas.

Diversas personalidades estrangeiras seriam fundamentais para atualizar a capital paulista e carioca no debate sobre a arte abstrata; entre elas destacamos o *designer* e artista suíço Max Bill que em 1950 expõe no MASP projetos arquitetônicos, pinturas e esculturas; o crítico e historiador de arte argentino Jorge Romero Brest, que realizou seis conferências no MASP em 1948 sobre as tendências da arte contemporânea; o belga Leon Degand (1907-1958), primeiro diretor do MAM/SP, e a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992). As conferências realizadas por Jorge Romero Brest e pelo artista e teórico argentino Tomás Maldonado (1922) (respectivamente, em 1948 e 1951), além da exposição de artistas argentinos no MAM-RJ em 1953, permitiram a divulgação das experiências da arte concreta realizada no vizinho sul-americano<sup>73</sup>. Essas experiências de artistas, críticos e exposições internacionais seriam fundamentais para influenciar a produção dos artistas construtivos de São Paulo e no Rio de Janeiro.

---

<sup>71</sup> LEON, Ethel. *IAC – Instituto de Arte Contemporânea – Escola de Desenho Industrial do Masp (1951-1953): Primeiros Estudos*. Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2006.

<sup>72</sup> O instituto ministrava aulas de elementos de linguagem e composição; elementos de arquitetura; desenho à mão livre; história da arte; e aula de materiais. Essa última disciplina era lecionada pelo professor húngaro e arquiteto Zoltan Hegedus (BANDEIRA, 2002, p. 41).

<sup>73</sup> NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas; Departamento de História Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004, p. 38.

#### 1.4. A arte concreta no Brasil: Grupo Ruptura

A propósito da exposição que os concretistas realizaram em 1959 na Galeria das Folhas, o professor paulista, crítico e historiador da arte Lourival Gomes Machado (1917-1967) escreve sobre a contribuição do grupo concretista de São Paulo. Em seu comentário, datado de um período no qual o grupo paulista já estava se dispersando, o crítico ressalta a “pobre rotina” das artes nacionais no começo da década de 1950; fato, conforme o autor, amplamente modificado com a construção dos museus de arte moderna e exposições como a Bienal paulista.

Não acontecia, contudo, aqui – eis o que nos importa para medir, na verdadeira extensão, a função desempenhada pelos concretistas num meio em que já se estabelecia a anquilose duma pobre rotina, se já não dominava a irresponsável despreocupação com os problemas fundamentais da arte.<sup>74</sup>

Em São Paulo, caberia a Waldemar Cordeiro (1925-1973) elaborar, difundir e revelar para o público a arte concreta. Filho de mãe italiana e pai brasileiro, Waldemar Cordeiro nasce na Itália, durante a ditadura fascista de Mussolini, e estabelece-se definitivamente no Brasil logo após a II Guerra Mundial, em 1948. Ele seria encarregado de adaptar a proposta concreta para o ambiente paulista e por elaborar textos teórico-críticos e manifestos, tendo inclusive escrito crítica de arte para o jornal *Folha da Manhã*, criado produções artísticas e atuando na conformação de soluções práticas<sup>75</sup>. Segundo Nunes (2004), as primeiras experiências abstratas de Cordeiro ocorreram de forma autodidata, a partir do seu conhecimento dos concretos argentinos e da leitura de Mondrian e Fiedler<sup>76</sup>. O artista teve formação cultural em Roma, conhecia as teorias da visualidade (*Gestalt*) e as tendências das pinturas de vanguarda. Ele proporcionou aos demais o “acesso ao que de mais novo havia no campo”<sup>77</sup>, um vez que tinha conhecimento das vanguardas russas, da obra neoplasticista de Mondrian e do concretismo de Max Bill<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> MACHADO, Lourival Gomes. *A presença dos concretistas*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 10/01/1959, p. 6.

<sup>75</sup> NUNES, Fabricio Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004, p. 38.

<sup>76</sup> NUNES, Fabricio Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004, p. 3.

<sup>77</sup> CABRAL, Isabella; REZENDE, Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 12.

<sup>78</sup> SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo, 2001, p. 43.

Waldemar Cordeiro entra em contato com outros artistas, como Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luiz Sacilotto, na exposição “19 Pintores na Galeria Prestes Maia” (1947), e apresenta um outro trabalho na mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo” (1949). A mostra “19 Pintores” foi analisada por Sacramento (2001) como um evento que sinalizou “a emergência de uma nova geração de artistas plásticos em São Paulo”, além de promover “o encontro entre Waldemar Cordeiro com Luiz Sacilotto, Lothar Charoux e Geraldo de Barros”. A partir desse contato seria possível que o grupo de artistas desse “os primeiros passos no sentido da instauração do movimento concretista no Brasil”<sup>79</sup>.

Essa interação, somada à participação de Max Bill na I Bienal de São Paulo, teria enorme importância para a articulação dos artistas paulistas (FIGURA 17) e na formação do Grupo Ruptura em 1952. Nesse grupo se reúnem os pintores Anatol Wladyslaw (1913-2004), Geraldo de Barros (1923-1998), Kazmer Féjer (1923-1989), Leopoldo Haar (1910-1954), Lothar Charoux (1912-1987), Luiz Sacilotto (1924-2003)<sup>80 81</sup> e Waldemar Cordeiro (1925-1973)<sup>82</sup>; todos signatários do Manifesto Ruptura. Além deles, também compunham o grupo os poetas Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Um dos pontos de encontro dos artistas foi a Domus (1946), a primeira galeria de arte moderna em São Paulo, local onde Cordeiro organiza uma exposição inaugural em 1947. Porém outros locais foram utilizados, como a Seção de Arte da Biblioteca Mário de Andrade, o Clubinho do Museu de Arte Moderna ou até mesmo a Praça Dom José Gaspar.

---

<sup>79</sup> SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo, 2001, p. 38.

<sup>80</sup> Salientamos aqui a relevância da dissertação de mestrado “*Dobras e Desdobras. A obra de Luiz Sacilotto*” (2004) de Rita de Cássia Della Rocca para o entendimento da obra e da vida do artista. Embora a pesquisa analise somente três obras do período aqui estudado (décadas de 1950 e 1960), sendo todas essas objetos (Concreção 5730, escultura em alumínio; Concreção 5942, escultura em alumínio pintado; e Concreção 6045, escultura em ferro pintado), destacamos o mérito na análise das obras. Rocca investiga o processo criativo do artista e busca “resolver o problema” das obras citadas ao longo do estudo.

<sup>81</sup> A publicação “Sacilotto” (2001) de Enock Sacramento também é referência fundamental para a compreensão dos caminhos realizados pelo artista até o amadurecimento final com obras de grande rigor geométrico e jogo entre a repetição das formas. O livro também ressalta a tendência natural do artista para a simplificação das formas, a valorização das medidas e a exatidão; o percurso profissional como influência nas criações artísticas; além da sua relação com o amigo Waldemar Cordeiro.

<sup>82</sup> NUNES, Fabricio Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

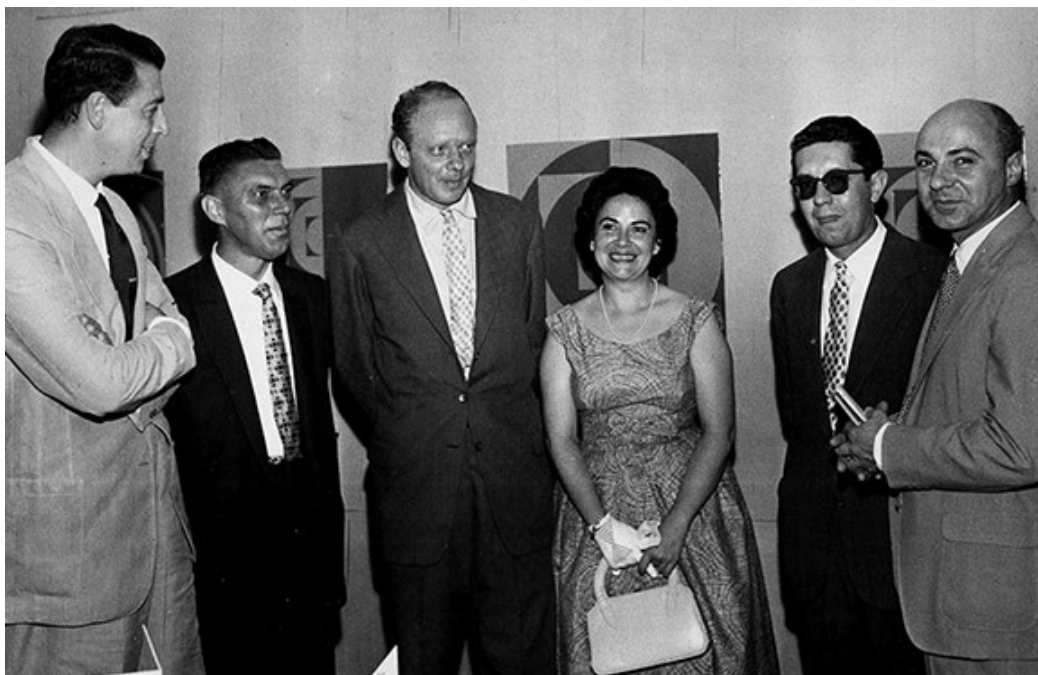


FIGURA 17 – Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Kazmer Fêjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi (1959). Fonte: <http://www.sacilotto.com.br/o-artista/>.

Posteriormente, o conjunto passaria a incluir também Judith Lauand (1922), Maurício Nogueira Lima (1930-1999) e Hermelindo Fiaminghi (1920-2004). Esse último inicia suas atividades no grupo na III Bienal (1955). Fiaminghi “entra no time dos ‘concretos’”<sup>83</sup>, isto é, no “Clubinho dos Artistas”, e, apesar de não apresentar formação teórica, assume uma “visualidade matemática (...) baseada nas relações inequívocas das leis da geometria”. Inicialmente não foi bem aceito: Cordeiro o via como um intruso<sup>84</sup>. A respeito, Lauand escreve:

Quem dirigia o grupo era o Waldemar Cordeiro. Ele era dinâmico, muito inteligente e coordenava tudo. Ele é quem dizia: vamos expor em tal lugar, vamos desenvolver tal tipo de ação, enfim ele era a cabeça, muito ativo, inteligente, uma pessoa privilegiada, tinha visão, uma mente larga. Mas era um pouco briguento. Waldemar Cordeiro era mental, tinha uma base matemática. Meu trabalho muitas vezes parecia com o dele e o dele muitas vezes parecia com o meu. Eu tinha consciência de que fazíamos uma coisa nova, que não existia. Que estávamos constituindo a base de um movimento novo.<sup>85</sup>

A participação de cada integrante no grupo ainda é um assunto que merece mais pesquisas. Maurício Nogueira Lima relata, em depoimento, que foi inicialmente convidado por

<sup>83</sup> CABRAL, Isabella; REZENDE, Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 21.

<sup>84</sup> CABRAL, Isabella; REZENDE, Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 55.

<sup>85</sup> KLEIN, Paulo. *Entrevista Judith Lauand: A dama mais concreta andando para o futuro*. Coletivo 0508, 2006.

Cordeiro e que participou de vários encontros, mas não teve convites para enviar peças à exposição Ruptura<sup>86</sup>. Hércules Barsotti e Willys de Castro (1926-1988)<sup>87 88</sup> já realizavam trabalhos com formas geométricas, mas não foram chamados para integrar o grupo. Alguns anos mais tarde o grupo receberia proposta para expor nas mostras neoconcretas e se vinculariam ao Neoconcretismo. Sobre essa mudança, Barsotti relata:

Nós [Barsotti e Willys] nunca pensamos em participar de movimento algum, mas o Ferreira Gullar veio em São Paulo nos convidar e aceitamos participar de exposições. Naturalmente recusávamos o extremo racionalismo dos concretos, porque sempre fomos contra radicalismos, essa postura de “não pode usar tal e tal cor”. Marrom, para eles, não era cor. Eles tinham planos-pilotos para a arte. Era uma coisa violenta com a qual não podíamos concordar.<sup>89</sup>

A I Bienal de São Paulo selecionou do grupo paulista Cordeiro, Sacilotto, Charoux, Geraldo de Barros e Wladyslaw; já no grupo carioca, os escolhidos seriam Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik. O incômodo descrito por Barsotti resulta da vontade de Cordeiro de se posicionar criticamente frente à tradição modernista no Brasil. O Manifesto Ruptura, lançado em dezembro de 1952, buscou justamente tornar claro que o “velho” estava em crise. A publicação levou Sérgio Milliet à indignação em artigo publicado no mesmo mês.

Cordeiro rebate as críticas de Milliet e explica que o termo “velho” adere a todo e qualquer sistema que utilize para a representação uma construção espacial bidimensional e o uso de elementos próximos e distantes (1); o claro-escuro através de técnicas de luz e sombra (2); e o movimento a partir do deslocamento de um corpo no espaço (3). O Grupo Ruptura propõe o “novo”, que é a construção espacial bidimensional através do plano (1); o atonalismo das cores primárias e secundárias (2); e o movimento linear tendo em vista recursos visuais que

<sup>86</sup> SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo, 2001, p. 57.

<sup>87</sup> A pesquisa de Monteiro (2009) é valiosa para o entendimento do aspecto inaugural das criações do artista e o seu amadurecimento. Monteiro restringe sua atenção à série “Objetos Ativos”, porém também analisa obras iniciais como “Dois Anjos” (1952), “Composição VI” (1953), “Composição Modulada” (1954) e “Pintura 162” (1956). Também são discutidas obras como “Campos Interpostos” (2ª Versão) (1959) e “Planos Interpostos” (1959).

<sup>88</sup> A pesquisa de Mello (2013), embora voltada para o *design*, oferece sólido subsídio sobre a biografia de Willys e sua produção gráfica (marcas, propagandas, vestidos e móveis). É a partir dessa pesquisa que podemos traçar com alguma clareza o período em que o artista trabalhou com a Cia. Industrial Químicas CIL: provavelmente os anos de 1956 até 1960 foram marcados pela criação de embalagens, *slogans* e calendários. Além disso, Mello coerentemente se aproxima das estratégias visuais de Willys, aplicadas em trabalhos gráficos (Galeria de Arte das Folhas de 1961, Galeria Seta de 1963, Associação de Artes Visuais – Novas Tendências de 1963 e Móvel Contemporânea S.A. de 1964) e em obras (Composição Modulada de 1954, Pintura de 1957, Pintura de 1958, Objeto Ativo de 1962 e outras).

<sup>89</sup> GONÇALVES FILHO, Antônio. *Gabinete abre com trabalhos de Willys e Barsotti*. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 08/11/1988, E10.



ressaltassem a proximidade e a semelhança (3)<sup>90</sup>. Na concepção de Cordeiro, a representação do tempo é feita através do movimento. A cor é utilizada através do “contraste das complementares”, sendo, portanto, regulada estruturalmente pelo número cromático, enquanto a “aspiração ao movimento” é provocada pelo interesse na vibração<sup>91</sup>. Cocchiara (2002) ainda acrescenta a negação dos princípios renascentistas da perspectiva (ilusão de ótica), a condenação do tonalismo (uso de claro e escuro), a abolição da representação e a subjetividade, a valorização da forma sobre a cor, a utilização do fundo para destacar a forma<sup>92</sup>.

A partir dessas colocações, embates consideráveis nasceriam entre Waldemar Cordeiro e, por exemplo, Ferreira Gullar. De um lado Cordeiro denuncia o uso do “marrom” por Ivan Serpa para descrever o “grau de desnorteamento dos nossos colegas cariocas”<sup>93</sup>. Do outro, Gullar destaca a desconsideração dos paulistas no uso da cor, “elemento secundário teoricamente determinado pela estrutura” e que poderia ser substituído sem que isso alterasse o sentido fundamental da obra<sup>94</sup>.

Com relação à liderança de Cordeiro sobre o grupo, bem como a sua influência na determinação de ideias e técnicas a serem escolhidas, muito resta por discutir. Pois, se, de um lado, a personalidade forte do artista nos leva a vê-lo como uma pessoa “autoritária” e “rigorosa”, é possível identificar no grupo diversas tendências muito particulares e uma notável independência de seus membros, o que tornaria a condução do conjunto uma tarefa exigente e desafiadora. Até mesmo Ferreira Gullar, que defendia que o grupo paulista como um todo repetia fórmulas rígidas, destaca que entre os paulistas não é possível confundir um Sacilotto com um Fiaminghi<sup>95</sup>.

---

<sup>90</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Ruptura*. Suplemento Correio Paulistano, São Paulo, 11/01/1953 in COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 222.

<sup>91</sup> CORDEIRO, Waldemar. *O Objeto*. Revista Arquitetura e Decoração, São Paulo, 1956 in COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 225.

<sup>92</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 18.

<sup>93</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e prática do concretismo carioca*. Arquitetura e Decoração, abr. 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 135.

<sup>94</sup> GULLAR, Ferreira. *Concretos de São Paulo no MAM do Rio*. Jornal do Brasil, 16/07/1960 in AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 139.

<sup>95</sup> GULLAR, Ferreira. *1- O Grupo de São Paulo*. Jornal do Brasil. Suplemento Dominical, Segundo Caderno, p. 9. 17/02/1957.

Jaime Maurício, semelhantemente a Mário Pedrosa em artigo publicado em 1955, escreve em 1960 que o termo “Grupo” para definir os artistas concretos de São Paulo não faz jus à riqueza dos seus membros, que “não possuem um programa estrito, previsto, mas objetivos comuns que vão surgindo com fluidez na troca de ideias e experiências individuais com base comum em certos pontos, aliás bastante flexíveis.” (FIGURA 18)<sup>96</sup> Segundo o crítico, “seria melhor encará-los como uma reunião de jovens artistas, amigos entre si, trabalhando em diferentes esferas com um sentido cultural comum – a arte concreta.” Ao contrário das críticas da época, Jaime defende que o intelectualismo do grupo “concentra a força vital da arte”<sup>97</sup>. Sobre as divergências entre os membros, Lourival Gomes Machado afirma que “discrepâncias internas do grupo [Ruptura], desde logo acusadas pelos ‘inimigos’ mais solertes, como desvios heterodoxos” são, na verdade, “oportunidades para a revelação de tendências pessoais na pesquisa que, assim, escapou aos rigores de um catecismo qualquer.”<sup>98</sup>



FIGURA 18 – Foto representa Cordeiro, Nogueira Lima, Lauand, Féjer e Sacilotto em exposição realizada no MAM-RJ em 1960. Fonte: Correio da Manhã, Edição 20633(1), 01.07.1960, p. 14.

Reverendo a participação do grupo paulista na década de 1950, Cordeiro escreve no catálogo da exposição realizada no MAM-RJ em 1960 que na arte concreta no Brasil “apesar de limitada na sua ação pela superficialidade dos interlocutores, desempenha papel decisivo a transformação e atualização de uma semântica visual”. Segundo ele, a arte produzida naquele

<sup>96</sup> MAURÍCIO, Jaime. *A Surpresa da “Saison”*: “Rentrée” da Arte Concreta no Museu do Rio. Correio da Manhã, Edição 20633(1), 01/07/1960, p. 14.

<sup>97</sup> MAURÍCIO, Jaime. *A Surpresa da “Saison”*: “Rentrée” da Arte Concreta no Museu do Rio. Correio da Manhã, Edição 20633(1), 01/07/1960, p. 14.

<sup>98</sup> MACHADO, Lourival Gomes. *A presença dos concretistas*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 10/01/1959, p. 6.

período já estava “inapta” para “assimilar as informações oriundas de uma nova situação histórica”<sup>99</sup>.

### 1.5. Arte concreta no Rio: “Razão e Emoção”

O desenvolvimento da arte concreta no Rio de Janeiro teve características distintas das apresentadas em São Paulo. Embora a capital carioca também tivesse um museu de arte (MAM-RJ-1948), as primeiras reflexões sobre a arte geométrica se iniciam no Ateliê do Engenho de Dentro (1949), em seguida são direcionadas para o Ateliê Livre de Pintura do MAM-RJ (1951) e culminam com a formação do Grupo Frente (1954)<sup>100</sup>. O Centro Psiquiátrico Dom Pedro II, coordenado pela psiquiatra alagoana Nise da Silveira, e a sua demanda para a criação do Ateliê do Engenho de Dentro, montado por Almir Mavignier, permitiu unir os artistas Ivan Serpa, Mavignier e Palatnik, além do crítico Mário Pedrosa. Herkenhoff (2007) afirma que “as primeiras experiências próximas de imagens racionais da forma concreta surgem num hospital psiquiátrico. É o contágio entre razão e emoção, que se interpõe nas bases remotas da tensão da proposta neoconcreta.”<sup>101</sup>

O apoio dado ao “experimentalismo didático” de Serpa em cursos de MAM-RJ fez da instituição um “laboratório de investigação da forma, permeado por reflexões sobre a experiência da arteterapia psiquiátrica, discussões sobre a *Gestalt* e a fenomenologia da percepção.”<sup>102</sup> A convite de Niomar Moniz Sodré, diretora do MAM-RJ, Serpa assume o papel de principal instrutor do museu e responsável por organizar cursos dedicados a pintura, escultura e teoria da arte para alunos de todas as idades.<sup>103</sup> Segundo Herkenhoff os cursos

<sup>99</sup> *Exposição de Arte Concreta – Waldemar Cordeiro, Kazmer Fêjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto – Retrospectiva 1951-1959*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, jul. 1960.

<sup>100</sup> BÔAS, Glaucia Villas. *Os dois lados do concretismo* in REINHEIMER, Patrícia; SANT’ANNA, Sabrina Parracho (org.). *Manifestações artísticas e ciências sociais: Reflexões sobre arte e cultura material*. Livraria e Edições Folha Seca, Rio de Janeiro, 2013, p. 80-81.

<sup>101</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Rio de Janeiro: A cidade necessária* in CISNEROS, Patricia Phelps de (prefácio); PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007, p. 246.

<sup>102</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Rio de Janeiro: A cidade necessária* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007, p. 246.

<sup>103</sup> LE BLANC, Aleca. “*A Democratic education for the masses*”; *Ivan Serpa at the Museu de Arte Moderna*. in Ivan Serpa – Pioneering Abstraction in Brazil. New York, Dickinson Roundell, 2012, p. 9.

oferecidos pelo museu carioca “conformam a segunda etapa carioca na Arte Concreta, pois dele surgem artistas que sucede[m] ao trio do Engenho de Dentro (Mavignier, Palatnik e Serpa), antes da formação do Grupo Frente.”<sup>104</sup>

O grupo nasce em 1954 como uma iniciativa do artista Ivan Serpa para “reunir um grupo de jovens, sem preconceito nenhum, que tinham em si uma grande força de expressão”<sup>105</sup>. A origem do nome conta com duas versões. Ferreira Gullar sustenta que Serpa retomou a notação utilizada pelo poeta e artista maranhense para indicar o começo da ordem de leitura de seu caderno<sup>106</sup>. Serpa afirma que a denominação “venceu uma eleição, feita entre os componentes do mesmo, para escolher seu nome”<sup>107</sup>.

Serpa optou por reunir artistas cariocas com tendências diversas, não lançou manifestos e não se preocupou em posicionar-se quanto a questões da arte concreta. Além dele, vieram também alguns de seus ex-alunos no MAM-RJ; inicialmente participam Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão e Décio Vieira. Em seguida, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, João José da Silva Costa, Abraham Palatnik, Eric Baruch, Vincent Ibberson e Carlos Val<sup>108</sup>. Em maio de 1954 o grupo contava com oito integrantes; em 1955, o número aumentou para 30; o critério para pertencer à iniciativa era “não ter compromissos com as gerações passadas, ser jovem e ter boa vontade para trabalhar.”<sup>109</sup>.

Embora a iniciativa carioca seja apresentada por Aracy Amaral como atuante desde 1952<sup>110</sup>, é recorrente na literatura identificar três anos de atuação, de 1954 até 1957. O grupo apresentou-se por cinco vezes no período<sup>111</sup>. A primeira exposição coletiva ocorreu em junho de 1954 na Galeria do IBEU (FIGURA 19 e 20). Dentre os participantes temos: Carvão, Vieira,

<sup>104</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Rio de Janeiro: A cidade necessária* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007, p. 247.

<sup>105</sup> RABELLO, Maurício. *Palavra puxa palavra. Conversa com Ivan Serpa*. A voz da rua [Jornal infanto-juvenil]. Rio de Janeiro, 1955, p. 7.

<sup>106</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 84-102.

<sup>107</sup> RABELLO, Maurício. *Palavra puxa palavra. Conversa com Ivan Serpa*. A voz da rua [Jornal infanto-juvenil]. Rio de Janeiro, 1955, p.7.

<sup>108</sup> S/A. *A constituição do “Grupo Frente”*. Correio da Manhã. 18/07/1954.

<sup>109</sup> RABELLO, Maurício. *Palavra puxa palavra. Conversa com Ivan Serpa*. A voz da rua [Jornal infanto-juvenil]. Rio de Janeiro, 1955.

<sup>110</sup> AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 21.

<sup>111</sup> LE BLANC, Aleca. “A Democratic education for the masses”; *Ivan Serpa at the Museu de Arte Moderna* in Ivan Serpa – Pioneering Abstraction in Brazil. New York, Dickinson Roundell, 2012, p. 10.

Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Val e Ibberson. Na ocasião, Gullar foi o responsável por apresentar os artistas<sup>112</sup>.



FIGURA 19 e FIGURA 20 – Fotografias da 1ª Exposição do Grupo Frente (1954). Na primeira imagem, da esquerda para direita, temos: Aluísio Carvão, Lygia Clark, Manuel Bandeira, Ivan Serpa, B, C, Niomar Sodré (diretora do MAM-RJ), D, Lygia Pape, E. Sabemos que ainda se encontram na imagem Aluísio Carvão, Décio Vieira, Carlos Val e Vincent Ibberson, porém não foi possível identificá-los. Assim utilizamos letras para identificá-los. Fonte: Correio da Manhã, Edição 18792(1), 01.07.1954, p. 11.

Mário Pedrosa seria incumbido de apresentar o catálogo da segunda exposição do Grupo Frente, no MAM-RJ em julho de 1955. Nela foram expostos trabalhos de Palatnik, Carvão, os irmãos César e Hélio Oiticica, Décio Vieira, Weissmann, Ivan Serpa, João José da Costa, Lygia Clark e Lygia Pape, Rubem Ludolf, Carlos Val, Elisa Martins Silveira, Eric Baruch e Vincent Ibberson. O evento teve quase 3 mil visitantes, ficando atrás da exposição de Pancetti (4.725 visitantes), mas superando a de Flexor (2.037) em 881 visitantes<sup>113</sup>. O crítico seria fundamental para garantir “os primeiros passos do construtivismo e, ao incentivar os jovens e insistir no caráter libertário da experimentação, os reconhecia e legitimava.”<sup>114</sup>

Ousando ou não uma indireta para o Grupo Ruptura, Pedrosa afirmou que o grupo carioca, composto por artistas jovens, não era “uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer Abstracionismo,

<sup>112</sup> PICCOLI, Valéria. *Cronologia 1945-1964* in AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil* – Coleção Adolpho Leirner. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 290.

<sup>113</sup> Almanak do Correio da Manhã, Edição 0001(1), 1956, p. 140.

<sup>114</sup> BÔAS, Gláucia Villas. *Os dois lados do concretismo* in REINHEIMER, Patrícia; SANT’ANNA, Sabrina Parracho (org.). *Manifestações artísticas e ciências sociais: Reflexões sobre arte e cultura material*. Livraria e Edições Folha Seca, Rio de Janeiro, 2013, p. 80-81.

Concretismo (...) e outros *ismos*”<sup>115</sup>. Apesar da diversidade de tendências entre os componentes, todos se declaram contrários ao ecletismo (a combinação de diferentes estilos históricos) e adeptos da “liberdade de criação”. Para tanto, o professor Serpa incentiva uma “busca fanática da qualidade que caracteriza o esforço”. Pedrosa ainda destaca particularmente nessa exposição as “experiências em texturas” como tentativas de “dissecar a matéria” e aproximar os artistas das “atividades práticas produtivas”. A análise parece refletir um apoio às reivindicações dos artistas nos Salões “Preto e Branco” e “Miniatura”. Na apresentação do grupo sediado na capital fluminense, Pedrosa defende a colaboração dos artistas para a melhoria na qualidade dos produtos industriais.

A terceira coletiva do grupo, introduzido ao público, dessa vez, por José Carlos Macedo Miranda, em março de 1956, no *Itatiaia Country Club*, congregou Palatnik, Carvão, os irmãos Oiticica, Décio Vieira, Weissmann, Serpa, João José da Costa, Clark, Pape, Ludolf, Carlos Val, Elisa Martins Silveira, Eric Baruch e Vincent Ibberson. A quarta e última apresentação dos integrantes cariocas ocorreu em junho do mesmo ano em Volta Redonda (RJ) e contou com o mesmo elenco da edição anterior. Em julho do ano seguinte, Serpa sairia de viagem para o estrangeiro após obter o Prêmio Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Arte Moderna, e o grupo tomaria novos rumos.

Sobre as diferenças entre os grupos, diversas teses são lançadas. Para alguns, o paulista é mais “coerente na sua opção concretista”, enquanto nota-se uma composição mais “ecclética” no Grupo Frente, que reúne “artistas tanto de linguagem geométrica quanto figurativa ou abstrato expressionista e até mesmo pintores naives.”<sup>116</sup> Se por um lado Pedrosa afirmaria que os cariocas “são mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária”<sup>117</sup>, Gullar propõe que “os cariocas eram mais espontâneos, talvez porque tivessem menos certeza quanto à nova poética”<sup>118</sup>.

Essas distinções seriam acentuadas com o lançamento do manifesto Neoconcreto no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 1959. Porém, anterior a isso, a ruptura entre os grupos se intensificou com o artigo de Décio Pignatari e Haroldo e Augusto de Campos, “Plano

<sup>115</sup> PEDROSA, Mário. *Grupo Frente*. Rio de Janeiro, junho de 1955 in COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 231.

<sup>116</sup> GULLAR, Ferreira. *Da construção à desconstrução in Arte concreta e Neoconcreta, da construção à desconstrução*. Dan Galeria, São Paulo, 2006, p. 9.

<sup>117</sup> PEDROSA, Mário. *Paulistas e Cariocas*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1957. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 136.

<sup>118</sup> GULLAR, Ferreira. *Da construção à desconstrução in Arte concreta e Neoconcreta, da construção à desconstrução*. Dan Galeria, São Paulo, 2006, p. 10.

Piloto para Poesia Concreta” (1958), em que os artistas anunciavam o método matemático na futura elaboração dos poemas concretos. Os cariocas consideram essa promessa inviável e romperam com os paulistas. Como resultado, é formado o Neoconcretismo.

## 1.6. Neoconcretismo

Ao contrário da posição assumida por Ivan Serpa no Grupo Frente, Ferreira Gullar com o Neoconcretismo buscou “definir sua posição local e internacional” e ir além das propostas do Grupo Ruptura, empenhado em suceder o construtivismo europeu<sup>119</sup>. O manifesto Neoconcreto foi lançado em 1959 com a adesão de artistas como Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Gullar, que lidera o movimento Neoconcreto, escreve diversos textos para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil anunciando suas teses e reflexões: o “Manifesto Neoconcreto” (mar. 1959), “Da Arte concreta à Arte neoconcreta” (jul. 1959), a “Teoria do Não-Objeto” (dez. 1960) e “Arte Neoconcreta uma contribuição brasileira” (1962) (FIGURA 21). O crítico denuncia também o que julga serem as fraquezas ou incompreensões relativas ao Concretismo paulista. Segundo ele o movimento seria influenciado pelas ideias de Max Bill, que responde aos desafios da arte concreta com uma aproximação entre arte e matemática e assim consegue eliminar qualquer sentimentalismo ou subjetividade.

Para Gullar (1984), essa proposta estética não tinha “viabilidade” em um país como o Brasil, pois “exigia um conhecimento matemático que os artistas brasileiros não tinham e um nível de acabamento técnico (no caso da escultura) só possível em países de considerável desenvolvimento industrial e tecnológico”. Os grupos paulista (Ruptura) e carioca (Frente) explorariam a temática da arte concreta por meio de “um jogo rudimentar de formas geométricas”. A vida cultural e social brasileira, era “distante do mundo suíço”<sup>120</sup>. As criações “rudimentares” feitas pelos concretos do Brasil seriam reposicionadas pela arte neoconcreta, que colocaria um fim na pintura entendida como suporte sobre tela com a utilização de formas figurativas.

---

<sup>119</sup> NELSON, Adele. *Três vanguardas: continuidade e desunião no concretismo brasileiro* in JIMÉNEZ, Ariel (curadoria). *Cruce de miradas: visiones de América Latina: colección Patricia Phelps de Cisneros*. Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006, p. 79.

<sup>120</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical* in MORAIS, Frederico. *Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961*. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

O Manifesto Neoconcreto configura uma “tomada de posição” frente a uma arte não-figurativa geométrica, em particular, a “perigosa exacerbação racionalista” dos paulistas<sup>121</sup>. O texto defendeu o rompimento com “a relação passiva do espectador”; “criou um novo tipo de obra aberta (...) com a participação direta do ex-espectador”; “introduziu na obra um movimento (...) aberto, dependente da opção e da vontade do espectador”; “criou a obra espacial sem avesso” e sem base; “rompeu com os limites tradicionais que separavam a pintura, a escultura, o livro e a palavra, antecipando-se à arte conceitual”; “utilizou a arquitetura, a luz, a cor, a palavra (...)”. Assim, o movimento se impõe como o primeiro de vanguarda uma vez que não repetiu nem se dedicou a “formas importadas”<sup>122</sup>.

Ao contrário da maioria dos movimentos de vanguarda, cujas teorias pretendiam ser diretivas ou promessas para o futuro, no movimento neoconcreto a teoria é posterior às obras, nasce delas, ainda que, naturalmente, depois de concebida, tenha vindo a influir sobre a criação artística. Esse fato decorre da natureza mesma do movimento, fundado muito mais na intuição criadora que em preceitos e fórmulas, o que explica a variedade de novas realizações e propostas do grupo<sup>123</sup>.

O grupo neoconcreto expõe quatro vezes. A primeira vez ocorre na I Exposição de Arte Neoconcreta realizada no MAM-RJ (mar. 1959), com obras de todos os artistas que assinaram o manifesto (Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis) além de Cláudio Melo e Souza<sup>124</sup>. No mesmo ano, ocorre em Salvador, no Belvedere da Sé, a Exposição de Arte Neoconcreta (nov. 1959) com a participação de Amílcar, Aluísio Carvão, Oiticica, Clark, Pape, Willys de Castro, Weissmann, Gullar, Spanudis, Jardim, Cláudio Melo e Souza e Carlos Fernando Fortes de Almeida. No ano seguinte, é realizada no Ministério da Educação (MEC) a II Exposição de Arte Neoconcreta (nov. 1960) com obras de Amílcar, Carvão, Oiticica, Clark, Pape, Willys, Weissmann, Gullar, Jardim, Melo e Souza, Décio Vieira, Hércules Barsotti, Osmar Dillon e Roberto Pontual.

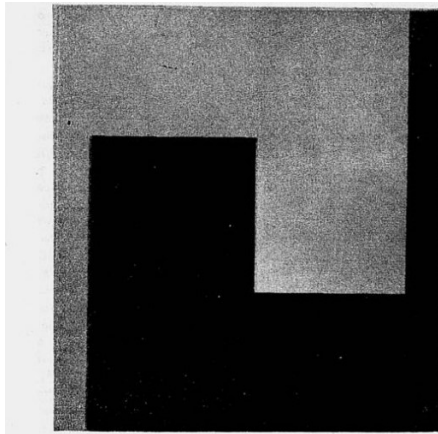
<sup>121</sup> GULLAR, Ferreira et al. *Manifesto Neoconcreto*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 22/03/1959.

<sup>122</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical* in MORAIS, Frederico. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

<sup>123</sup> GULLAR, Ferreira. *Da construção à desconstrução in Arte concreta e Neoconcreta, da construção à desconstrução*. Dan Galeria, São Paulo, 2006, p. 15.

<sup>124</sup> PICCOLI, Valéria. *Cronologia 1945-1964* in AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 296.





"GULLAR/MELO"

A pintura e a escultura brasileiras vivem um momento decisivo, do qual tanto pode resultar o início de uma expressão autônoma, com objetivos e problemática específicos, quanto a destruição do que se começa a fazer, a descaracterização e o retraimento às tendências europeias. De um lado, temos um grupo de artistas — que se denomina neoconcreto — que procura aprofundar uma experiência transplantada e que, durante dez anos, aqui ganhou raízes e delto ramagem. A tendência desse grupo, que se entrosou com o espírito generoso e exato de nossa arquitetura, contrariar a moda tachista e informal que hoje se alastra do continente a continente. Do outro lado, tem a onda internacionalista (os referidos tachismo e informalismo) que tende a tudo envolver e diluir numa linguagem condensada ao rápido esgotamento, uma vez que lhe faltam raízes e que sua estética vacila entre o arbitrário e o decorativo.

O momento é decisivo, porque o espírito prolífico ainda predomina em nosso ambiente artístico — e será necessário ter coragem para se opor aos juízos da crítica estrangeira (caso loda ela adira à moda) e para se manter fiel ao que a nossa própria experiência nos indica como o caminho certo. A batalha já começou a tratar-se com a exposição de arte brasileira que percorre a Europa e que não está sendo recebida lá com o carinho dos anos. De repente, os europeus percebem que os "modernos" aqui não estão se portando bem, e que têm em trilhar um caminho que, a eles, parece esgotado. Pedem-nos os papagaios coloridos ou a adesão pacífica à sua mais recente "verdade". É claro que essa exposição não dá uma visão precisa do que há de melhor e mais vivo na pintura e na escultura brasileiras contemporâneas mas não deixa de mostrar que existe aqui uma tendência a pensar por conta própria. Aos europeus não é fácil perceber, de pronto, o que se passa no Brasil, primeiro porque têm de nós uma visão inatual e, segundo, porque desconhecem o curso da arte brasileira, no passado e no presente. A pintura moderna chegou ao Brasil de novo, na primeira década desta século, entrando em choque com um ambiente que nada tinha feito para recebê-la e compreendê-la. Por razões que não interessam aqui discutir, os artistas modernos brasileiros — de Tarsila e Di Cavalcanti o Portinari, Pancetti, etc. — conformaram-se em usar as descobertas europeias como estilo para comercialização regional. Pensou-se que uma arte brasileira tinha nascido, porque as nuéatas, os malandros, os fregalados e outras figuras típicas do Brasil tinham virado tema de pintura. Era um engano. Essa arte se manteve longe dos verdadeiros problemas expressivos da pintura e em breve se mostraria incapaz de ser continuada. Com essa constatação, veio a pintura concreta, e vieram as Breuas para confirmar o juízo. Era preciso começar de novo. Vieram esse ângulo, o movimento concreto no Brasil tem um sentido que não é o mesmo que ele tem na Europa, onde nasceu com consequência direta de uma das alas da arte não-figurativa. Aqui, em lugar de ser "fina", consequência lógica de uma evolução, o concretismo atende a uma necessidade de revolta e de reconstrução. Essa necessidade nasce simultaneamente do descrédito dos chamados "modernistas" e do exemplo da arquitetura de Niemeyer, Reidy, Bernardes, os Roberto, etc. A arte concreta pôs, pela primeira vez, no Brasil, em termo coletivo, os problemas fundamentais da arte contemporânea. Foi, antes de mais nada, uma tomada de consciência.

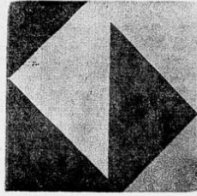
Durante quase dez anos, os jovens artistas brasileiros se debruçaram sobre problemas objetivos da forma, da cor, do espaço. Começou-se a pensar plástica e pictoricamente com rigor. Os elementos da pintura e da escultura foram postos em questão, analisados, interrogados. Ponto a ponto, pôde-se exercitar rigoroso e consciente começaram a surgir os primeiros resultados: uma vontade de construção e objetividade se alastrou por toda a arte brasileira, convocando mesmo alguns artistas formados na etapa anterior. Naturalmente, esse interesse analítico pelos visuais conduziu certos artistas a teorizações e às vezes à formulação de dogmas e princípios rigorosos. Outros, entretanto, a experiência se aprofundou e uma nova consciência da forma se tinha manifestando nas obras de Lígia Clark, Franz Weissmann, Lígia Pape, Amílcar de Castro — e ainda insegura mas já visível, em Décio Vieira e Aloísio Carvão. Aquela primeira geração, tomando consciência disso, lançou em março deste ano um manifesto (Manifesto Neoconcreto), para marcar o novo etapa do concretismo no Brasil. De março para cá, as idéias lançadas pelos neoconcretos começaram a surtir efeito, e não têm dúvida alguma em afirmar que elas terminaram por atrair os demais artistas jovens que se formaram na disciplina rigorosa da arte concreta. E se o firme e parvo neoconcretismo não é uma teoria artificial imposta aos artistas, mas uma nova tomada de consciência nascida da experiência criadora. Não se trata de um dogma e sim de uma perspectiva aberta pelo trabalho, pela obra realizada.

A exposição que Aloísio Carvão realiza atualmente na Galeria GEA só tem confirmar esse ponto de vista. Integrando o grupo que, por volta de 1952, reunia-se em torno de Ivan Serpa, Carvão desde lá vem trabalhando sistematicamente à procura de sua expressão pessoal dentro de um vocabulário geométrico puro. Em 1956-57, o contato maior com os concretistas de S. Paulo reconduziu-o ao despojamento e ao rigor de experimentação antes por Serpa, João José e Geraldo de Barros. Mas, já

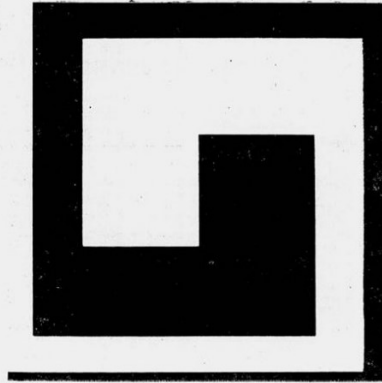
Diz Aloísio Carvão:

## O concretismo precisava se renovar

FG — O que procura você?  
AC — Procuro uma simultaneidade: quero que em meus quadros todos os elementos sejam percebidos de uma vez.  
FG — Podia explicar melhor?  
AC — Quando faio em simultaneidade refiro-me a uma percepção que não se limita ao ótico, à visão analítica: espero que minha pintura vá além disso.  
FG — Mas houve uma fase em que seus quadros tinham muito dessa visão analítica, concretista, digamos assim.  
AC — É verdade. Depois da I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Rio em 1957, interessei-me pela direção que os concretistas de S. Paulo davam à sua pintura. Senti necessidade do rigor e, embora não o levando a um limite extremo, despojei bastante meus quadros. Repeli todo elemento tonal e busquei formas geométricas exatas. Foi uma etapa necessária, mas hoje considero-a ultrapassada.  
FG — Sim, no Salão Moderno do ano passado você expôs um quadro — "Ritmo centripeto-centrifugal" — em que já se percebia uma mudança, uma nova maneira de construir o quadro. Esse quadro chamou a atenção geral, e eu mesmo escrevi a respeito nesta página. Havia nele um elemento que já se manifestava na pintura de outro artista jovem: Lígia Clark.  
AC — Em seguida, fiz alguns quadros partindo desse, ao mesmo tempo que tentava ainda com a forma geométrica seriada. Mas aos poucos fui sentindo a



"AMARELOBRANCO"



"VERMELHOBRANCO"

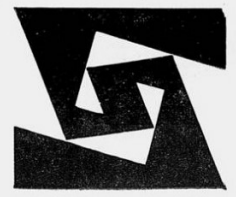
necessidade da cor. Aquelas formas des-nasado às vezes me cansavam.  
FG — Hoje você abandonou inteiramente o concretismo racionalista?  
AC — Na pintura, sim. Quando faço trabalhos gráficos uso a forma seriada e liço construção ótica concretista, porque me parece que nesse campo têm perfeita aplicação. Os cartazes de Oti Aicher mostram bem isso: diante deles a gente se pergunta se terá algum sentido pintarem-se quadros dentro daquele estilo. Acredito que não. A pintura como expressão autônoma reclama maior participação do artista, de sua intimidade.  
FG — Acredita que o concretismo foi uma experiência inútil na arte brasileira?  
AC — Absolutamente. A disciplina, o rigor, a experiência direta com a forma, tudo isso nos deu uma disciplina interior e marcou um rumo para a pintura brasileira. Partimos agora do neoconcretismo-racionalismo para uma expressão mais ampla, mas que vem dila.  
FG — Você há pouco se referiu à sua volta à cor. Pode nos dizer mais a respeito?  
AC — Nunca abandonei a cor inteiramente, nunca cheguei a afirmar que a cor era elemento indiferente ou substituível sem prejuízo do quadro. Usava a cor com avareza, se se pode dizer assim. Hoje, porém, interessei-me cada vez mais pelo aspecto cromático da pintura, como se pode ver pelos meus últimos trabalhos. Mas não se trata de uma cor simplesmente decorativa ou precisa. Tendo, através dos planos de cor, exprimir um novo espaço — ou um novo tempo — termino, uma duração. É aquela simultaneidade a que me referi no princípio.  
FG — Que pensa do neoconcretismo?  
AC — Uma atitude necessária. Na verdade, sentíamos já uma certa acadêmica do movimento concreto. Já cristalizado em regras e princípios. O neoconcretismo veio mostrar o novo rumo que todos inconscientemente buscavam sem achar. Inicialmente surpreendi-me e me perguntei se era preciso dar um novo nome à tendência, que nascia da arte concreta. Hoje compreendo essa necessidade, porque esse nome serve para indicar ao mesmo tempo uma divergência e para congregar os artistas em torno de uma idéia nova.  
FG — Tem lido as críticas europeias sobre a exposição brasileira que percorre a Europa?  
AC — Li algumas e acho que são lódas iguais. Parecem até feitas pela mesma pessoa. E ohe lá que não se trata de pessoa muito inteligente. E na crítica não é feita em termos objetivos. Por exemplo: dizer que as esculturas de Bruno Giorgi são um Moore esquelético e humorístico não é linguagem de crítica. Além do mais, todos esses críticos reclamam dos artistas brasileiros uma pintura de cores vivas ou um primitivismo que eles supõem dever existir por aqui... É problemas deles e não nosso!

## pintura brasileira agora

no Salão Moderno do ano passado, Carvão expunha o seu "Ritmo centripeto-centrifugal", em que o problema da forma seriada é substituído por outro, bem mais complexo e mais novo, da forma-duração — que tinha sendo, há algum tempo, embora sem consciência clara, a preocupação de Lígia Clark na pintura e de Amílcar de Castro na escultura.

Se as experiências de Carvão não tinham ainda encontrado um rumo definido, o movimento neoconcreto veio ajudá-lo a encontrar esse rumo, confirmando as possibilidades de uma nova expressão formal dentro do vocabulário geométrico. E uma meia dúzia de quadros — dentre os que expõe atualmente — mostram que ele começou a descobrir os termos próprios de sua linguagem de pintor. Quadros como "terralaranja", "verdelidá", "vermelhoavermelho" — para só citar alguns — já nos revelam uma construção geométrica viva, na qual a forma mantém o impulso interior que a gerou. Não se trata mais de uma "figura geométrica" mas de duração, no espaço, de uma síntese formal: forma-tempo. Outro elemento que se manifesta agora plenamente na pintura de Carvão é a cor, antes mantida pelas exigências formais. É fato que Carvão jamais a abandonou inteiramente, e é possível constatar, na maioria de seus quadros ainda da época concretista, como o pintor, diferentemente, usava as estruturas rigorosas como suporte para a cor. Tratava-se, então, de uma situação ambígua, que deixava o quadro indeciso entre duas direções contraditórias. Agora, porém, liberada a forma, encontrada a consciência interior de forma e formulação, a cor se manifesta plenamente — e o lado mais peculiar da arte de Carvão pode se decodificar sem empecilhos.

Por essas razões, a exposição de Aloísio Carvão na GEA tem uma dupla importância: por reafirmar as possibilidades expressivas (apontadas pelos neoconcretos) de uma linguagem que constitui hoje um núcleo da arte brasileira, e por revelar que Aloísio Carvão entra na posse de seus meios expressivos legítimos.



"CARVÃO/MELO"

FIGURA 21 – Análise feita por Gullar e entrevista com Aloísio Carvão destacam a novidade introduzida pelo Neoconcretismo. Fonte: Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 26/09/1959, p. 3.

Finalmente, a interrupção da publicação do Suplemento Literário em dezembro de 1960 faria com que o movimento perdesse seu principal espaço de debate; o grupo expõe pela última

vez na III Exposição de Arte Neoconcreta (abr. 1961) no MAM-SP. Dessa edição derradeira participam: Amílcar, Carvão, Oiticica, Clark, Pape, Willys, Gullar, Jardim, Barsotti, Dillon, Pontual e Alberto Marques. A grande diversidade de componentes a integrar as exposições neoconcretas certamente contribuiu para sua riqueza e diversidade. Entretanto, cabe destacar que “nem todos os artistas que participaram do movimento estavam igualmente engajados nas posições radicais que os documentos manifestam”<sup>125</sup>. Clark e Oiticica, por exemplo, se comprometeram a “romper com o quadro”, enquanto Carvão e Barsotti continuaram a usar esse suporte como expressão estética.

Ressaltamos que a afirmação desse movimento, no entanto, é interpretada por Cabral e Rezende (1998) como uma tentativa de valorização do movimento liderado pelos cariocas. O confronto e a polêmica se restringiam aos cabeças dos grupos, Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar: “o neoconcretismo foi uma discordância política, uma reivindicação regional de prestígio, motivada pela rejeição às ideias cortantemente polêmicas de Cordeiro, por um lado, e, por outro, pela diferente formação dos ‘cariocas’ [mais subjetivistas, procedendo basicamente da matriz surrealista, decantada pelo cubismo e pela abstração geométrica] e ‘paulistas’ [mais racionalistas – de um racionalismo “sensível”, não científico]”.<sup>126</sup> Em entrevista Nelson Aguilar, quando questionado pelo historiador da arte sobre a rivalidade entre os concretos e os neoconcretos, Luiz Sacilotto afirma:

Não há esse confronto. A polêmica entre Gullar e Cordeiro não é entre nós. Weissmann e a gente, Aloísio Carvão. Tivemos há poucos anos uma pequena mesa redonda na TVE do Rio de Janeiro em que houve até confraternização. Quando Aloísio Carvão viaja, sai a notícia: “Embarca amanhã para a Europa o artista neoconcreto”. Ele disse: “Que negócio é esse de neoconcreto? Sou concreto!”<sup>127</sup>

O neoconcretismo foi um movimento de vanguarda com “uma expressão particular e extremada”. Os trabalhos de Lygia e Hélio exemplificam o caráter “extremo” do movimento. Para Gullar, ambos tenderiam a usar “por suporte o corpo que, de certo modo, na arte

---

<sup>125</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical* in MORAIS, Frederico. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

<sup>126</sup> CABRAL, Isabella; REZENDE, Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 13.

<sup>127</sup> AGUILAR, Nelson; SACILOTTO, Luiz. *Entrevista para Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 20/04/1988. Ver: <http://www.sacilotto.com.br/nelson-aguilar-entrevista-para-folha-de-s-paulo-ilustrada-20041988/>

neoconcreta, substitui o quadro, o antigo suporte da pintura.”<sup>128</sup> A última exposição dos artistas neoconcretos ocorre em maio de 1961 no MAM-SP, momento que coincide com o encerramento das atividades do Suplemento Dominical (1956-1961)<sup>129</sup>.

Ronaldo Brito foi o principal defensor das contribuições do neoconcretismo para a arte brasileira. Segundo ele o movimento “representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão”. O pesquisador argumenta que o estudo do tema torna-se complexo, pois reúne “elementos mais sofisticados importados da tradição construtiva”, mas também, paradoxalmente, “a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira”<sup>130</sup>.

Os concretos e neoconcretos, atualmente, são bastante valorizados no mercado de obras de arte nacional e internacional; artistas como Willys de Castro, Lygia Clark e Hélio Oiticica são constantemente anunciados em leilões, inclusive com obras falsificadas<sup>131</sup>. Embora os grupos paulista e carioca tenham tido fundamental importância para novos questionamentos nas formas de representação e no uso dos materiais, eles não foram inicialmente apreciados comercialmente até o final da década de 1950; o seu mercado consumidor mais próximo, o Brasil, ainda não tinha o distanciamento histórico necessário para analisar as contribuições do movimento. O jornal *O Semanário* divulgou em 1957 uma enquete sobre o preço de venda das obras dos nossos pintores: “Quanto vale um quadro moderno brasileiro”. Naquele ano a obra de Portinari ainda resultou como a mais bem avaliada (Cr\$60 mil), sendo o mestre de Brodowski seguido por Di Cavalcanti (Cr\$35 mil), Pancetti (Cr\$30 mil), Guignard (Cr\$30 mil), Volpi (Cr\$20 mil), Milton Dacosta (Cr\$18 mil) e finalmente Serpa (Cr\$12 mil) e Clark (Cr\$10 mil)<sup>132</sup>. Essa situação se alteraria completamente na atualidade: em 2013 a obra *Contra relevo*

---

<sup>128</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical* in MORAIS, Frederico. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

<sup>129</sup> PICCOLI, Valéria. *Cronologia 1945-1964* in AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 296.

<sup>130</sup> BRITO, Ronaldo. *As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro*. AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 304.

<sup>131</sup> MARTÍ, Silas. *A obra que não foi*. Folha de S. Paulo, C6 Ilustrada, 22/11/2016.

<sup>132</sup> AQUINO, Flávio. *Quanto vale um quadro moderno brasileiro*. O Semanário, Edição 0200049(1), 1957, p. 11.

*(Objeto N°7) (1959)* de Lygia Clark foi vendida por US\$ 2,225 milhões<sup>133</sup> e em 2015 a obra *Construção sobre fundo negro (1956)* de Milton Dacosta é avaliada em R\$4,5 milhões<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/05/obra-de-lygia-clark-e-vendida-por-preco-recorde-em-leilao.html>, acessado em 18/01/2017.

<sup>134</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1668299-obras-de-guignard-e-milton-dacosta-podem-bater-recordes-em-leilao.shtml>, acessado em 18/01/2017.

*Falamos dos industriais: eles devem compenetrar-se da enorme força construtiva, que representa um estado psicológico adequado, de querer realizar, para levar adiante um grande programa de industrialização em benefício da coletividade*<sup>135</sup>.

## **CAP. 2 – MATERIAIS PICTÓRICOS DISPONÍVEIS NAS DÉC. 1950 E 1960**

A arte construtiva brasileira, enquanto movimento artístico de vanguarda, teve como característica o uso diferenciado e inovador de materiais e técnicas anteriormente utilizados para as criações artísticas: se até a década de 1940 os artistas utilizavam materiais tradicionais como as tintas a óleo ou guache sobre madeira, tela ou papel (é o caso de modernistas como Anitta Malfatti, Portinari, Di Cavalcanti), a partir da década de 1950 materiais comerciais e de uso industrial seriam incorporados nas criações artísticas. Essa situação pode ser observadas pelas informações presentes nos catálogos de exposições, de museus e publicações dos artistas que representaram a arte construtiva<sup>136</sup>. Nessa publicações encontramos, com frequência, na descrição das técnicas e dos materiais pictóricos, termos como “esmalte”, “tinta sintética”, “tinta industrial”, “tinta guache”, “tinta vinílica”, “tinta automotiva”, “têmpera”, “tinta e massa”, “tinta a óleo”, “tinta alquídica” e “tinta acrílica”. Outros termos como “eucatex”, “duratex”, “aglomerado”, “compensado”, “kelmite”, “fórmica”, “interflex” e “brasilit” também são citados para a descrição de suportes rígidos derivados da madeira ou de materiais plásticos.

Essa diversidade de materiais reflete a consolidação, na época, de um crescimento industrial brasileiro que havia iniciado nas décadas de 1920 e 1930. Na epígrafe, retirada de análise feita pelo químico industrial Jaime da Nóbrega Santa Rosa (1903-1998), fundador e editor e químico industrial da Revista de Química Industrial (RQI), defende-se que a economia brasileira deveria utilizar a ciência, isto é, as novas técnicas de síntese e equipamentos modernos, como ferramenta para o crescimento industrial. O desejo de Rosa de incentivar os industriais a fazerem uso de uma “força construtiva”, isto é, de um desejo de realizar, é semelhante ao método dos artistas construtivos de servir-se de formas geométricas e matemáticas para romper com as representações figurativas e assim edificar um novo caminho

<sup>135</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Economia baseada na ciência – Mentalidade industrial construtiva. Revista de Química Industrial – RQI, nº 211, Ano XVI, nov. 1949, p. 11.

<sup>136</sup> Na tentativa de verificar o uso dos materiais nas obras produzidas por cada artista, iniciamos um levantamento de dados como: título da obra, dimensão, coleção e técnicas empregadas. Essa pesquisa ainda está para ser concluída, entretanto, já é possível verificar o uso de uma grande variedade de técnicas e materiais industriais e tradicionais em uma mesma décadas. Além disso, a disparidade de informações relativas a uma mesma obra é frequente, fato que reforça a necessidade de um maior número de estudos sobre cada artista e seu acervo. Ver Tabelas 13 até 22.

para a arte. Para Jaime Santa Rosa, a finalidade dos industriais seria industrialização, portanto haveria um ganho comum. Da mesma forma, artistas como Cordeiro, Sacilotto, Serpa, Lygia Clark, Hélio Oiticica e outros desejavam aumentar a acessibilidade da arte, levando-a para a sociedade.

Neste capítulo, não focaremos um único artista ou grupo, mas apresentaremos um apanhado geral dos materiais disponíveis nas décadas de 1950 e 1960, ainda que, para isso, devamos abordar também períodos históricos anteriores. Discutiremos as definições dadas a esses materiais, e, quando possível, o seu significado tendo em vista publicações do século XX. Serão descritas as características superficiais de cada material, propriedades, vantagens e desvantagens. O tema dos materiais pictóricos ainda demanda pesquisas no que toca à política de importação e exportação brasileira, à participação de lojas de departamento e casas de ferragens bem como à diversidade de materiais ofertados. Além desses locais, também existiram as lojas de distribuição das empresas responsáveis pela produção de tintas. Tentaremos também identificar para cada produto ou marca (tintas a óleo, esmaltes, lacas, látex etc) a composição fornecida pelo mercado ou por fabricantes (acrílica, alquídica, epoxi, nitrocelulose, óleo, poliéster, poliuretano, polivinilacetato, resina siliconada, óleo miscível em água) e sugerir uma data aproximada para a sua introdução no mercado brasileiro.

## 2.1. O contexto econômico e industrial brasileiro

Até o final do século XIX o Brasil tinha uma produção direcionada para os bens de consumo primário (itens como trigo, café e arroz) e dependia quase totalmente do estrangeiro no que concerne a produtos manufaturados. No ano de 1850 o país contava com cerca de 50 estabelecimentos industriais, sendo 10 indústrias de alimentação e sete de produtos químicos<sup>137</sup><sup>138</sup>. Diversos aspectos atrapalhavam a industrialização do país, entre eles o trabalho escravo, a baixa densidade demográfica, o mercado interno escasso e o sistema de transporte e escoamento de mercadorias precário.

---

<sup>137</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 45.

<sup>138</sup> A categoria “produtos químicos” é naturalmente ampla, englobando desde produtos como óleos de origem vegetal, sabão, perfumes e combustíveis, até resinas sintéticas, materiais plásticos e tintas, esmaltes e vernizes, categoria que nos interessa nesse estudo. A indústria responsável pela fabricação de tintas faz parte do conjunto das indústrias de bens secundários ou finais de transformação.

Como alternativa para a proibição do trabalho escravo, os programas de imigração iniciados no fim do século XIX e no início do XX alteraram significativamente esse quadro, que alcança seu ápice com a Lei Áurea (1888), um ano antes de ser proclamada a República (1889). Nesse momento, o Brasil já contava com 636 empresas industriais, sendo aproximadamente 95 voltadas para alimentação e 64 para produtos químicos<sup>139</sup>. Como veremos nos próximos tópicos, os imigrantes trouxeram também novas ocupações para o mercado nacional, sendo o setor das tintas um dos privilegiados.

As diferentes ondas migratórias da Europa dirigiam-se preferencialmente para São Paulo, alterando o cenário exposto no Censo Industrial de 1907, no qual o Distrito Federal (até o ano de 1960 com a capital no Rio de Janeiro) aparecia com 30% da produção industrial nacional, seguido por São Paulo com 16%, Rio Grande do Sul com 7% e Minas Gerais com 4%. A partir de 1910, a capital paulista lidera o *ranking*, sendo seguida por Distrito Federal, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Posteriormente, os Recenseamentos Gerais de 1920, 1940 e 1950 registrariam um total de 13.336, 58.000 e finalmente 89.086 empresas industriais, respectivamente<sup>140</sup>. Em 1950 o Brasil contava com aproximadamente 2.648 estabelecimentos industriais no ramo de atividades de origem “Química e Farmacêutica”<sup>141</sup>.

A vinda de empresas internacionais ligadas ao setor automobilístico (FIGURA 22 e 23), como a Ford em 1919, constituída *Ford Motors Co. of Brazil* e posteriormente Ford Motors Co. Exports, e também a *General Motors* (FIGURA 24), que passa a operar na década de 1920, construindo uma fábrica em São Caetano (SP) em 1929, marcam as primeiras ocorrências de investimentos estrangeiros no Brasil<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 45.

<sup>140</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 45.

<sup>141</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 52.

<sup>142</sup> SUZIGAN, Wilson; SZMRECSÁNYI, Tomás. *Os Investimentos Estrangeiros no Início da Industrialização do Brasil*. in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). História Econômica da Primeira República. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 277.



SALÃO DE SOTO SEIS DE 4 PORTAS

## O maior valor entre os “seis” de preço baixo

Na modernidade do seu estilo, na luxuosidade e conforto da sua carroceria, na excelência da sua qualidade, e na sua eficiente potencia e perfeito funcionamento—o novo De Soto Seis apresenta o grau de valor intrínseco que o publico espera encontrar em um producto da Chrysler Motors.

Os milhares de pessoas que já compraram o De Soto Seis confrontaram-no com outros carros e convenceram-se de que elle constitue o maior valor que se pode obter pelo dinheiro empregado. Compare o De Soto Seis, ponto por ponto, com automoveis da mesma classe de preço—e verá como chega tambem a essa conclusão.

# DE SOTO SEIS

PRODUCTO DA CHRYSLER MOTORS

MELLO SOBRINHO & CIA.  
RUA CHILE, 23

# WILLS SAINTE CLAIRE

## O AUTOMOVEL DA ELITE



VELOZ como os italianos  
ELEGANTE como os francezes  
ECONOMICO como os inglezes  
POTENTE, e americano em  
PREÇO.

# WILLS SAINTE CLAIRE

## T. L. WRIGHT & Cia. Ltda.

142, Evaristo da Veiga, 143

FIGURA 22 e FIGURA 23 – Anúncios de automóveis no Brasil durante a década de 1920. Fonte: O Jornal (RJ), Edição 03362(1), 03/11/1929, p. 3 e Correio da Manhã, Edição 09701(1), 05/09/1926, p. 25.

Ainda nos idos de 1920 empresas internacionais da indústria químico-farmacêutica passaram a investir no mercado brasileiro, que “já tinha dimensões significativas na época para vários produtos químicos de uso industrial (como soda cáustica, anilinas, corantes e ácidos)”<sup>143</sup>. Entre os investimentos diretos de capital mais importantes temos a *Rhodia*<sup>144</sup>, subsidiária das *Usines Chimiques du Rhône* (depois Rhône-Poulenc) da França; a Bayer alemã, da Merck & Co.; a Parke-Davis e Colgate-Palmolive dos EUA; a Unilever e a ICI (*Imperial Chemical Industries*) de origem britânica<sup>145</sup>. Para além dos aportes externos a indústria nacional teve sua

<sup>143</sup> SUZIGAN, Wilson; SZMRECSÁNYI, Tomás. *Os Investimentos Estrangeiros no Início da Industrialização do Brasil*. in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). *História Econômica da Primeira República*. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 278.

<sup>144</sup> A empresa opera no Brasil desde 1919 e tem uma fábrica construída em Santo André (SP) passando a iniciar a produção químico-farmacêutica em 1921. A Rhodia, juntamente com a Matarazzo e a Cia. Nitro-Química Brasileira (fundada em 1935 por um consórcio brasileiro em associação com capital norte-americano) dominavam no final da década de 1930 o mercado brasileiro dos fios de raiom (SILVA, SZMRECSÁNYI, 1993, p. 279).

<sup>145</sup> SUZIGAN, Wilson; SZMRECSÁNYI, Tomás. *Os Investimentos Estrangeiros no Início da Industrialização do Brasil*. in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). *História Econômica da Primeira República*. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 278.



produção incentivada por “tarifas aduaneiras e outras políticas governamentais [que] ofereciam uma margem de proteção à fabricação local desses produtos e, na maior parte dos casos, também (...) uma disponibilidade local de materiais-primas.”<sup>146</sup>

# IMPORTAÇÃO

**os portos no Brasil já são portas abertas! Frota e mais frota, umas atrás das outras, dentro em breve estarão trazendo de longe tudo aquilo de que o Brasil precisa. Rengem os guindastes, enchem-se os depósitos, movimentam-se as linhas de montagem. É a IMPORTAÇÃO que triunfa.**

Depois de 4 anos de restrições, o Brasil quer transportes e utilidades — máquinas, motores, instrumentos e utensílios — para dominar a Matéria e dignificar o Homem. A General Motors se apresta para atender a estas necessidades nacionais. De suas centenas de fábricas milhões de caixas vão sair com este feio endereço: BRASIL!

A experiência impar da General Motors — suas descobertas, seus conhecimentos e seus recursos — aplicados em suas máquinas e utensílios, estão a serviço de nossa terra.

A lista a seguir lhe dará uma idéia do impressionante variedade dos produtos que a General Motors vai distribuir nos mercados brasileiros.

### TRANSPORTE

#### AUTOMÓVEIS

**CHEVROLET**  
De 9 a 37 passageiros.  
Q. M. C.  
De 9 a 50 passageiros.  
Motores Diesel G. M.

**Q. M. COACHES**  
De 27 a 90 passageiros.  
Motores Diesel G. M. na parte traseira.  
Transmissão hidráulica.  
Construção integral de aço e alumínio.

#### ESTRADAS DE FERRO

**CHEVROLET**  
Transporte leve e médio.  
Chassis com cabine sobre o motor.  
Trator para semi-reboque.  
G. M. C.  
De 1/2 ton. a 20 toneladas.  
Transporte leve, médio, pesado e extra-pesado.  
Chassis com cabine sobre o motor.  
Motores G. M. C. gasolina.  
Farbo-Ton.  
Motores G. M. Diesel.  
Chassis especiais para qualquer fim de transporte.

#### AVIÃO

Motores "Alison".  
Hélices de passo variável.

#### Volts A. C.

Fluxo e Cabos elétricos "Packard".

#### DIVERSOS

Cabeças "New-Departure", amoladas e de friso acionado pela pedal para bicicletas.

#### PECAS E ACESSÓRIOS

Classia  
Cálculas e varcos para radiador.  
Pecas de direção "Tolado".  
Freios hidráulicos.  
Óleo para lubrificar "Delco".  
Óleo para lubrificar "Delco".

#### AGRICULTURA

Mangueiras de e a di a de o, anéis de fricção, correntes de ventômetro e lamas de freios "Dodge" para todas as marcas de carros e camiónes.  
Amortecedores a óleo para amortecedores "Delco".  
Extintor de chamas.  
Máscara, "climática", e cano de descarga "Walker".  
Fitas tratoras e preparadoras "Ball-well".  
Baldas, cabos e tambores de freio "Kaiser-Niles".  
Molde e molde de metal "G.M.B."  
Engrenagens e peço para transmissão e diferencial "Delco"; para todas as marcas de carros e camiónes.

#### Volts A. C.

Amperímetros, termômetros, manômetros de óleo e indicadores de temperatura A.C.  
Velocímetros, cabos e voltes elétricos para veículos tipo A. C.

#### EQUIPAMENTOS PARA POSTOS DE SERVIÇO, OFICINAS E GARAGES

Equipamento "Auto" para ensaio e análise de motores de explosão.  
Limpadores e "testers" para baterias.  
Reguladores de tensão.  
Elevadores elétricos "Walker".  
Máscara mecânica e hidráulica.  
Filtros e equipamentos para lubrificação.  
Alinhadores de rodas "Bee".  
Campanilha de teste.  
Equipamento "Bank" para jantares a motor.  
Depositos.  
Motores elétricos "Delco" e "Sunlight".  
Geradores de eletricidade.  
Equipamentos "Bank" para pintura e secagem.  
Aerofreios de óleo.  
Transcendentes de óleo.  
Motores estacionários Diesel.  
Equipamentos para agricultura de ar.  
Bancadas de trabalho.  
Outros instrumentos elétricos.  
Equipamentos para pesca.  
Compartimento para peço.

#### AGRICULTURA, INDÚSTRIA E COMÉRCIO

Equipamentos para fazendas.  
Cilindros geradores "Delco-Lite".

#### Bombas de água para peço com ar.

#### REFRIGERAÇÃO

"Frigidaires".  
Instalações industriais de frio.  
Refrigeradores comerciais.  
Aparelhos de ar condicionado para automóveis e ônibus.

#### EQUIPAMENTOS PARA INDÚSTRIAS

Motores estacionários e geradores de óleo.  
Motores "Dodge" para camiónes e tratores.

#### CLIMAS FRIGÍDICOS

Conserções.  
Refrigeradores domésticos.  
Bafidores de bebidas.  
Secadoras.  
Compartimentos de alimentos.  
Compressores comerciais.  
Baldas.  
Tudo as aplicações de frio artificial.

#### CESSÓRIOS DOMÉSTICOS

"Delco-Frigidaires".  
Refrigeradores domésticos.  
Fogões elétricos.  
Máquinas de lavar roupa.  
Aparelhos de ar condicionado.  
Aplicadores de pó.  
Ventiladores e exaustores.  
Fogões de engomar.  
Baldas.  
Tudo os utensílios elétricos de uso doméstico.

**BRASIL**

## GENERAL MOTORS DO BRASIL S.A.

FIGURA 24 – Anúncio da General Motors. Fonte: Correio da Manhã, Edição 15651(1), 08/11/1945, p.5.

<sup>146</sup> SUZIGAN, Wilson; SZMRECSÁNYI, Tomás. *Os Investimentos Estrangeiros no Início da Industrialização do Brasil*. in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). *História Econômica da Primeira República*. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 278.

Durante as décadas de 1910, 1920 e 1930, a introdução de capital estrangeiro para a industrialização do Brasil através de empresas internacionais seguiu uma estratégia específica. De modo geral, as empresas inicialmente forneciam seus produtos para revendedores locais a fim de consolidar o mercado interno. Em seguida, a empresa se estabelecia no país, constituía fábricas e produzia seus próprios produtos.<sup>147</sup>

A ocorrência de conflitos internacionais como as duas Guerras Mundiais (a primeira entre 1914-1919 e a segunda entre 1939-1945) também influenciam positivamente o desenvolvimento da manufatura e indústria química nacional, uma vez que as matérias-primas internacionais deixam de ser oferecidas com a mesma frequência, obrigando a economia brasileira, principalmente a industrial, a uma produção mais autônoma<sup>148</sup>. No contexto da I Guerra, “a partir das dificuldades de importar (...) houve impulso para a instalação de unidade produtoras de insumos e de produtos utilizados por outras indústrias; a indústria química começou a produzir anilinas, (...) tintas e vernizes”<sup>149</sup>. Dessa forma, os dois conflitos possibilitaram a formação de “autênticas barreiras protecionistas e se constituem como o mais forte setor de estímulo para os nossos empreendimentos fabris.”<sup>150</sup>

Entretanto, se em países como os EUA, Inglaterra e Alemanha o término da I Guerra permite o aprimoramento e crescimento da indústria química, no Brasil o mesmo não ocorre. Em uma avaliação da situação da indústria química brasileira no ano de 1939, Nabuco de Araújo Jor, presidente do Sindicato dos Químicos do Rio de Janeiro, esclarece que duas situações contribuem para isso: “os direitos baixos, que a Tarifa das Alfândegas de 1934 instituiu para os produtos químicos e, principalmente, a apatia e o desinteresses dos nossos industriais pela pesquisa química e científica.”<sup>151</sup> Jor ainda afirma que “excetuando-se as organizações estrangeiras e uma ou outra nacional podemos dizer que 95% das nossas indústrias não possuem um químico e muito menos um pequeno laboratório para ensaios.” Esse tipo de investimento era visto como algo “supérfluo [que] representa despesas inúteis. [Os industriais do país]

---

<sup>147</sup> SILVA, SZMRECSÁNYI, 1993, p. 263.

<sup>148</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 46.

<sup>149</sup> NASCIMENTO, José Leonardo do. *Trabalho e prestígio social: os Espanhóis em São Paulo*. in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Támas (org.). *História Econômica da Primeira República*. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 350.

<sup>150</sup> DI PIERRO, Mário F.. *O papel de São Paulo no desenvolvimento do Brasil in Capítulos da História da Indústria Brasileira*. Fórum Roberto Simonsen, Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, Vol XI, São Paulo, 1959, p. 98.

<sup>151</sup> JOR, Nabuco de Araújo. A indústria química no Brasil. ROSA, Jaime Sta. (red.). *Revista de Química Industrial – RQI*, nº 92, Ano VIII, dez. 1939, p. 10.

preferem viver à custa da proteção tarifária e com o emprego de processos manufatureiros empregados no século passado.”<sup>152</sup>

Entretanto, ainda que o país não tenha seguido os investimentos industriais de outros países, o estímulo do progresso industrial no Brasil, iniciado na década de 1930, seria descrito por muitos economistas como “excepcional”<sup>153</sup>. A fase coincide com o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que foi um momento de grande transformação social, econômica e industrial. No governo do rio-grandense, o Brasil desenvolveria uma forte dependência da economia norte-americana, deixando para trás parte da influência exercida pela cultura francesa e pela economia britânica. Esse quadro seria intensificado com o apoio do Brasil aos Aliados (EUA, França, Inglaterra) durante a II Guerra Mundial e os acordos, tratados e concessões realizadas nesse período. Com o término da II Guerra Mundial, Vargas retorna à presidência em 1950, permanecendo até 1954. Getúlio Vargas enfrentou as oligarquias dominantes no país, os latifundiários e banqueiros para investir nas indústrias básicas para o desenvolvimento nacional (siderurgia, metalurgia, mecânica, cimento, química, farmacêutica e de papel). Como resultado, de 1933 a 1939, o crescimento industrial foi de 11,2%<sup>154</sup>. Esse panorama só seria possível com a adoção de medidas protecionistas estatais, as quais, como veremos, impactarão na disponibilidade de materiais para a produção artística/cultural do país. A Comissão de Desenvolvimento Industrial (CDI) criada em 1951, instituiu o Grupo Executivo da Indústria Automobilística (Geia) e a subcomissão de “Jeeps, tratores, caminhões e automóveis”, facilitando assim o investimento dessa indústria no Brasil.

Em 1955, o mineiro Juscelino Kubitschek assume o governo, dando continuidade ao desenvolvimento industrial e econômico iniciado pelo antecessor até o fim do mandato em 1960. Foi durante esse período que JK estabeleceu o “Plano de Metas” (1956), principal pilar para sua política desenvolvimentista (“50 anos de desenvolvimento em 5”), e finalizou a construção da capital Brasília (1956-1960). Esse plano consistiu em um conjunto de 30 objetivos (metas) que contemplava investimentos em cinco áreas principais: energia, transporte, indústrias de base, alimentação e educação. Dessas, as duas primeiras seriam privilegiadas com

---

<sup>152</sup> JOR, Nabuco de Araújo. A indústria química no Brasil. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 92, Ano VIII, dez. 1939, p. 11.

<sup>153</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 55.

<sup>154</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 59

aproximadamente 70% dos investimentos<sup>155</sup>. O governo de Kubitschek seria determinante para a vinda de montadoras e de investimentos de capital estrangeiro, particularmente no setor dos automóveis, fato que justifica uma grande variedade de produtos para esse uso entre 1955 a 1960 (FIGURA 25 e 26). O Brasil deixaria sua condição de país essencialmente agropecuário para começar a se tornar uma economia industrial.

Em 1961 Jânio Quadros é empossado, mas renuncia no mesmo ano e o vice-presidente, João Goulart, passa a governar até 1964, quando passa a vigir no Brasil a ditadura militar, que acabaria somente em 1985.

**o resultado final é tudo para V.**  
 ...exija, então, a tinta **NIULAC**  
 na pintura do seu carro!

Consulte o pintor que vai trabalhar no seu carro. Como profissional ele tem uma opinião formada no assunto. Consulte-o, antes da pintura, e ele lhe dirá: **NIULAC** é a melhor tinta que há na praça...e quando o profissional diz que **NIULAC** é a melhor, a sua confiança em **NIULAC** aumenta consideravelmente.

**MESBLA**

Para revenda ou distribuição no interior, queira dirigir-se à Filial mais próxima.

RIO DE JANEIRO - SÃO PAULO - PORTO ALEGRE B. HORIZONTE - RECIFE - SALVADOR - PELOTAS - NITERÓI - VITÓRIA - MARÍLIA

A tinta **NIULAC**, à base de laca nitro-celulose, é de secagem rápida e de grande resistência. Proporciona acabamentos belíssimos e perfeitos.

FIGURA 25 – Anúncio da Mesbla para a venda de tinta automobilística. Fonte: O Observador Econômico e Financeiro, 1956, Ed. 00250(1), p. 75.

<sup>155</sup> BAUMANN, Renato; GONÇALVES, Samo S.. *Manual de economia*. Fundação Alexandre de Gusmão, Brasília, 2016, p. 288.



*Valorize seu carro  
pintando-o com*  
**KEM-TRANSPORT**

 Esmalte sintético de  
excepcional acabamento.

ou **OPEX**

 Laca nitro-celulose de  
extraordinária resistência.

*Lembre-se!*  
Os produtos auxiliares  
SHERWIN-WILLIAMS  
são indispensáveis à aplicação de  
KEM-TRANSPORT e OPEX.  
Consulte o Revendedor Sherwin-Williams

TINTAS  
**SHERWIN WILLIAMS**  
COBREM MAIS • PROTEGEM MAIS • DURAM MAIS!

FIGURA 26 – Anúncio da Sherwin-Williams para a venda de tinta automobilística. Fonte: O Cruzeiro (Revista), Edição 0049(3), 17/09/1960, p. 62.

## 2.2. Quadro geral da indústria de tintas ao nível nacional e regional

No livro “A indústria de tintas no Brasil – Cem anos de cor e história” (1989), a Associação Brasileira dos Fabricantes de Tinta (ABRAFATI) propõe a divisão da história das tintas no Brasil em três períodos. O primeiro corresponde à “fase heroica” ou dos “grande pioneiros”, tem início com a Usina São Cristovão em 1904 e finaliza com a chegada da Sherwin-Williams ao Brasil em 1944. Nessa fase são recorrentes iniciativas isoladas de imigrantes alemães, italianos ou portugueses com uma produção artesanal em manufaturas, que posteriormente evolui para um estágio industrial. A segunda fase é marcada pela implementação das empresas internacionais como a Sherwin-Williams até as aquisições pela Glasurit no Brasil (1967). Essas empresas se inserem no mercado mediante a compra de fábricas nacionais, como é o caso da Superba em 1944 pela Sherwin-Williams e a Combilaca em 1967, pela Glasurit<sup>156</sup>. Nesse período, os investimentos são feitos por empresários e estão direcionados para a implantação de fábricas modernas, com planejamento de mercado e tecnologia específica<sup>157</sup>. Finalmente a terceira fase começa na metade da década de 1960 e é caracterizada pelo processo de internacionalização do mercado e pelas aquisições, fusões e associações comerciais iniciadas pela Glasurit.

Em uma palestra proferida no Primeiro Seminário de Psicodinâmica das Cores, realizado em Porto Alegre de 17 a 20 de setembro de 1963, Bellintani, que naquele momento era não somente editor da revista, mas também presidente do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo (SITIVESP), apresenta um panorama sobre a realidade da indústria de tintas no Brasil. Segundo ele, no começo do século o país conta com um período de “fabricação manual das tintas, e [com] as instalações em barracões”. Essa fase, estabelecida por nós no intervalo 1900 a 1919, estende “até o final da primeira Guerra Mundial, quando já existiam no Brasil cinco estabelecimentos manipulando o fabrico de tintas.” Na década seguinte, juntam-se àqueles estabelecimentos mais cinco. De 1940 a 1950, 18 novas fábricas foram instaladas, totalizando 28 até a metade do século XX. Na década seguinte mais 24 novas

---

<sup>156</sup> A Glasurit do Brasil se instala em São Bernardo do Campo em 1955 com uma produção voltada para a “produção de tintas sintéticas e a óleo para aplicação a pincel, tintas à base de látex, tintas para pintura automotiva, para madeiras e tintas anticorrosivas.” (KAISER, 1978, p. 23) A empresa já nessa época era membro do Grupo Basf, complexo industrial europeu que vem para o Brasil somente em 1967, após compra da Combilaca e da Suvinil. Atualmente a Glasurit está presente em cinco setores do mercado das tintas: no imobiliário, na repintura de veículos, na indústria automobilística, na indústria geral e em indústrias gráficas para embalagens flexíveis (TELLES, 1989, p. 104).

<sup>157</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 103.

fábricas foram fundadas, sendo que “após 1960 surgiram dezenas de fábricas de pequeno porte, devido ao início da era das tintas vinílicas (PVA) no Brasil.” Por conseguinte, em 1963 o país contava com “aproximadamente 170 fábricas de tintas (...), com a maior concentração em São Paulo, sendo o seu número maciço na Capital, e as demais em outras cidades de interior (...)”<sup>158</sup>. A essa lista ainda poderíamos acrescentar “unidades fábricas que se dedicam à produção de tintas para impressão (aproximadamente dez) e de outras especializadas em tintas para couro (em número de 12).”<sup>159</sup> A abordagem de Romero Bellintani, embora ampla, parece não ser detalhada, uma vez que sua iniciativa foi apresentada em um seminário, em uma breve comunicação. “Aspectos da Indústria Brasileira” (1940), publicação realizada 25 anos antes da palestra do presidente do SITIVESP, identificou 189 fábricas de tintas e vernizes no ano de 1938<sup>160</sup>, ao contrário das 28 indicadas anteriormente.

A produção de tintas, esmaltes e vernizes também requisitou a produção de resinas sintéticas. Carlos Berenhauser (1956) propõe um rápido histórico da indústria de resinas sintéticas e plásticas no Brasil. Ele identifica no período de 1946 a 1948 intensa importação de artigos sintéticos manufaturados. Nos dois anos seguintes, esses mesmos artigos manufaturados são trazidos em menor quantidade que as matérias-primas. Por fim, de 1951 até 1954 as medidas restritivas do ministro Oswaldo Aranha limitam as importações até mesmo das matérias-primas. Sobre a produção de resinas sintéticas e plásticas, Berenhauser afirma que as resinas de ureia-melamina, usadas para a fabricação de chapas laminadas de uso decorativo, ainda não são produzidas no país. Juntamente com esse grupo, as resinas e plásticos acrílicos com uso em tintas e esmaltes também não eram produzidas, se bem que o país contasse naquele ano com três empresas em vias de instalação. Já as resinas alquídicas e as resinas e plásticos vinílicos eram fabricadas no país<sup>161</sup>.

A matéria “O Brasil produz – Vernizes e Esmaltes” informa que estabelecimentos produtores de vernizes e esmaltes se encontram em funcionamento no país, entre eles, a “Sherwin-Williams do Brasil S.A.; Fábrica de Produtos Rada; Leonardo Leonardi S.A.; Abel de Barros & Cia.; Indústria Química Brillo & Perlux e Corfix Química Ltda.”<sup>162</sup>. No ano em

<sup>158</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano VII, Nº 38, dez. 1965, p. 34.

<sup>159</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano VII, Nº 38, dez. 1965, p. 36.

<sup>160</sup> *Aspectos da Indústria Brasileira*. Departamento Nacional da Indústria e do Comércio, Rio de Janeiro, 1940.

<sup>161</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 115.

<sup>162</sup> *O Brasil produz – Vernizes e Esmaltes*. Diário Carioca, Edição 07248(1), 15/02/1952, p. 5.

que a notícia foi divulgada, o Brasil passava pela restrição na importação de diversos produtos pela Carteira de Importação e Exportação (CEXIM) lançada em abril de 1952<sup>163</sup>. O texto defende que “pela forte redução do nível da importações desses produtos sem que tenha havido escassez no mercado interno, pode-se ter uma ideia do desenvolvimento dessa importante indústria entre nós.”<sup>164</sup> De fato, se em 1946 o Brasil importou 4.416 toneladas de vernizes, ao custo de 4.416 mil cruzeiros, e 600 toneladas de esmaltes vitrificados (2.713 mil cruzeiros), em 1950 o país comprou do exterior 84 toneladas de vernizes (1.720 mil cruzeiros) e 40 toneladas de esmaltes (252 mil cruzeiros)<sup>165</sup>.

A *Revista de Química Industrial (RQI)* lança em 1960 a matéria “Produção de Tintas e Vernizes de 1957” analisando as estatísticas elaboradas pelo Conselho Nacional de Estatística em 1957. Nessa matéria as tintas são divididas segundo as categorias “Tintas com Base de água e Álcool”, “Tintas a óleo”, “Tintas de Impressão”, “Tintas de outros tipos” e “Vernizes” de acordo com cada estado, além do número de estabelecimentos e a produção (em litros e cruzeiros)<sup>166</sup>. Segundo os dados apresentados pela revista, nesse período, a produção de tintas com base de água e álcool é restrita aos estados de São Paulo (134 mil litros) e Guanabara (110 mil litros), enquanto as tintas a óleo são encontradas em Guanabara (10.486 toneladas), São Paulo (6.065 toneladas), Rio Grande do Sul (2.581 t), Rio de Janeiro (2.509 t), Pernambuco (157 t) e Santa Catarina (41 t). Percebe-se que o conhecimento da produção das tintas a óleo já é dominado pelas indústrias, porém o mesmo não ocorre ainda com as tintas a água e álcool. Por fim, a produção de vernizes ocorre em São Paulo (1.550,5 toneladas), Guanabara (1.443 t), Rio Grande do Sul (107 t), Rio de Janeiro (61 t) e Santa Catarina (7,5 t).

Na década de 1950, quando o país já tinha pelo menos 50 anos de experiência na fabricação de tintas, verifica-se a existência de um “desenvolvimento notável” dessa indústria. Esse quadro é justificado primeiramente em função do mercado consumidor brasileiro, que naquele momento estava em plena expansão<sup>167</sup>. Somado a esse aspecto, outros também influem, como por exemplo “a existência e disponibilidade de matérias-primas, como é o caso dos

---

<sup>163</sup> *Importações proibidas pela Cexim*. Correio da Manhã, 23/04/1952, Edição 18123 (1), p. 13.

<sup>164</sup> *O Brasil produz – Vernizes e Esmaltes*. Diário Carioca, Edição 07248(1), 15/02/1952, p. 5.

<sup>165</sup> *O Brasil produz – Vernizes e Esmaltes*. Diário Carioca, Edição 07248(1), 15/02/1952, p. 5.

<sup>166</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Produção de Tintas e Vernizes de 1957*. Revista de Química Industrial, Rio de Janeiro, Nº343, Ano XXIX, Nov.1960, p. 28.

<sup>167</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Produção de Tintas e Vernizes de 1957*. Revista de Química Industrial, Rio de Janeiro, Nº343, Ano XXIX, Nov.1960, p. 28.



pigmentos”<sup>168</sup> <sup>169</sup>. Entretanto, a identificação dos fabricantes de tintas só seria oficialmente quantificada no final da década de 1950; a iniciativa pode ser vista como o resultado de uma situação particular de forte crescimento industrial vivida pelo mercado nacional.

No ano de 1959, por iniciativa do atual IBGE, foi elaborado o “Cadastro Industrial - Fabricação de Tintas, Vernizes e Esmaltes” (GRÁFICO 2) pelo Conselho Nacional de Estatística e pela Diretoria de Levantamento Estatístico, que reuniu empresas responsáveis pela produção de tinta para impressão gráfica, tintas à base de óleo, água e álcool. Naquele ano, em todo o Brasil foram identificadas 110 indústrias que fabricavam tintas, das quais 59 em São Paulo, 35 no Rio de Janeiro, oito no Rio Grande do Sul<sup>170</sup>, três em Santa Catarina, três em Pernambuco, duas em Minas Gerais e uma no Paraná<sup>171</sup> <sup>172</sup>. As empresas localizadas em Minas Gerais, segundo o cadastro de tintas vernizes e esmaltes de 1959, são: Indústria Química Astro Ltda. e Produtos Químicos Minas Gerais Ltda..

O conjunto destacado pelo IBGE compreende: Tintas Hering S.A. Indústrias e Comércio, Usina São Cristóvão Tintas S.A., Condoril Tintas S.A.; Cia. das Tintas R. Montesano; Cia. Nitro Química Brasileira; Cia. Química Industrial CIL; Sherwin-Williams do Brasil S.A.; Abel de Barros Companhia Tintas S.A.; Frederico Menke e Cia.; Tintas Ideal; Coral

---

<sup>168</sup> Sobre o desenvolvimento de pigmentos no Brasil, a Química Industrial Brasileira S.A. – QuimBrasil apresentou grande contribuição para o cenário nacional. A empresa teve fábricas em Santo André (SP), São Caetano (SP), Utinga (SP) e Marechal Hermes (SP), além de filiais em Porto Alegre (RS), Pelotas (SC), Blumenau (SC), Curitiba (PR), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA), Belo Horizonte (MG) e Recife (PE).

<sup>169</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Produção de Tintas e Vernizes de 1957*. Revista de Química Industrial, Rio de Janeiro, Nº343, Ano XXIX, Nov.1960, p. 28.

<sup>170</sup> Nem todos os estabelecimentos do estado são contabilizados. Acrescentamos a Turmalina com sede em Porto Alegre (RS) e fundada em 1956. Ela desenvolveu produtos como cal para pintura e tintas em pó. Em 1967 a empresa adquire a Durlin, tradicional estabelecimento voltado para a produção de tintas industriais e volta-se para a produção de látex, óleo e esmaltes.

<sup>171</sup> Cadastro Industrial – Fabricação de Tintas, Vernizes e Esmaltes, IBGE, 1959.

<sup>172</sup> Ver Tabela 5 (apêndice).

S.A.; Tintas Internacional S.A.<sup>173</sup>; Sika<sup>174</sup>; Mesbla; Polidura S.A.<sup>175</sup>; Super-Cia Indústria de Tintas e Vernizes<sup>176</sup>; Globo S.A. Tintas e Pigmentos<sup>177</sup>; Probal Comércio e Indústria. S.A.<sup>178</sup> e outras.

No âmbito regional, o *Catálogo das Indústrias do Estado de São Paulo* registra que a capital paulista já contava em 1947 com um total de 89 iniciativas para produtos químicos para fins industriais, sete para sintéticos plásticos, cinco para madeiras compensadas, em folha e semelhantes e 35 estabelecimentos e fabricantes de tintas, vernizes e esmaltes (excetuando-se produtos para escrever e de impressão)<sup>179</sup> (TABELA 2). Desse total destacamos a situação de

<sup>173</sup> Fundada em 1850 na Inglaterra, a *Internacional Paints* teve sua primeira fábrica instalada no Brasil em 1926, em Niterói (RJ), com o nome Tintas Internacional (TELLES, 1989, p. 51). Embora inicialmente comprometida com a produção de tintas marítimas, a empresa passa a diversificar sua linha na década de 1950, oferecendo tintas para construção, manutenção e *off-shore* poliuretano (TELLES, 1989, p. 51). Seu mercado principal, todavia, continuaria sendo as tintas para os setores petroquímico, hidrelétrico, de mineração e siderúrgico, ainda que sua produção compreendesse “tintas sintéticas e a óleo, tintas marítimas, tintas anticorrosivas à base de borracha clorada, resinas epóxis, resinas vinílicas, resinas acrílicas, resinas poliuretanas, alcatrão, pó de zinco e shop primers, e tintas domésticas.” (KAISER, 1978, p. 24) A Tintas Internacional ainda lançaria no mercado as tintas de lustre elástico Lagoline®, as tintas plásticas Lagotex® e Interlight® e a tinta alquídica Lagomatt®<sup>173</sup>.

<sup>174</sup> A Sika foi fundada em 1910 na Suíça por Kaspar Winkler. No Brasil a empresa é fundada em 1934 por Anton Von Salis no Rio de Janeiro com uma produção voltada para tintas de construção, porém também teve representantes em Belo Horizonte (Montana S.A., Ferragens Antônio Falci Ltda. e Ferragens Globo Ltda.). Ela teve como primeiro produto lançado em solo brasileiro o aditivo impermeabilizante e acelerador para argamassa, Sika® 1, então já conhecido na Europa. A Tintas Sika disponibilizou as tintas Conservado P®; a “tinta-esmalte” à base de borracha clorada e de grande resistência a meios básicos e ácido, Igara; a “tinta-esmalte” à base de resinas sintéticas, Esmaltin; e a “tinta de emulsão” lavável e para interiores, Sika-Lar. A empresa ainda está em funcionamento.

<sup>175</sup> A Polidura do Brasil foi instalada em 1940 em São Paulo pelos irmãos de origem alemã Albert e Zelman Windmuller. No entanto, a família Windmuller já produzia na Alemanha desde 1919 vernizes específicos para madeira da marca “Politur” (TELLES, 1989, p. 74). Dessa forma, a empresa instalada no Brasil continua a linha de produtos desenvolvidos no exterior, mas adapta o nome da nova fábrica instalada na Vila Maria (SP) para “Polidura”. Os primeiros itens produzidos tinha como base os “vernizes modificados de goma-laca” (TELLES, 1989, p. 73). Na década de 1950 a empresa ainda diversificaria sua linha de produção com tintas industriais e posteriormente com as tintas automotivas. Na década de 1960 a Polidura oferece a laca acrílica Pebecril®. A Polidura foi comprada pela Du Pont do Brasil e em seguida adquirida pelo Grupo Renner Herrmann em 1986.

<sup>176</sup> A Indústria de Tintas e Vernizes Super, inicialmente criada por Amélio Satro, é vendida para Olócio Bueno e Homero Bellintani. A empresa, fundada em 1950, começa a produzir tintas a óleo para construção civil e tem como principal produto a Preferida®, “uma tinta barata, com muito breu na composição” (TELLES, 1989, p. 76). A partir de 1960, a empresa de Olócio Bueno começa a investir na produção de tintas à base de látex sintético ou emulsão de PVA e assim introduz a fábrica da Suvinil. Ainda na década de 1960 as Tintas Super dão origem à indústria de tintas automotivas Combilaca em São Bernardo (SP). Atualmente, a BASF detém os direitos das marcas Super®, Combilaca® e Suvinil®.

<sup>177</sup> A Globo S.A. Tintas e Pigmentos nasceu em 1936 como resultado das iniciativas dos imigrantes alemães Bernard Blumenthal e Hugo Klein; já no ano de 1938 começariam a produção das primeiras tintas da Globo Ltda.. Na década de 1950 é lançado o Hidrax®, uma cal tingida, e na década de 1960 inicia-se a produção das tintas a látex.

<sup>178</sup> A Probal Comércio e Indústria. S.A. ofereceu produtos como a tinta a óleo brilhante Probal®, o óleo fosco aveludado Mattlack® e o esmalte sintético para esquadrias Glanzlack® e Probalux®.

<sup>179</sup> Catálogo das Indústrias do Estado de São Paulo (exclusive o município da capital). Departamento Estadual de Estatística – Divisão de Estatística da Produção e Comércio, São Paulo, 1947. Ver Tabela 1 (apêndice).

quatro empresas fabricantes de tintas: a Cia. Química Industrial – Cil S.A., que apresentou um capital investido de Cr\$ 4.406.278 com 91 operários; a Cia. Tintas e Vernizes R. Montesano, com um capital investido de Cr\$ 593.160 e 59 operários; a Carlos Kuenerz & Cia. Ltda., com um capital investido de Cr\$ 542.000 e 14 operários; e por fim a Fábrica de Produtos Rada – Leonardo Leonardi S.A.<sup>180</sup> (FIGURA 27), com um capital investido de Cr\$ 464.732 e dois operários<sup>181</sup>.

Diversos trabalhos tentam explicar o surto industrial vivido pela capital paulista, sendo possível citar o sucesso da cafeicultura e de técnicos especializados nesse sistema e o consequente aumento no poder aquisitivo da população; os programas de imigração e as novas possibilidades oferecidas para os estrangeiros; e a viabilização de energia para consumo através de hidrelétricas<sup>182</sup> como a Usina de Parnaíba (1901), construída pela empresa canadense *The São Paulo Trainway, Light and Power Company* (1899), e posteriormente outras, como a Usina de Cubatão (1926), ou até mesmo termoeletricas como a Usina de Piratininga (1954).

Vinte anos depois dessa primeira iniciativa o estado paulista lança o *Anuário Comercial e Industrial da ACSP (1969/70)* (TABELA 3 e 4) que nos informa que a cidade de São Paulo apresentou naquele ano pelo menos 200 associados que fabricavam e vendiam produtos químicos, 140 que produziam e 56 que fabricavam plásticos, quatro de laminados plásticos e três que fabricavam chapas de fibra de madeira. Além disso a capital também contava com 50 lojas de tinta e 45 fabricantes ou atacadistas do mesmo produto associados à instituição, sem contar estabelecimentos de tintas para escrever, impressão e tecidos<sup>183</sup>. Com um total de 95

---

<sup>180</sup> Assim como a Cia. Nitro Química, a Fábrica de Produtos Rada (SP) também teve uma linha de produtos para a produção de lacas para automóveis e chegou a produzir também sua própria nitrocelulose dominando “boa parte do mercado de repintura, e também (...) [ocupando o posto de] fornecedora exclusiva da Companhia Aeronáutica Paulista, desenvolvendo diversas tintas especiais para revestimento dos aviões Paulistinha” (TELLES, 1989, p. 62). No ano de 1962, a RQI noticiou que a Fábrica de Produtos Rada-Leonardo Leonardi S. A. teve um lucro bruto de 23,69 milhões e líquido de 6,83 milhões de cruzeiros (RQI, nº 358, 1962, p. 32). A laca Radalac® foi um dos produtos oferecidos pela empresa que tinha como um dos seus revendedores “R. Nelson Perroni”. Esse item teve como composição “produtos fabricados à base de nitro-celulose (piroxilina)” e destinava-se à pintura de “automóveis, aviões, móveis de aço de madeira, geladeiras, balanças automáticas, brinquedos e todos os artigos onde [se] requer um acabamento finíssimo.” (O Jornal, Edição 08164(1), 08/12/1946, p. 24) Os produtos de nitrocelulose da empresa ainda são descritos como “fabricados com materiais escrupulosamente escolhidos”, “isentos de toxidade”, “de secagem rápida, semi-brilhante e de fácil polimento” (O Jornal, Edição 08164(1), 08/12/1946, p. 24).

<sup>181</sup> Catálogo das Indústrias do Estado de São Paulo (exclusive o município da capital). Departamento Estadual de Estatística – Divisão de Estatística da Produção e Comércio, São Paulo, 1947, p. 214 e 213.

<sup>182</sup> DI PIERRO, Mário F.. *O papel de São Paulo no desenvolvimento do Brasil in Capítulos da História da Indústria Brasileira*. Fórum Roberto Simonsen, Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, Vol XI, São Paulo, 1959, p. 91.

<sup>183</sup> ACSP. *Anuário do Comércio e Indústria 69/70*. Associação Comercial de São Paulo (1894-2016), São Paulo, 1969, p. 494.

iniciativas voltadas para a comercialização de tintas, em duas décadas o número mais que dobrou a quantidade disponível em 1947.

**Fábrica de Produtos "RADA"**  
**LACAS DE NITRO-CELULOSE**



<p><b>PARA AVIÕES</b> INDUTO PIGMENTADO em todas as cores do nosso catálogo.</p> <p><b>INDUTO INCOLOR</b> Diluidor Removedor Retardador</p> <p><b>PARA MOVEIS</b> Seladora Verniz brilhante Verniz Opaco Fundo cor noguerato</p> <p><b>PARA MOVEIS DE AÇO</b> Verde liva em todas nuances</p> <p><b>VERNIZ PARA METAIS</b> THINNER (Redutor) para todos os fins</p>	<p>A LACA RADALAC é um produto fabricado á base de Nitro-celulose (Piroxilina) que se destina á pintura de automoveis, aviões, moveis de aço e de madeira, geladeiras, balanças automáticas, brinquedos e todos os artigos onde requer um acabamento finissimo.</p> <p style="text-align: center;">—○—</p> <p>A NOSSA LACA DE NITRO-CELULOSE é fabricada com materiais escrupulosamente escolhidos, oferecendo assim grande durabilidade tanto para uso interior como exterior e estando isenta de materias toxicas, não prejudica a saude de quem a aplica.</p> <p style="text-align: center;">—○—</p> <p>E' um produto de secagem rápida, semi-brilhante e de fácil polimento.</p> <p style="text-align: center;">—○—</p> <p>A LACA PRETA é um produto equivalente ao dos melhores fabricantes estrangeiros, estando sendo empregada com grande êxito na pintura de automoveis.</p>
---	---

**Distribuidor :**

**R. NELSON PERRONI**

Av. Presidente Antonio Carlos n. 207-5.<sup>o</sup> andar, sala 505-A — Fone : 22-9366  
Endereço Telegráfico : "PEPEDA"

FIGURA 27 – Anúncio da Fábrica de Produtos Rada – Leonardo Leonardi S.A.. Fonte: O Jornal, Edição 08164(1), 08/12/1946, p. 24

Se em São Paulo foi possível determinar, em dois momentos históricos distintos, o número de fabricantes, ano de fundação, endereço e produtos vendidos, o mesmo não pôde ser feito para os estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro. No *Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais (1946)* são destacados estabelecimentos em atividade naquele ano. No que diz respeito às lojas de tintas, em Belo Horizonte dez estabelecimentos são citados: A. J. Diniz & Cia.; A. Munayer & Cia.; Casa Falci; Casa Junior; Casa das Tintas; Falci & Cia. Ltda.; Juventino Castro & Cia. Ltda.; Mesbla S.A.; Rui Gervásio Avelar; e J. Bovendorp.<sup>184</sup>

<sup>184</sup> MOREIRA, Vivaldi W. (ed.). *Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais*. Ano I, Jan. 1946, Nº1, Belo Horizonte, p. s/p. Ver Tabela 9 (apêndice).

O “Anuário Industrial de Minas Gerais” (1968)<sup>185</sup> foi lançado no final da década de 1960 através da parceria entre a Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG) e a Fundação IBGE. A publicação, entretanto, não classifica os estabelecimentos comerciais segundo os artigos vendidos, ao contrário da publicação paulista do mesmo período. Na capital, são identificados cerca de 480 estabelecimentos, sendo esses apresentados por nome, especialização e endereço. Nesse documento, não foi possível identificar lojas especializadas na venda de tintas, contudo, citamos locais responsáveis pela venda de outros itens: Naufal S.A. – Importação (chapas acrílicas e outros), Artefórmica Ltda. (móveis de fórmica), NovaForma Industrial e Comercial Ltda., Arteplástico Ltda. (artefatos de plásticos), Incoplasa – Indústria e Comércio de Plásticos Ltda., Indústria de Plástico Asa Ltda., Grafica Cejota (impressos em geral), Basileu Ltda., Bracini Ltda., Globo Ltda., e Oliveira Costa S.A. – Companhia e Indústria.

Dez anos após o Anuário de 1969, sai a primeira edição do “GEI – Guia Econômico e Industrial do Estado de Minas Gerais”. Na introdução do guia é feito um panorama sobre a industrialização no estado, que entre o fim do século XIX e o começo do XX passa por um lento processo de implementação de indústrias. O maior desafio citado pela publicação foi modificar a condição de Minas Gerais de estado agrícola e “mero fornecedor de produtos semi-elaborados para os mercados do Rio de Janeiro e São Paulo”. A crise de 1929 e a restrição da importação em decorrência da II Guerra Mundial permitem ao estado contribuir para o consumo de itens como o aço e o cimento<sup>186</sup>. O processo é iniciado com exploração de minério de ferro, sendo possível citar a implementação da Companhia Siderúrgica Belgo Mineira em João Molevade em 1921. Após a Companhia Belgo Mineira viriam outras como a Aços Especiais Itabira (ACESITA) em 1942 e a Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais (USIMINAS) em 1956, ambas no Vale do Aço. A produção de cimento é iniciada em 1939 com a fábrica da Companhia de Cimento Portland Itaú no município de Itaú. Ainda assim, mesmo com grande volume de recursos naturais, Minas Gerais “não apresentava infra estrutura de energia e transportes capazes de assegurar seu desenvolvimento industrial”<sup>187</sup>. A criação da Centrais Elétricas de Minas Gerais (Cemig) em 1952 foi uma das iniciativas para reverter essa situação. Entretanto,

---

<sup>185</sup>FIEMG (org.). *Anuário Industrial de Minas Gerais*. Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1969.

<sup>186</sup> FIEMG (org.). *GEI – Guia Econômico e Industrial do Estado de Minas Gerais – Indústria, Atacado e Serviço*. Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1979, p. 11.

<sup>187</sup> FIEMG (org.). *GEI – Guia Econômico e Industrial do Estado de Minas Gerais – Indústria, Atacado e Serviço*. Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1979, p. 12.

“só no final da década de 1950 a economia do Estado estava preparada para uma expansão industrial em maior escala”<sup>188</sup>.

O período em que surgem iniciativas como o *Catálogo das Indústrias do Estado de São Paulo* e também o *Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais (1946)* indica também uma situação comum: o término da II Guerra Mundial (1945), quando o Brasil conclui a primeira etapa da sua “evolução industrial”, que visava à instalação da “indústria leve”, isto é, de produtos manufaturados. Doravante, o país poderá finalmente investir na “indústria pesada” ou na fabricação de meios de produção, como as matérias plásticas ou as resinas sintéticas<sup>189</sup>.

Em *Geografia Industrial do Brasil* (1958) Hugo Schlesinger relata que quatro municípios fluminenses dedicam-se à fabricação de tintas e esmalte preparados a óleo: São Gonçalo, Niterói, Nova Iguaçu e Nova Friburgo<sup>190</sup>. Os anuários da então capital brasileira (situação que durou até 1960) já haviam sido publicados desde 1913 até 1929. Porém, entre 1929 e 1937 houve uma interrupção na elaboração dos exemplares. O *Anuário Estatístico do DF* de 1938, uma iniciativa Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IHGB), antigo Instituto Nacional de Estatística, retomou os números passados e teve como objetivo sistematizar e registrar a produção industrial da capital. Esse exemplar reuniu pela primeira vez os dados coletados pelas Agências Municipais de Estatística, fornecendo portanto uma visão mais ampla com a contribuição de vários municípios. Na categoria “Tintas e Vernizes” e no item “tinta preparada a óleo” uma produção que variou de 613.916 kg no em 1925, para 872.752 kg em 1931 e finalmente 2.576.528 kg em 1936. Já a categoria “vernizes e esmaltes” iniciou com 63.599 kg, para 39.581 kg e por fim 209.239 kg respectivamente em 1925, 1931 e 1936<sup>191</sup>. Ainda nesse número são identificadas onze firmas importadoras para a categoria “tintas, óleos e vernizes”: Paredes & Costa, A. C. Pereira & Cia., Araújo Barbosa & Cia., C. Machado & Cia., Correia, Leite & Cia., Cravo Irmãos & Cia., F. Ramos & Cia., Romero & Cia. Ltda., J. Vieira & Castro, Ribeiro Simões & Cia., Usinas de Tintas Transatlântica S.A. Acrescenta-se a

---

<sup>188</sup> FIEMG (org.). GEI – Guia Econômico e Industrial do Estado de Minas Gerais – Indústria, Atacado e Serviço. Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1979, p. 12.

<sup>189</sup> PIERRO, Mário F. di. *O papel de São Paulo no desenvolvimento do Brasil* in *Capítulos da História da Indústria Brasileira*. Fórum Roberto Simonsen, Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, Vol XI, São Paulo, 1959, p. 99.

<sup>190</sup> SCHLESINGER, Hugo. *Geografia Industrial do Brasil*. Instituto de Estudos, Pesquisas e Estatística (IEPE), São Paulo, 1958, p. 186.

<sup>191</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Diretoria de Assistência Municipal. Anuário Estatístico do Distrito Federal. Serviço Gráfico do IBGE, Rio de Janeiro, Ano VI, 1938, Edição 00006(2), p. 75.

esse grupo outros estabelecimentos das categorias “ferragens, tintas, óleos e vernizes” como Alberto de Almeida & Cia. e Marques Couto & Cia.<sup>192</sup>

No ano seguinte, é publicada uma nova edição. Nela é registrada para os anos de 1938 e 1939, uma produção de “tintas preparadas a óleo, água, etc” de 1.788.120 kg e 1.803.829 kg respectivamente. Para a produção de “vernizes e esmaltes” a arrecadação em 1938 e 1939 foi de 240.184 kg e 165.513 kg. Nessa edição, acrescenta-se a produção de óleo de linhaça e aguarrás, equivalente a 759.755 kg para o 1938 e 3.949.418 kg para o ano seguinte<sup>193</sup>.

No final da década de 1970, a situação da indústria brasileira de tintas difere daquela identificada pelo IBGE em 1959. Na matéria “A Indústria Brasileira de Tintas e Vernizes” (1978), publicada no *Boletim Informativo do Sindicato das Indústrias de Tintas e Vernizes e de Preparação de Óleos Vegetais e Animais do Município do Rio de Janeiro* (TABELA 3), são levantados no país cerca de 300 empreendimentos ativos no ramo de fabricação de tintas e vernizes no país, sendo 92 instalados em São Paulo<sup>194</sup>. Desse vasto número, seis empresas são responsáveis por dominar 70% do mercado brasileiro, com os outros 30% repartidos por “empresas de porte médio e pequeno, atuando mais em mercados regionais e também na fabricação de tintas especiais.”<sup>195</sup> A matéria mostra a divisão do mercado e ainda classifica a participação de seis em 1977: 19% para Glasurit, 18% Coral, 11% Renner, 11% Polidura, 9% Ypiranga e 5% Oxford.<sup>196</sup>

### 2.3. Conceitos e definições: os materiais modernos nas déc. 1950 e 1960

Nos dias de hoje, o mercado brasileiro das tintas é dominado por poucas multinacionais (AkzoNobel, Renner Herrmann S.A., BASF, Sherwin-Williams do Brasil), cujos produtos são padronizados bem como as tecnologias, disponíveis para compra. No século passado, contudo, a despeito da maior variedade de empresas no mercado nacional, os produtos eram feitos

<sup>192</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Diretoria de Assistência Municipal. Anuário Estatístico do Distrito Federal – Ano 1938. Serviço Gráfico do IBGE, Rio de Janeiro, Ano VI, 1939, Edição 00006(2), p. 213.

<sup>193</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Diretoria de Assistência Municipal. Anuário Estatístico do Distrito Federal – Ano 1939 e 1940. Serviço Gráfico do IBGE, Rio de Janeiro, Ano VII e VIII, 1941, Edição 00006(2), p. 213.

<sup>194</sup> KAISER, Carlos Alberto (Ed.). Boletim Informativo. Sindicato das Indústrias de Tintas e Vernizes e de Preparação de Óleos Vegetais e Animais do Município do Rio de Janeiro. N°3, Out/Dez 1978, p. 23.

<sup>195</sup> KAISER, Carlos Alberto (Ed.). Boletim Informativo. Sindicato das Indústrias de Tintas e Vernizes e de Preparação de Óleos Vegetais e Animais do Município do Rio de Janeiro. N°3, Out/Dez 1978, p. 23.

<sup>196</sup> KAISER, Carlos Alberto (Ed.). Boletim Informativo. Sindicato das Indústrias de Tintas e Vernizes e de Preparação de Óleos Vegetais e Animais do Município do Rio de Janeiro. N°3, Out/Dez 1978, p. 24.

artesanalmente e as tecnologias e os métodos para a síntese de resinas sintéticas ainda estavam sendo descobertos. Até o final do séc. XVIII e início do séc. XIX, momento em que ocorre a Primeira Revolução Industrial (1760-1840), o principal aglutinante utilizado no meio artístico era o óleo<sup>197</sup>. A versatilidade da tinta a óleo artística, que permite resultados distintos quanto a brilho, opacidade, transparência, saturação e profundidade, faz com que esse material seja até hoje muito utilizado.

Segundo Mello (2012), o advento de materiais sintéticos, no entanto, ocorre durante a Segunda Revolução Industrial (1870-1914) com o florescimento de áreas como a química, a física e a engenharia. Os primeiros itens a serem produzidos são: o corante púrpura de anilina, em 1856 por William Henry Perkin, o pigmento negro de fumo, a partir de 1870, a produção industrial do branco de titânio, em 1920 (anatásio na metade da década de 1920 e rutílio no começo da década de 1940) e o desenvolvimento das resinas fenólicas por Leo Henricus Arthur Baekeland em 1907<sup>198</sup>.

As resinas sintéticas surgiram após a década de 1920 e foram rapidamente assimiladas por vários artistas, pois, ao contrário das tintas artísticas e manipuladas (*hand-made*), elas diversificavam as formas de aplicação (rolos para pintura, pistolas e aerógrafos ou aplicação direto do pote) e permitiam uma secagem mais rápida. As tintas manipuladas utilizavam materiais naturais como óleo, gomas, resinas, ceras e proteínas<sup>199</sup>. As primeiras tintas industriais disponíveis para a compra foram as tintas óleo-resinosas (*oleoresinous paint*) prontas para uso (*ready-mixed*). Elas foram produzidas industrialmente para suprir o mercado imobiliário e poderiam ser utilizadas para ambientes internos ou externos. A sua composição química correspondia a uma mistura de óleos secativos com resinas; essas eram utilizadas para agilizar o processo de secagem do produto e para formar uma camada de tinta mais espessa do que outros itens feitos somente com produtos oleosos. Estudando a coleção da Tate Gallery, Tom Learner (2006) identifica quatro classes de tintas à base de resinas sintéticas que sobressaem no começo do século XX: as tintas prediais à base de nitrocelulose, as tintas prediais à base de resinas alquídicas, as tintas prediais à base de emulsões de acetato de polivinila (PVA) e por

---

<sup>197</sup> O início da utilização das tintas artísticas a óleo é citado nas descobertas realizadas pelos irmãos Hubert (1366-1426) e por Jan Van Eyck (1390-1441). A formulação básica desse material era feita com a dispersão dos pigmentos em óleo vegetal através de solventes como a terebintina (MELLO, 2012, p. 7).

<sup>198</sup> MELLO, V. M.; SUAREZ, P. A. Z. *As Formulações de Tintas Expressivas Através da História*. Revista Virtual Quim, 2012, Vol. 4, Nº 1, p. 10.

<sup>199</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *House Paints, 1900-1960: History and Use*. Research Conservation, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2011, p. 9.



fim as tintas artísticas à base de soluções acrílicas e emulsões acrílicas<sup>200</sup>. Para a introdução de cada um desses materiais, Learner propõe períodos específicos (FIGURA 28). Segundo ele, as “tintas domésticas de nitrocelulose” (*nitrocellulose house paint*) foram introduzidas no final dos anos 1920; as “tintas domésticas alquídicas” (*alkyd house paint*), no final da década de 1930; as “tintas domésticas à base de emulsão de PVA” (*PVA emulsion house paint*), no final dos anos 1940; as “tintas artísticas de soluções acrílicas” (*acrylic solution artists’ paint*), no final dos 1940; e as “tintas artísticas de emulsões acrílicas” (*acrylic emulsion artists’ paint*), na metade dos anos de 1950<sup>201</sup>.

A pluralidade de nomenclaturas para os materiais pictóricos foi e continua sendo um desafio para químicos, historiadores, artistas e restauradores. A confusão atual sobre a definição de termos genéricos como “resinas sintéticas”, “esmalte”, “laca”, “tinta plástica” e “látex”, recorrentes na descrição de obras de artistas concretos e neoconcretos, mas também em outros movimentos, já existia nos meios profissionais das décadas de 1940, 1950 e 1960. Porém, empresários brasileiros e fabricantes de tintas que se empenharam na fixação de uma conceituação mais precisa e na padronização nos procedimentos de fabricação.

**Table 1 Dates of introduction of principal binders in modern paints.**

Paint Type	Date of Introduction
Oil artists’ paint	Antiquity
Nitrocellulose house paint	Late 1920s
Alkyd house paint	Late 1930s
PVA emulsion house paint	Late 1940s
Acrylic solution artists’ paint	Late 1940s
Acrylic emulsion artists’ paint	Mid-1950s

FIGURA 28 – Identificação da data de introdução dos principais ligantes nas pinturas modernas durante o séc. XX. Fonte: LEARNER, 2006, p. 4.

Rosa (1956) define “resinas sintéticas” como “substâncias orgânicas (...) de alto peso molecular, sintetizadas a partir de produtos químicos relativamente simples, pelas reações de

<sup>200</sup> LEARNER, Thomas J. S. et all. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006, p. 4.

<sup>201</sup> LEARNER, Thomas J. S. et all. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006, p. 4.

condensação ou polimerização” compostas por “substâncias orgânicas obtidas pela modificação, através de tratamentos químicos, de produtos naturais de alto peso molecular”<sup>202</sup>, como por exemplo as proteínas e a celulose. A produção de resinas sintéticas no Brasil é discutida por Schlesinger, para quem a produção de cloreto de polivinila, matéria-prima fundamental para a produção das tintas vinílicas, já é da ordem de três toneladas no ano de 1951, e posteriormente de 9,5 t em 1956<sup>203</sup>. Na matéria publicada em 1946 pela Revista de Química Industrial (RQI), os editores definem o termo “tinta”.

**Tinta** é essencialmente uma suspensão de pigmentos em óleos; **verniz** é uma solução de várias gomas, levemente coloridas nos mesmo óleos. Depois de ser estendido, o óleo gradualmente endurece, torna-se um filme resinoso. Este filme é mais ou menos impermeável à umidade e, com o pigmento, protege a superfície. Para que o óleo endureça formando um filme com as propriedades desejadas deve ser composto de certos constituintes que possam combinar com o oxigênio do ar (isto é, ser “oxidado”). Quando esta oxidação se dá, o óleo endurece (a tinta torna-se seca).<sup>204</sup> (grifos nossos)

Na matéria “*Produção de Tintas e Vernizes*”, Ronaldo Chapeval, em 1966, distingue três tipos de revestimento, e embora não os defina, descreve seus componentes. Para Chapeval, “tinta” identifica aqueles materiais que podem ser “a óleo, enrugantes, à base de água, metálicas, a estufa, litográficas, esmaltes etc”, e, portanto, com diversos usos. Segundo ele, o termo identifica um material com diversos componentes: resinas, pigmentos, solventes, óleos, plastificantes, secantes, anti-espuma, anti-pele, cargas e dispersantes<sup>205</sup>. Em “*Indústria de Tintas e Vernizes com Base de Óleos Vegetais no Rio Grande do Sul*”, artigo publicado por Hugo Herrmann Filho e Antônio Prestefelipe Neto, define-se tinta como um material composto por “óleo vegetal, pigmento, veículo, secante, solvente”<sup>206</sup>.

A revista paulista “*Tintas & Vernizes*” de 1966 lança uma seção de “Dicionário de Termos Técnicos” com diversos termos. Destacamos a diferença entre aglutinante e veículo. O primeiro “é constituído pelos componentes não voláteis de veículo de uma tinta que se ligam,

<sup>202</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguai*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguai, São Paulo, 1956, p. 114.

<sup>203</sup> SCHLESINGER, Hugo. *Geografia Industrial do Brasil*. Instituto de Estudos, Pesquisas e Estatística (IEPE), São Paulo, p. 120, 1958.

<sup>204</sup> S/A. *Tintas e Vernizes – Óleos secativos*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 169, Ano XV, mai. 1946. p. 25-26.

<sup>205</sup> CHAPEVAL, Ronaldo L. *Produção de Tintas e Vernizes* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano I, Nº 1, fev. 1966, p. 44.

<sup>206</sup> NETO, Antônio Prestefelipe; HERRMANN, Hugo Filho. *Indústria de Tintas e Vernizes com Base de Óleos Vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 258, Ano XXII, out. 1953, p. 20.

formando a película após a secagem.”<sup>207</sup> Por sua vez, o segundo é “a porção líquida de uma tinta. Os ingredientes que se dissolvem nessa porção líquida da tinta passam a fazer parte do veículo.”<sup>208</sup>

Da definição de tinta, passamos para a de verniz. O conceito compreende: óleo secativo vegetal, resinas (naturais ou sintéticas), solvente e secante”<sup>209</sup> ou “qualquer líquido transparente ou translúcido que quando é aplicado sob a forma de película fina, seca ao ar ou em estufa, dando um revestimento protetor à superfície em que foi aplicado.”<sup>210</sup> De forma semelhante, os vernizes “são constituídos de óleo secativo vegetal, resina (naturais ou sintéticas), secante e diluente.”<sup>211</sup> No entanto, alguns anos antes, na notícia “Tintas e Vernizes – Esmaltes preparados com óleos de casca de castanha de caju”, veiculada em 1946, o próprio redator inicia a apresentação de um produto classificando-o como “verniz”, mas, imediatamente depois, utiliza o termo “esmalte” como um sinônimo. Observamos, aqui, que a palavra “esmalte” era utilizada para designar materiais com brilho.

Condensando o óleo de casca de castanha de caju com formol, obtém-se uma resina, solúvel em óleo de terebintina. Vernizes feitos com esta resina e óleo de linhaça e de tungue, são bons esmaltes. Os filmes são resistentes aos ácidos e de certo modo aos álcalis; são insolúveis em gasolina e no álcool; e possuem qualidades elásticas e isolantes superiores aos dos esmaltes preparados com óleo de noqueira.<sup>212</sup>

Em uma edição da RQI da década de 1950, os esmalte são descritos como produtos que contêm “pigmento, veículo, secante, anidrido ftálico, glicerina, ácidos gordurosos de óleo vegetais, solvente”<sup>213</sup>. O Dicionário de Termos Técnicos (1966), por sua vez, informaria alguns anos mais tarde que se trata de “um termo genérico e de acepção extensa, aplicando-se a

<sup>207</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). Dicionário de Termos Técnicos. *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967, p. 64.

<sup>208</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). Dicionário de Termos Técnicos. *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967, p. 74.

<sup>209</sup> CHAPEVAL, Ronaldo L. *Produção de Tintas e Vernizes* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano I, Nº 1, fev. 1966, p. 44.

<sup>210</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). Dicionário de Termos Técnicos. *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967, p. 74.

<sup>211</sup> CHAPEVAL, Ronaldo L. *Produção de Tintas e Vernizes* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano I, Nº 1, fev. 1966, p. 44.

<sup>212</sup> S/A. *Tintas e Vernizes – Esmaltes preparados com óleos de casca de castanha de caju*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 176, Ano XV, dez. 1946, p. 28.

<sup>213</sup> NETO, Antônio Prestefelipe; HERRMANN, Hugo Filho. *Indústria de Tintas e Vernizes com Base de Óleos Vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 258, Ano XXII, out. 1953, p. 20.

acabamento de vernizes pigmentados que produzem películas lustrosas, semilustrosas ou foscas.”<sup>214</sup> O esmalte representa “uma classe de acabamento muito duro, brilhante, ou semi-brilhante, geralmente obtido pela pigmentação de vernizes, óleos tratados, ou lacas”<sup>215</sup>. Uma vez aplicado, sua aparência final é marcada “pela ausência de marcas de aplicação (pincel). A linha divisória entre esmaltes e tintas é bastante indefinida.”<sup>216</sup> É interessante observar, primeiramente, que componentes químicos como o anidrido ftálico e a glicerina são tipicamente encontrados também nas resinas alquídicas<sup>217</sup>, portanto a definição de esmalte se mistura com a das resinas alquídicas. Percebemos que o termo também se confunde com o significado de “laca”.

Vale lembrar que, nesta pesquisa, o conceito de “laca” caracteriza um produto do tipo industrial, ainda que o mesmo possa ser utilizado, por exemplo, na imaginária sacra, e portanto, assumir conotação artesanal. No estudo de esculturas policromadas do séc. XVIII, Souza (1996) afirma que laca é um tipo de pigmento composto por um substrato inorgânico (por exemplo, um gel translúcido como alumina) complexado com um corante orgânico<sup>218</sup>. O uso desse material permite a formação de uma fina camada colorida e transparente; essas propriedades foram amplamente exploradas na elaboração de veladuras sobre folhas metálicas para acabamento final de esculturas religiosas e para a modificação sutil da camada subjacente. Dentre as lacas mais utilizadas por policromadores mineiros, Coelho e Quites (2014) citam a laca de garança européia, a cochonilha americana e o pau Brasil para tons avermelhados e o o pigmento *verdegris* (resinato de cobre) para tons esverdeados<sup>219</sup>.

Embora com tecnologia distinta, o termo “laca” foi apropriado no campo industrial para identificar um produto fino, transparente e com brilho. A palavra também está associada àqueles

---

<sup>214</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Dicionário de Termos Técnicos*. Tintas & Vernizes. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967. p. 59, p. 67.

<sup>215</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 11, out. 1967, p. 66.

<sup>216</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 11, out. 1967, p. 66.

<sup>217</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Dicionário de Termos Técnicos*. Tintas & Vernizes. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967. p. 59, p. 71.

<sup>218</sup> SOUZA, Luiz Antônio Cruz; STULIK, Dusan Cyril; PEREIRA, Marília Ottoni da Silva. *Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII: o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Química, 1996, p. 12.

<sup>219</sup> COELHO, Beatriz.; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, p. 90.

materiais compostos por nitrocelulose como agente formador de película, plastificantes, resinas, pigmentos e solventes entre outros produtos usados em automotivos.<sup>220</sup>

Laca: termo de aplicação bastante ampla, geralmente usado para designar certos tipos de tintas pigmentadas ou não, onde o veículo é constituído principalmente de resinas termoplásticas, que secam pelas simples evaporação do solvente, sem qualquer reação de polimerização ou oxidação, comum aos produtos à base de óleo. Os tipos mais comuns de resinas aplicadas à formulação de lacas são a nitrocelulose, acetato de celulose, metil celulose, etil celulose, benzil celulose e mais recentemente certos tipos de resinas vinílicas. O tipo de maior consumo é a laca nitrocelulose, aplicada para pintura de automóveis, acabamento em madeira, acabamentos industriais etc.<sup>221</sup>

A produção de nitrato de celulose no Brasil só ocorre na década de 1940 pela Cia. Nitro-Química Brasileira; a referência nacional mais antiga para esse material pela Cia. Nitro-Química Brasileira foi encontrada em *O Jornal* de 1942. Em uma publicação da RQI publica-se que “Nitrato de celulose fabrica-se em outra grande usina química do Estado de São Paulo. A princípio usava-se este material entre nós principalmente para o raoin, mas hoje seus empregos compreendem a linha de plásticos e lacas.”<sup>222</sup>

No final dos anos 1930 surgem as resinas alquídicas<sup>223</sup>, que tinham como base um óleo de poliéster modificado. Essas opções se destacaram no mercado das tintas imobiliárias; destinadas ao uso externo, secavam rapidamente. Embora produzidas desde 1927, as tintas alquídicas só foram disponibilizadas e comercializadas no Reino Unido e na Europa em meados da década de 1950. Em uma reportagem da RQI afirma-se que as “resinas alquídicas, maleicas e *ester gums* são fabricadas geralmente nas grandes fábricas de tintas e vernizes para consumo próprio.”<sup>224</sup> Em “Geografia Industrial do Brasil” (1958), Schlesinger sustenta que para o fornecimento para as indústrias de tintas, vernizes, madeiras compensadas “acaba de ser estabelecido um acordo a fim de que uma firma de indústrias químicas de São Paulo [em São

<sup>220</sup> CHAPEVAL, Ronaldo L. *Produção de Tintas e Vernizes* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano I, Nº 1, fev. 1966, p. 44.

<sup>221</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano III, Nº 13, fev. 1968, p. 65.

<sup>222</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Revista de Química Industrial – RQI*, nº 236, Ano XIX, dez. 1951, p. 18.

<sup>223</sup> De acordo com Learner, o termo “alquídico” deriva dos principais componentes presentes no produto: álcool poli-hídrico (polyol) e um ácido carboxílico polibásico. A maioria das tintas alquídicas para pintura de edificações é composta por óleos de cadeia longa: glicerol (polyol), pentaeritritol (polyol) e anidrido ftálico (ácido polibásico) (LEARNER, 2006, p. 8).

<sup>224</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Revista de Química Industrial – RQI*, nº 236, Ano XIX, dez. 1951, p. 18.

Bernardo do Campo] fabrique no Brasil todas as resinas sintéticas da Reichold”<sup>225</sup>. As resinas alquídicas, muito utilizadas na indústria de tintas, são obtidas segundo o já mencionado Dicionário de Termos Técnicos “pela condensação de um álcool polivalente (tal como a glicerina) com um ácido dibásico, com qualquer dos seguintes: 1) ácido oftálico; 2) ácido isoftálico (metaftálico); 3) ácido tereftálico (paraftálico).”<sup>226</sup>

Em matéria realizada na revista paulista “*Tintas & Vernizes*” Gianfranco Sardini de Mari distingue três métodos para a fabricação de resinas alquídicas. O primeiro é o método do ácido graxo, “no qual todos os ingredientes são colocados ao mesmo tempo na caldeira”. O segundo é o método do ácido graxo/monoglicerídeo, em que em um primeiro momento são obtidos os monoglicerídeos e em seguida adicionam-se outros ingredientes. Finalmente, o terceiro método é o do monoglicerídeo, na qual o óleo é transformado em monoglicerídeo e “o restante dos ingredientes é adicionado em um segundo tempo.”<sup>227</sup> Outras matérias também seriam lançadas pela “*Tintas & Vernizes*” focalizando as resinas alquídicas<sup>228</sup>.

As tinta à base de emulsão constam de um número da RQI de 1944:

Há dois tipos gerais de emulsões: a de água em óleo e a de óleo em água. O último é mais frequentemente encontrado no campo de tintas emulsionadas. É facilmente diluído com água, pois a água é a fase externa. O óleo de linhaça que forma a base de muitas tintas emulsionadas é facilmente emulsificado na presença de pequenas quantidades de sabão.<sup>229</sup>

Posteriormente o assunto é novamente detalhado em outro número da RQI na matéria “Emulsões” de Luiz Ribeiro Guimarães<sup>230</sup>. A matéria “Novos desenvolvimentos na indústria de tintas misturadas com água” da RQI de 1950 relata avanços da “tinta a água emulsionada com látex”, introduzida em 1949, e “formulada com látex de borracha sintética,

<sup>225</sup> SCHLESINGER, Hugo. *Geografia Industrial do Brasil*. Instituto de Estudos, Pesquisas e Estatística (IEPE), São Paulo, p. 117, 1958.

<sup>226</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). Dicionário de Termos Técnicos. *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, N° 9, jun. 1967, p. 71.

<sup>227</sup> DE MARI, Gianfranco Sardini. *Fatores Matemáticos das Resinas Gliceroftálicas* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano V, N° 32, dez. 1964. p. 74-77.

<sup>228</sup> FRANCO, Francisco Martins. *Observações sobre a obtenção de resinas alquídicas* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, N° 9, jun. 1967. p. 42.

<sup>229</sup> S/A. *Tintas e Vernizes – Tintas para pintura que imita pedra*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, N° 141, Ano XIII, jan. 1944, p. 27.

<sup>230</sup> GUIMARÃES, Luiz Ribeiro. *Emulsões*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 170, Ano XV, jun. 1946, p. 16.

com ou sem modificação por proteínas e resinas”<sup>231</sup>. O material apresentava excelente lavabilidade sem prejuízo a superfície, pincelagem, cobertura e facilidade de aplicação quando comparado às tintas aquosas e versatilidade para uso em interiores e exteriores. Em São Paulo, a Monsanto S.A. Produtos Químicos e Plásticos anunciou para o fim de 1952 a “produção de matérias plásticas”, entre elas “resinas polivinílicas, em cuja fabricação entrarão matérias-primas nacionais”. A Monsanto também organizou uma sociedade anônima com a participação de empresas locais; a previsão de produção foi de aproximadamente 5.000 t de resinas e compostos vinílico por ano<sup>232</sup> e os itens oferecidos foram o cloreto vinílico (monômero) e o cloreto polivinílico<sup>233</sup>. Além da Monsanto, a Matarazzo e Goodrich associados também produziram plásticos vinílicos.

Em 1950 a S.A. Indústrias Reunidas F. Matarazzo tinha em fase final de estudo a instalação de uma fábrica de resinas plásticas vinílicas com capacidade suficiente para as necessidades do mercado local (...). Em setembro último foi anunciado que a B. F. Goodrich Chemical Company, de Cleveland, Ohio, havia concluído as negociações com a empresa Matarazzo para constituição de uma companhia que construa no Brasil uma fábrica de plásticos vinílicos. O novo estabelecimento estará concluído em fins de 1952 ou começo de 1953 devendo ser montado nas imediações da capital de São Paulo. A Goodrich se responsabilizará pela parte técnica do empreendimento.<sup>234</sup>

Na década de 1960 as tintas vinílicas ainda apareceriam com maior frequência e intensidade, como é o caso do artigo “*Tintas Vinílicas*”, publicado em 1965 na revista “*Tintas & Vernizes*” por Paul Henri Martin<sup>235</sup>.

O termo “acrílico” define dois tipos de materiais distintos: as soluções acrílicas (tintas Magna), que utilizam em sua composição um polímero dissolvido em um solvente orgânico (terebintina por exemplo); e as emulsões acrílicas (tintas Liquitex, Aqua-tec e Cryla), que são polímeros acrílicos dispersos em água<sup>236</sup>. No âmbito nacional, o material é definido como

**Tinta acrílica** – um novo produto será lançado no mercado nacional nos próximos meses, pela empresa Acrinorte Plásticos Ltda. Trata-se de tinta acrílica, produto à base de esmalte sintético impermeável. O produto apresenta

<sup>231</sup> S/A. *Novos desenvolvimentos na indústria de tintas misturadas com água*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 218, Ano XIX, jun. 1950, p. 25.

<sup>232</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 234, Ano XX, out. 1951. p. 30.

<sup>233</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 236, Ano XIX, dez. 1951, p. 18.

<sup>234</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 234, Ano XX, out. 1951. p. 30.

<sup>235</sup> MARTIN, Paul Henri. *Tintas Vinílicas* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano V, N° 35, jun. 1965.

<sup>236</sup> LEARNER, Thomas J. S. et all. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006, p. 5.

grande resistência e tem a propriedade, inclusive, de não se queimar com cigarros, o que torna possível sua utilização na pintura de tacos, móveis, etc.<sup>237</sup>

A expressão “tinta em pasta” é ainda descrita como “uma tinta concentrada que permite diluição ulterior, tornando-se assim mais rendosa.”<sup>238</sup>

#### 2.4. Fábricas e vendedores de tintas no Brasil de 1900 até 1970

Este tópico aborda as informações encontradas para as principais fábricas ou vendedores de tintas no Brasil até a década de 1970. Em *Cem Anos de Cor & História* (1989), a ABRAFATI data o início da fabricação das tintas no Brasil com as Tintas Hering e com a Usina São Cristóvão Tintas. Entretanto, já existiam no país estabelecimentos de comercialização e importação de produtos diversos. No final do XIX e início do séc. XX há relatos sobre a importação de produtos como a tinta francesa da marca *Ripolin* no jornal *Correio Paulista*. Uma explicação possível para a ocorrência do primeiro produto decorre das exposições industriais inauguradas por Dom Pedro II no século XIX que tinham como objetivo revelar novos produtos produzidos pelo país ou no cenário internacional. Em 1895 o vice-presidente da República, Manoel Vitorino Pereira, promoveu uma exposição que foi considerada “um dos mais auspiciosos acontecimentos da vida nacional”<sup>239</sup>.

Além desse produto, outros como o esmalte americano *Steelcote* (FIGURA 29, 30 e 31) também estiveram disponíveis na década de 1930. Produzida pela *Steelcote Manufacturing Company* (EUA), essa tinta foi anunciada no jornal carioca *A Noite* e também na *Popular Science*. A tinta fica lisa e lustrosa, forma uma superfície “sem vestígios de pincel” e não é sensibilizado por graxas e gasolina. Em outra propaganda publicada pela versão canadense da revista *Mecânica Popular*, a superfície sem textura formada pela tinta é justificada pela presença de “plastificantes de borracha” (*rubber plasticizer*). A tinta lustre *Sapolin* (FIGURA 32 e 33) também foi importada para o Brasil e foi fabricada pela *Gerstendorfer Bros* (EUA).

<sup>237</sup> *Notícias e informações*. BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano I, Nº 5, out. 1966, p. 12.

<sup>238</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Dicionário de Termos Técnicos. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967, p. 73.

<sup>239</sup> SCHLESINGER, Hugo. *Geografia Industrial do Brasil*. Instituto de Estudos, Pesquisas e Estatística (IEPE), São Paulo, p. 8, 1958.



UM BRILHO DE ESPELHO COM  
UMA ÚNICA MÃO A PINCEL DE

**Steelcote**  
Esmalte à base de borracha

Grande sortimen-  
to de laccas,  
thinners, massas e  
outros productos  
à base de pyroxi-  
lina, applicaveis a  
pistola.

Marcavilhosos! dizem quantos e tem experi-  
mentado. Igual-se por si e fica liso e lus-  
troso como a tinta ao forno sem vestigios de  
pincel. Basta o'a mão sobre a tinta velha do  
carro que só precisa ser lixada ligeiramente.  
Não racha nem desceca nem é affectado  
por graxas, gasolina, etc. Está prompto para  
uso immediato. Cada lata traz indicações com-  
pletas. 60 cores muito attracti

**PEÇA UMA DEMONSTRAÇÃO**

DISTRIBUIDORES:  
**SCHMITT & ALBERTO**  
Rua Evaristo da Veiga, 142/144 TEL. 22-1285

FIGURA 29 – Oferta de produto Steelcote. Fonte: *A Noite*, Edição 08553(1), 02/10/1935, p. 20.

**STEELCOTE, the  
Highest Priced Enamel,  
Costs But a  
Few Cents  
To Use!**

Steelcote beautifies any  
chair for only 16c—  
wooden frames and leather seats  
no obstacle. A 90c can of Steel-  
cote will give a baked enamel  
brilliance to a 5-piece break-  
fast set. For \$1.65 Steelcote  
will give the average car a  
"showroom complexion."

"More paint mile-  
age"—sure results—  
lasting color—longer  
wear—goes further.  
That's Steelcote Rub-  
ber Enamel. Try It!

**Contains Rubber Plasticizer**  
Steelcote leaves no brush marks. The  
rubber plasticizer levels the paint and  
smooths out all brush marks or laps.  
The most inexperienced can obtain a  
factory-like finish with ease . . . a  
finish that alcohol, steam, oil or grease  
will not mar.

**Send For FREE Color Card**  
Thousands know and insist on Steelcote.  
Good dealers everywhere have it. If  
your nearest hardware, paint or auto  
accessory store can not supply you, write  
for color card and prices.

**Steelcote Manufacturing Company**  
3462 Gratiot Street, St. Louis, U.S.A.

**Steelcote**  
RUBBER ENAMEL

FIGURA 30 e FIGURA 31 – Embalagem de Steelcote com especificações das propriedades do produto. Fonte: BROWN, Raymond J. (ed.). *Popular Science*, Vol 126, N°6, jun. 1935, p. 101.



Renove a madeira e a  
mobilia estragada  
com **SAPOLIN**

**B**ASTA passar SAPOLIN nos riscos, nodos e sitios estragados que são tão desagradaveis á vista, na mobilia e nas obras de madeira, e tudo ficará como novo!

O SAPOLIN é extremamente facil de aplicar. Serve em todos os climas. Para haver certeza de que se adquire o

producto genuino, que tanto tem agrado ha mais de 40 annos, procure a marca S-A-P-O-L-I-N no rotulo.

A' venda em todas as casas do ramo

TINTAS DE LUSTRE

**SAPOLIN**

Tambem :

Tintas Lustrosas SAPOLIN para Mobilia e Sobrados  
Pinturas de Lustre SAPOLIN para Carruagens  
Aluminio SAPOLIN Resistente ao Calor  
Esmaltes Decorativos SAPOLIN  
Esmalte de Aluminio SAPOLIN  
Esmalte SAPOLIN para Tinas  
Lustre Prateado SAPOLIN  
Lustre de Ouro SAPOLIN  
etc. etc.

FABRICANTES:

**Gerstendorfer Bros., Nova York, E. U. A.**

FIGURA 32 e FIGURA 33 – Tinta Sapolin. Fonte: Revista da Semana, Edição 00036(1), 29/08/1925, p. 38.

No que toca à disponibilidade de materiais artísticos, já em 1915 a “Casa Especial de Óleos – J. Rainho & Cia.” (RJ) anuncia “tintas, vernizes, esmaltes e artigos para pintura”, além da “tinta a óleo ‘Crystal Paint’”<sup>240</sup> (FIGURA 34). Por outro lado, em 1948, a “Casa Patrícia” divulga a venda de produtos importados e declara comercializar “tintas, vernizes e esmaltes” em São Paulo, mas também em Araguari (MG). Lojas como a “Casa Moura” em Sete Lagoas (MG) (FIGURA 35)<sup>241</sup> e a “Oficina S. Sebastião”<sup>242</sup> em Ponte Nova (MG) ofereciam em 1953 produtos da Sherwin-Williams do Brasil S.A. e “pinturas a *Duco* e esmalte”, respectivamente. A oferta desses serviços contraria a expectativa natural de que cidades do interior, distantes do eixo industrial das capitais paulista e carioca, tivessem acesso aos produtos de origem estrangeira considerados de alta tecnologia. Outro anúncio, com a chamada “Srs. Pintores - Empreiteiros”, oferece em 1952 “tintas a óleo (...), tinta a água lavável (...), gesso cré”<sup>243</sup>

<sup>240</sup> Revista do Empresário, Ano XIII (1915), N°15-16(1), p. 29.

<sup>241</sup> Revista do Empresário, Ano XVIII (1953), N°. 762(1), p. 28.

<sup>242</sup> Revista do Empresário, Ano XVIII (1953), N°. 760(1), p. 33.

<sup>243</sup> O gesso cré tem origem na palavra francesa “craie” e identifica o carbonato de cálcio natural, normalmente utilizado como carga para a base de preparação em suporte como tela ou madeira.

[CaCO<sub>3</sub>] ou caiação, litopônio [BaSO<sub>4</sub> e ZnS]<sup>244</sup>, alvaiade<sup>245</sup>, óleo, aguarrás [mistura de hidrocarbonetos], zarcão [Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>]<sup>246</sup> e pigmentos<sup>247</sup>.

O início da década de 1920 é marcado pela atuação diversificada de “comerciantes (lojistas e importadores), grandes distribuidores atacadistas e os pintores”<sup>248</sup>. Nesse período tornam-se frequentes lojas de ferragens e materiais de construção civil que também vendem tintas, vernizes, artigos para decoração e revestimento. São exemplos desses estabelecimentos, no Rio de Janeiro, a já mencionada “Casa Especial de Óleos, J. Rainho & Cia” (1915), a “Casa Nunes”<sup>249</sup> e a “Casa Moura” além de outras de ferragens como “Fonseca, Almeida & Cia. Ltda.”<sup>250</sup>. Em São Paulo a “Casa Hélios” (1920), a “Casa Sparapani” (1917). Em Minas Gerais, encontramos a “Casa Moura & Cia. Ltda.”, a “Casa Patrícia”, a “Casa Franco”, a “Casa Globo”, a “Casa Falci” e a “Casa Hilpert”<sup>251</sup>.

---

<sup>244</sup> Material utilizado como base de preparação composto por uma mistura de sulfato de bário (BaSO<sub>4</sub>) e sulfeto de zinco (ZnS) aglutinado com cola animal.

<sup>245</sup> No Aurélio, a palavra “alvaiade” faz referência a um pigmento que pode conter carbonato básico de chumbo (PbCO<sub>3</sub>) ou óxido de zinco (ZnO) em sua composição. Esse produto era valorizado por apresentar grande poder de cobertura, característica que mede a opacidade da camada pictórica. A alta toxicidade do branco de chumbo fez com que esse fosse substituído pelo de zinco, porém o termo “alvaiade” foi mantido. No artigo “Pigmentos de Chumbo” (1960) da Revista de Química Industrial, o diretor-geral do Instituto Nacional de Tecnologia, Froés de Abreu, afirma que “não se fabrica alvaiade de chumbo entre nós [Brasil]” (REVISTA DE QUÍMICA INDUSTRIAL, Número 343, 1960, p. 21). Dessa forma, alvaiade será aqui compreendido como um produto à base de zinco, ainda que uma pesquisa mais profunda seja necessária para determinar se o Brasil produzia alvaiade de zinco ou o importava.

<sup>246</sup> O tetróxido de chumbo (Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>) ou zarcão foi um composto químico muito utilizado para prevenir a corrosão em ligas ferrosas (ferrugem). Ele foi vendido como uma tinta a óleo, porém atualmente é proibido devido a sua alta toxicidade. O comércio continua oferecendo produtos identificados como “zarcão”, todavia com outros pigmentos na composição.

<sup>247</sup> Jornal do Brasil, Edição 00293(1), 14/12/1952, p. 29.

<sup>248</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 37.

<sup>249</sup> Localizada na Rua da Carioca, a “Casa Nunes” ofereceu no ano de 1927 produtos importados como os da *Sapolin Co. Inc. New York U.S.A.*, em especial, itens como esmaltes, tintas, dourados, vernizes, polimentos, ceras e lacas.

<sup>250</sup> A loja teve armazém, escritório e depósito no Rio de Janeiro. Entre as principais atividades desenvolvidas destacamos a venda de produtos exportados e importados. Além disso, outros itens como ferragens, tintas, vernizes, óleos e etc. (REVISTA COMERCIAL DO BRASIL, num. 157, Ano XXXII, jan. 1934, p. 41)

<sup>251</sup> A Casa Hilpert, fundada em 1927 pelo alemão Maurício Otto Hilpert, tinha a produção voltada para tintas de uso artístico, imobiliário ou automotivo, mas priorizava os impermeabilizantes, embora passasse a vender tintas a óleo na década de 1930. Entre os principais impermeabilizantes vendidos pela empresa destacamos: Icosit, Inertol, Paresit, Hidrafast (TELLES, 1989, p. 52).



FIGURA 34 e FIGURA 35 – “Casa J. Rainho & Cia” e “Casa Moura”. Fonte: *Revista do Empresário*, Ano XIII (1915), Nº15-16(1), p. 29 e *Revista do Empresário*, Ano XVIII (1953), Nº. 762(1), p. 28.

A “Casa Falci” (FIGURA 36 e 37) é fundada em 1914 e existe até hoje em Belo Horizonte sob o registro de “Ferragens Antônio Falci S.A.”<sup>252</sup>, na rua Rio Grande do Sul, no bairro Centro. Em 1908 a família, sob a liderança de Aleixo Falci e com o nome “*La Bella Venezia*”, sai do Rio de Janeiro e se instala em Belo Horizonte. Na capital mineira, disponibiliza produtos importados “diretamente de empresas como a Alemanha, Espanha e Inglaterra, não utilizando o eixo Rio-São Paulo, que principalmente naquela época, detinha o monopólio dos negócios com o exterior”<sup>253</sup>. Foram identificados no ano de 1946<sup>254</sup> e 1979<sup>255</sup> anúncios desse estabelecimento; no final da década de 1970 a loja estava localizada na rua Tupinambás, em Belo Horizonte (MG) e disponibilizava produtos da Sherwin-Williams (Kem-Tone, Opex, Flat-Tone e S.W.P.)<sup>256</sup>. Atualmente, a Casa Falci está localizada na rua Rio Grande do Sul, no centro da capital mineira.

<sup>252</sup> <http://www.casafalci.com.br/casa-falci/>.

<sup>253</sup> MORESI, Claudina Maria Dutra; NEVES, Anamaria Ruedger Almeida. *Pesquisa Guignard*. Artes Gráficas Formato, Escola de Belas Artes da UFMG, 2012, p. 123.

<sup>254</sup> *Revista de Arquitetura*, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 70.

<sup>255</sup> GUIA ECONÔMICO INDUSTRIAL DOS ESTADO DE MG. Indústria, Atacado e Serviço. Federação das indústrias do estado de MG. Edição 1979. PASSOS, Paulo A. S. (ed.)

<sup>256</sup> Ver Tabela 5, 7, 8, 9 e 10 (apêndice).

A “Casa Patrícia” (FIGURA 41) foi citada no Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais lançado em 1946. Nessa publicação o estabelecimento é identificado como fornecedor de “tintas, vernizes e esmaltes”<sup>257</sup>. O período de funcionamento desses estabelecimentos condiz temporalmente com o período destacado por Standeven (2011) como o das tintas pré-misturadas. A “Casa Hélios” inicia a produção de tintas pré-misturadas em 1920<sup>258</sup>.

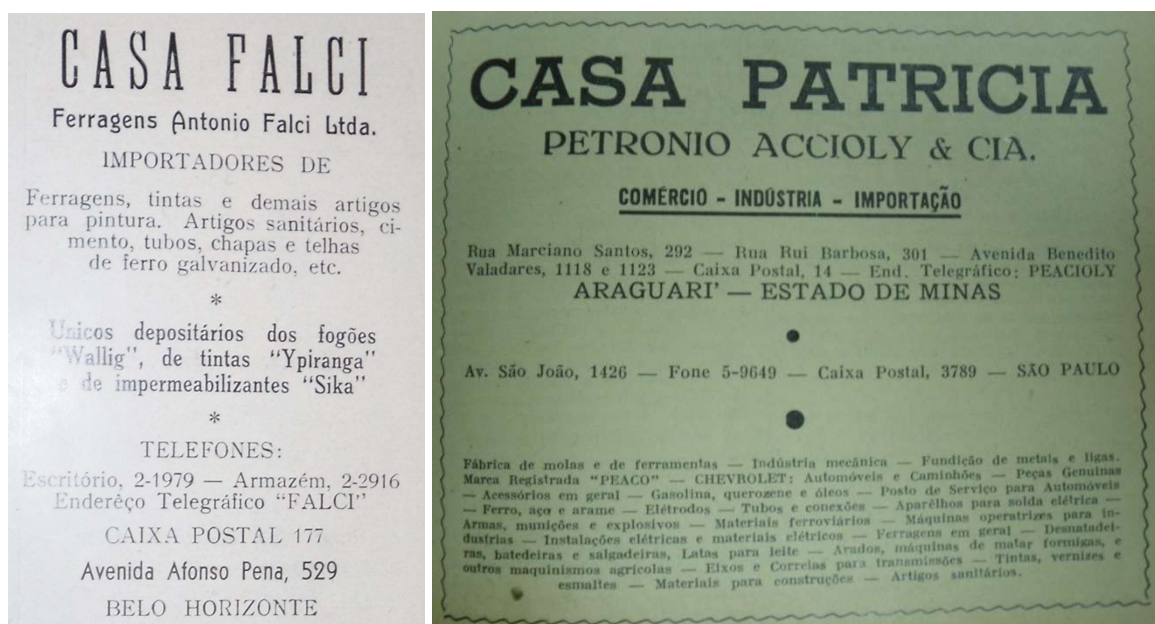


FIGURA 36 e FIGURA 37 – Anúncio da “Casa Patrícia” e da “Casa Falci”. Fonte: RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 70 e *Gazeta do Triângulo*, Edição 01088, 24/07/1953, p. 2.

A notável diversidade de materiais disponibilizados no Brasil ao longo do século XX resultou basicamente de um único fator: o aumento do mercado consumidor. A população brasileira buscava as tintas imobiliárias para a pintura de diversos ambientes residenciais e a tinta automobilística para a repintura de automóveis ou geladeiras. No caso das residências, cada espaço continha características específicas que deveriam ser exploradas de acordo com as propriedades da tinta (tintas a óleo, emulsões plásticas, esmaltes, lacas, e tintas alquídicas permitiam um acabamento brilhante, fosco, acetinado e etc). Embora inicialmente todos os ambientes fossem pintados com tintas a óleo, com o passar do tempo novos materiais foram sendo adotados. As paredes externas à residência, assim como a sala de visita, eram ambientes

<sup>257</sup> MOREIRA, Vivaldi W. (ed.). Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais, Ano I, Jan. 1946, Nº1, Belo Horizonte, p. s/p.

<sup>258</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 40.

que poderiam utilizar as tintas plásticas ou Paredex, produto oferecido pela Condoril Tintas S.A., uma vez que o produto permitia a limpeza constante de manchas com água e sabão<sup>259</sup>. Para a cozinha e o banheiro, a tinta a óleo era uma alternativa, pois tais locais eram tipicamente mais engordurados e a parede poderia ser lavada ou esfregada. O esmalte Duralac, igualmente produzido pela Condoril e voltado para automóveis, também começou a ser uma opção para esses dois ambientes, já que o produto apresentava um “brilho inigualável”<sup>260</sup>.

#### 2.4.1. Tintas Hering e Usina São Cristóvão

Dois imigrantes dão origem à indústria de tinta brasileira e a sua fabricação: Paulo Hering, o fundador das Tintas Hering (1886-1982), em Blumenau (SC), companhia que atualmente pertence à Faber Castell; e Carlos Kuenerz, o criador da Usina São Cristóvão (1904-1968), no Rio de Janeiro (FIGURA 38 e 39)<sup>261</sup>. Até 1914, essas duas empresas seriam as principais fornecedoras nacionais de materiais para pintura, inaugurando sua participação no mercado com a oferta de tintas em pó. Posteriormente, a Tintas Hering desenvolveu produtos específicos para o mercado artístico, fabricando também tintas a óleo Hering e Rubens, paletas, aquarelas, cavaletes, estojos, telas, guache e nanquim<sup>262</sup>. Em 1932, a Usina São Cristóvão ampliou sua oferta de mercadorias com a instalação de nova fábrica em São Paulo, sendo esta citada com o nome de “Carlos Kuenerz & Cia. Ltda.” no Catálogo das Indústrias do Estado de São Paulo<sup>263</sup>. No momento em que a empresa abre unidade em São Paulo principia produção de zarcão Triângulo, alvaiade Urso Branco, tintas a óleo Record, esmaltes Tintolin e esmaltes sintéticos Açoflex<sup>264</sup>.

Devido ao desenvolvimento da I Guerra Mundial (1914-1918) e à carência de produtos internacionais no mercado interno, a produção nacional passou por um período de maior

---

<sup>259</sup> *Sua casa, de A a Z*. Jornal do Brasil. Suplemento JB, Edição 00116(1), 21/08/1969, p. 54.

<sup>260</sup> *Sua casa, de A a Z*. Jornal do Brasil. Suplemento JB, Edição 00116(1), 21/08/1969, p. 54.

<sup>261</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 24.

<sup>262</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 27.

<sup>263</sup> *Catálogo das Indústrias do Estado de São Paulo (exclusive o município da capital)*. Departamento Estadual de Estatística – Divisão de Estatística da Produção e Comércio, São Paulo, 1947, p. 214 e 213

<sup>264</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 32.

autonomia e crescimento industrial forçado<sup>265</sup>. As Tintas Hering e a Usina São Cristóvão somente teriam a concorrência ampliada com o surgimento da Fábrica de Tintas Paris (1914)<sup>266</sup>, em Niterói, que oferecia principalmente tintas em pó e o “Secante Paris Castelo”<sup>267</sup>.

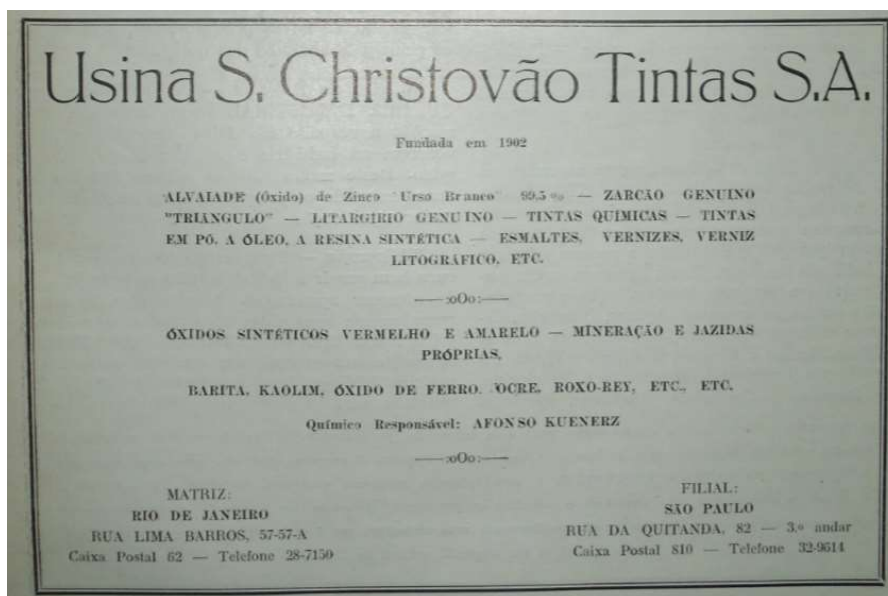


FIGURA 38 – Anúncio da empresa Usina S. Cristovão Tintas S.A. Fonte: RQI, nº 234, 1951, p. 30.



FIGURA 39 – Anúncio das “Tintas Triângulo”, produto da Usina São Cristovão Tintas S.A.. Fonte: Revista do Empresário, Ano XVIII N.810 (1). p. 58, 1955.

<sup>265</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 35.

<sup>266</sup> A fábrica existe até hoje, porém no ano de 1954 foi transferida para Jacareí (SP) e com a denominação Fábrica de Tintas Castelo Ltda. (TELLES, 1989, p. 42).

<sup>267</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 42.

### 2.4.2. Tintas Cil, Renner e Condoril

Em 1924 é inaugurada em São Paulo a Companhia Industrial Ltda. – Cil (SP). A empresa é uma iniciativa dos irmãos portugueses Américo e João Marques da Costa, que, embora ingressem no mercado com a venda de tintas em pó, logo diversificam sua linha de produtos. Na matéria “Um grande e nobre exemplo de trabalho” (1949) a marca Cil é descrita como “vitoriosa em mais de um continente, honra [para] a química do Brasil e (...) natural motivo de orgulho para seus criadores”<sup>268</sup>. A história começa em “um modesto barracão da Rua Cajuru [São Paulo, Belenzinho]”, avança para outra fábrica em “Engenheiro Trindade (E. F. C. B.) [São Paulo]”, que, em um “curto espaço de tempo”, expandem e representam “uma das mais grandiosas e perfeitas instalações industriais de todo o Brasil” (FIGURA 40 e 41). A fábrica da rua Cajuru ocupava uma “área superior a 150 mil metros quadrados, com uma organização perfeitíssima, metodisada, apesar da constante agitação dos trabalhos”; nela entravam matérias-primas em “caixotes com minério de bário, tanques contendo toneladas de óleo de rícino, de soja, de tungue e de outras matérias vegetais e minerais” para a fabricação do “que de melhor existe em tintas e vernizes”.

Em 1949 a Cil já havia diversificado seu catálogo de produtos, oferecendo ao consumidor uma ampla variedade de itens.

Tintas e vernizes de todas as espécies, para todos os fins de pinturas prediais, desde o mais simples ao mais luxuoso acabamento; tintas sintéticas e de piroxilina para pintura de automóveis, carros elétricos, ônibus, móveis, vagões de aço, locomotivas, etc., etc.; tintas especiais para navios, torres metálicas e industriais em geral; vernizes e tintas metalgráficas, tipo-lito-offset e de rotogravura; óleos vegetais para indústrias, transformação de óleos sintéticos e secativos e pastas especiais; resinas sintéticas, de várias espécies; cores químicas orgânicas e inorgânicas; produtos químicos especiais e matérias-primas para indústria de tintas e vernizes e recuperação de subprodutos; óxido de ferro sintético; óxido de titânio, bário e branco fixo; ácido sulfúrico. Possui, ainda, instalações automáticas para moagem de minérios, barita, fosfatos de cálcio, etc., etc.<sup>269</sup>

Logo nas décadas de 1940 e 1950 a empresa lançaria outros produtos, como as tintas a óleo Combate, Betonol e Metalit, a tinta plástica Walquíria e Facil-It, além dos esmaltes Flexil,

<sup>268</sup> *Um grande e nobre exemplo de trabalho*. Ilustração Brasileira, Edição 00174(1), out. 1949, p. 109.

<sup>269</sup> *Um grande e nobre exemplo de trabalho*. Ilustração Brasileira, Edição 00174(1), out. 1949, p. 110.



Negrita e Neolin<sup>270</sup>, e da laca automotiva Rutilack<sup>271</sup>. Além de tintas, a Cil também produziria pigmentos como o dióxido de titânio; em 1963 a capacidade de produção era da ordem de 5.400 toneladas por ano<sup>272</sup>. A Cil investiria em sua identidade visual (FIGURA 42) e chegaria até mesmo a contratar artistas como o pintor concreto Willys de Castro, que provavelmente trabalharia com a empresa de 1956 até 1960<sup>273</sup>. Durante esse período, ele seria responsável por elaborar cartazes para embalagens para produtos e até mesmo calendário.

No acervo da Pinacoteca do Estado há um cartaz feito por Willys em 1958 para a divulgação da laca Rutilack (FIGURA 43). Esse produto foi feito para aplicações à pistola para a pintura de automóveis, móveis de aço e obras metálicas. Nas indicações de uso, o consumidor deveria seguir procedimentos especificados pelo produto. Em caso de uma superfície nova, deveria-se aplicar um *primer* (*Primer* sintético Cil anti-oxidante) e embora a superfície deixasse de ser sensível ao toque após 30 minutos, o tempo necessário para o “endurecimento” do produto era longo (entre 8 a 12 horas). A próxima etapa, denominada “emassamento”, exigia a aplicação de uma massa para nivelamento da superfície, a ser aplicada quantas vezes necessário (Massa sintética Cil). Em seguida sugere-se o uso de um produto para corrigir as irregularidades e homogeneizar o fundo (Surfacer Rápido Cil). Na terceira fase uma lixa d’água é aplicada para nivelar a camada anterior e um pano fino remove as impurezas e depósitos. Em um quarto momento, a laca industrial, dissolvida e misturada em um meio específico (Dissolvente Thinner Nº1), é aplicada. Entretanto, mesmo após todos esses procedimentos, era comum, na quarta etapa, identificar irregularidades na superfície e ondulações que poderiam ser facilmente percebidas. Nessas ocasiões, faz-se necessário retocar com massa Cil, esperar secar, lixar e aplicar novamente o Surfacer Cil. A formação de um boa película era condição básica para um bom acabamento final, uma vez que “uma película forte, aplicada em camadas finas e sobrepostas, possui resistência para suportar muitos polimentos futuros”. A quarta etapa concluída (período de secagem entre 12 a 24 horas), deve-se polir a superfície (Massa para polir Cil) e, caso necessário, ressaltar o brilho em áreas predefinidas (Líquido para polir Cil).

---

<sup>270</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 46.

<sup>271</sup> A referência mais antiga que encontramos para esse produto foi em uma propaganda datada de 1949 (Diário da Noite, Edição 04544(2), 26.08.1949, p. 5).

<sup>272</sup> RQI, Nº372, 1963, p. 7.

<sup>273</sup> MELLO, Lygia Santiago de. *Objetos Pluriativados – Cálculo e poesia em projetos gráficos de Willys de Castro*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2013, p. 21.

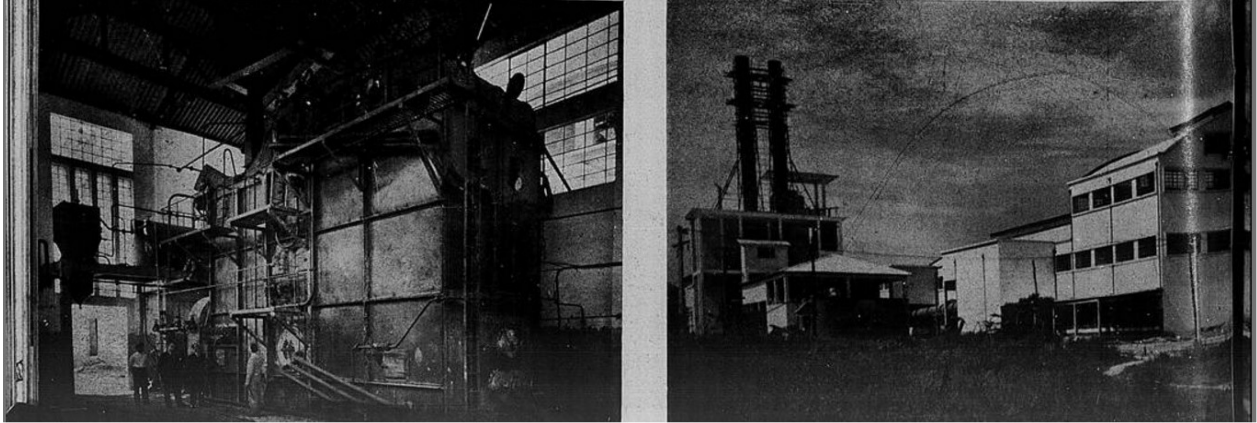


FIGURA 40 e FIGURA 41 – Na primeira imagem gerador de vapor da nova fábrica de óxido titânio. Na segunda imagem, uma vista da fábrica. Fonte: Ilustração Brasileira, Edição 00174(1), out. 1949, p. 109.



FIGURA 42 – Propaganda das tintas Cil. Fonte: Acervo do Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

Sempre os melhores resultados

# Rutilack

— SUPER LACA DE PIROXILINA

*brasileira declarada!*



SEMPRE OS MELHORES RESULTADOS — são palavras com que o nosso cliente testemunha a superioridade dos produtos CIL. Para acabamento de automóveis, vagões de aço, obras de metal ou de ferro, pinturas impermeáveis e inúmeras outras aplicações de responsabilidade que os engenheiros bem conhecem, **Rutilack** é insuperável. Produzida por métodos moderníssimos, com material excepcional, Rutilack honra a confiança que merece. É máximo orgulho nosso — **Rutilack** não oculta sua origem — é brasileira declarada.

**RUTILACK SE ORGULHA DOS SEUS CLIENTES ENTRE OUTROS:**  
 Ministério de Guerra  
 Ministério de Marinha  
 U.S.P.I. Light & Power Co. Ltd.  
 Cia. Paulista de Estradas de Ferro  
 Estrada de Ferro Central do Brasil  
 Estrada de Ferro Santos Jundiaí  
 Cia. Municipal de Transportes  
 Ca'etani  
 Studebaker  
 Varzim Marinha

EXIJA OS POLIDORES CIL

- ★ Massa para polir
- ★ Líquido para polir
- ★ Flocul 77
- ★ Cera Rutilante

**CABOCLO NO DIURO**  
 ... é o produto feito no país com material nacional. **Rutilack** é superior • brasileira declarada.

**Cia. Química Industrial CIL S.A.**  
 São Paulo: Rua Cojuru, 552 — Telefone 9-2921  
 Rio de Janeiro: Rua Uruguiana, 118 — Sala 505 — Telefone 43-4529

FIGURA 43 – Laca Rutilack da Cil. Fonte: Diário da Noite, Edição 04544(2), 26/08/1949, p. 5.

Outros produtos da empresa, como o esmalte brilhante para madeiras, Neolin, e a tinta solúvel em água, o Facil-It, também seriam anunciados (FIGURA 44). O Facil-It, como o

próprio nome denota, tinha como característica a facilidade na aplicação, a secagem rápida e o alto rendimento (a tinta, concentrada, poderia ser diluída)<sup>274</sup>.

A “Cil” e a industrialização dos minérios de titânio – (...) consiste na montagem de uma fábrica de ácido sulfúrico com a capacidade diária de 50-60t e de um estabelecimento destinado a industrializar a batitina e a ilmenita para a produção de compostos de bário e óxido de titânio. Essa iniciativa atenderá às solicitações da indústria de tintas e esmaltes, bem como outras indústrias em que o óxido de titânio vem preencher requisitos especiais em manufaturas diversas. A muitos anos estuda-se a possibilidade de industrializar no país os minérios de titânio. Entretanto, o pequeno consumo de óxido de titânio, questões de domínio de mercado por parte de organizações estrangeiras, elevado custo de produção nacional em relação com o preço de venda do produto alienígena, inexistência praticamente de mercado estrangeiros (como o sul-americano), etc que vigoravam anteriormente, não animavam os nossos industriais. (...) a indústria aí está, quase concluída e bem instalada, para que dentro em breve o Brasil possa afirmar e anunciar que em seu território já foi instalada a primeira indústria no gênero em toda a América do Sul<sup>275</sup>.

Em 1955, a empresa tinha pontos de venda em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas sua presença no mercado se encerra no final da década de 1960<sup>276</sup>.

Para resolver melhor ...

... qualquer problema de pintura

ALGUNS PRODUTOS DA MAIOR INDÚSTRIA DE TINTAS E VERNIZES DA AMÉRICA DO SUL  
**COMPANHIA QUÍMICA INDUSTRIAL "CIL"**  
 São Paulo: Rua Cajuru, 552 - Tel. 9-1131 - Rio de Janeiro: Rua Uruguaiana, 118 - S.O. - Sala 505 - Tel. 43-4509

The advertisement displays several paint cans with their respective descriptions:

- FACIL-11**: Tinta sintética solúvel em água, fácil de usar e de alto rendimento, para profissionais e amadores.
- COMBATE METÁLICA**: Pronta para uso, com base metálica. Para pintura interna e externa. Não há tinta mais econômica no gênero.
- WALKIRIA**: Tinta de látex, elástica e impermeável, para todos os usos: edifícios, máquinas, portões, etc.
- Betonol**: Tinta fresca, para acabamento interno ou externo, de superfícies de cimento, gesso e madeira. Espalhar à qualquer tinta de tempera.
- Neolin ESMALTE**: Esmalte, acabamento brilhante. Grande rendimento, secagem rápida, brilho permanente. Em todos os tons.
- FLÉXCI**: Super-esmalte sintético, de brilho fulgurante e resistente. Grande rendimento e secagem rápida.
- Rutilack**: Super-laca de proteção, para acabamento insuperável de automóveis, vagões de aço, locomotivas de aço, etc.
- PRIMER CIL**: Primer para resina sintética, nitrocelulose ou látex de látex. Tempos frescos. Ideal para superfícies de ferro e madeira.

<sup>274</sup> Almanaque D'a Manhã, 2º semestre de 1955, terceira edição, Rio de Janeiro, p. 51.

<sup>275</sup> S/A. *Matérias-primas nacionais para tintas e vernizes*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 230, Ano XX, jun. 1951. p. 33.

<sup>276</sup> TELLES, Carlos Queiroz. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 107

FIGURA 44 – Produtos oferecidos pela Cil. Fonte: Acervo do Instituto de Arte Contemporânea (IAC).

Já no final da década de 1920, a empresa de tintas em pó de Arthur Koepke se funde com a pequena indústria de tingimento de têxteis da família Renner e leva ao surgimento, em 1927, da fábrica de tintas prediais Renner Koepke & Cia. Ltda. (RS), também identificada por Tintas Reko<sup>277</sup>. A marca “Reko” ( FIGURA 45) é acrônimo de “Renner” e “Koepke”, e já década de 1930 a empresa veiculava anúncios de produtos como o “esmalte reko extra”, que nas indicações de uso deveria ser bem mexido antes de ser usado<sup>278</sup>. Ela ainda se apresenta como uma “fábrica de tintas a óleo, [que oferta] esmalte, vernizes e tintas em pó, químicas e minerais”<sup>279</sup>. Segundo Lobello (1997), esse período é descrito pela empresa como a fase dos “tempos heroicos”, uma vez que a importação de matéria-prima ainda não era acessível, sendo utilizados produtos nacionais. Destacamos que algumas características como “mexa-se bem antes de usar” indicam que inicialmente não havia tecnologias para a mistura eficaz da tinta.

Como não existiam tintas preparadas, todos os pigmentos, além de zarcão, alvaiade e azul da Prússia eram misturados com óleo de linhaça fervido. (...) O maquinário compunha-se de dornas de madeira para a precipitação de pigmentos inorgânicos, tais como o cromato de chumbo amarelo, laranja e azul da Prússia, que, quando misturados, resultavam no verde.<sup>280</sup>

Na tentativa de ser firmar no mercado e competir com produtos importados de melhor qualidade, a empresa investiu em outros setores que garantiriam a sua estabilidade, como demonstra, por exemplo, em 1933, de uma fábrica para a produção de latas para as tintas e outras mercadorias<sup>281</sup>.

No final dos anos 1930, a empresa se tornaria Renner Herrmann; em 1941 Renner Herrmann e Cia. Ltda.; em 1946, Renner Herrmann S.A. Indústria de Tintas e Óleos, e finalmente, após 1966, Renner Herrmann S.A.<sup>282</sup>. Na década de 1920 surge a Reko, a primeira

<sup>277</sup> BOFF, Angélica Bersch. *Implantação do Arquivo Histórico Fotográfico Renner Herrmann* in ALVES, Clarissa de Lourdes Sommer (org.). *XI Mostra de pesquisa do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul – Anais: produzindo história a partir de fontes primárias /11*. Mostra de Pesquisa do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013, p. 93.

<sup>278</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 20.

<sup>279</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 20.

<sup>280</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 23.

<sup>281</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 27.

<sup>282</sup> A empresa possui hoje diversas linhas de produtos, entre eles: Renner Sayerlack S.A., Renner Coatings, Metalgráfica Renner, Flosul Indústria e Comércio de Madeiras LTDA. e Relat - Laticínios Renner S.A. Ao longo de sua história, adquiriu ainda as marcas Ideal, Polidura, Hoechst entre outras. <http://www.renner.com.br/site/historico.php>.

marca da empresa<sup>283</sup>, que seria disponibilizada no mercado do Rio de Janeiro a partir de 1945. Na década de 1940, novas marcas como Reko, Rekolit, Esmalte Rápido, Esmalte Extra e Tintoxid seriam fabricadas pela empresa<sup>284 285</sup>. A nova sede em Paço de Areia possibilitou em 1946 a construção de uma refinaria de óleos e produção do “óleo em estado bruto que, depois de filtrado, constituía-se na marca Flor, rapidamente comercializada. Extraía-se também o óleo do tungue e o da mamona, indispensáveis para a fabricação de vernizes e esmaltes”; essa solução era uma alternativa para o óleo de semente de linhaça, normalmente utilizado no mercado. Em 1951, após voltar de uma viagem aos EUA, Hugo Hermann Filho

implantou os procedimentos técnicos para a fabricação de resinas, antes adquiridas de terceiros. Produzidas com ácidos graxos de óleos vegetais, as resinas começaram a ser elaboradas com a glicerina dos óleos, o que, pela hidrólise mais anidrido ftálico, resultaria em resinas alquídicas, fundamentais para a produção de tintas a óleo e esmaltes<sup>286</sup>.

No final da década de 1960 a empresa lançaria a tinta Rekolar, produto à base de látex sintético<sup>287</sup>. Os materiais produzidos pela empresa só seriam oficialmente difundidos em São Paulo no ano de 1962 com uma filial de distribuição de tintas decorativas e gráficas; no nordeste os investimentos começariam na Bahia em 1963 com a Tintas Renner Bahia S.A.. A partir de 1966 a Renner Herrmann se torna empresa de capital aberto e passa a adquirir outras fábricas. A primeira a ser incorporada foi a Tintas Louçalin S.A. de Porto Alegre em 1968. Em seguida a Ideal Tintas e Vernizes S.A.<sup>288</sup> em 1975, fato que possibilitou a produção de tintas prediais e industriais. Em seguida a Polidura S.A. Tintas e Vernizes, em 1986, que era controlada pela DuPont do Brasil S.A; a Sayerlack em 1980 e a Oxford Tintas e Vernizes<sup>289</sup> em 1983. Na

---

<sup>283</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 53.

<sup>284</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 35.

<sup>285</sup> Além desses produtos a empresa também ofereceu durante as décadas de 1950 e 1960 a tinta à base de látex sintético Rekolar<sup>®</sup> e o esmalte Reko Extra<sup>®</sup>, porém não foi possível identificar o momento em que isso ocorreu.

<sup>286</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 43.

<sup>287</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 63.

<sup>288</sup> A Ideal Tintas e Vernizes foi criada em 1938 pelos descendentes de italianos Amélio Sarto e João Scaffidi passando a produzir já no ano de 1939 “tintas a óleo, massas, vernizes, esmaltes e solventes” (TELLES, 1989, p. 67). A partir de 1947 fábrica muda para São Caetano (SP) e passa a disponibilizar não somente tintas imobiliárias, mas também tintas automotivas para repintura. A Ideal ofereceu diversos produtos, entre eles, as tintas a óleo Triunfo<sup>®</sup>, as tintas plásticas Ultravinil<sup>®</sup>, as lacas à base de nitrocelulose Idealaca<sup>®</sup> e o esmalte sintético Idealux<sup>®</sup>. Finalmente, em 1975, a empresa é adquirida pelo complexo industrial Renner Hermann.

<sup>289</sup> A Luxor foi criada em 1948, porém já existia desde o final da década de 1920 com o nome de A.J.F. tendo sido criada por A. J. Fernandes. No final da década de 1940 a empresa decide explorar o mercado das tintas para repintura automotiva e inicia suas primeiras misturas na oficina Oxford. Naquele período, “a área da pintura automotiva (...) era praticamente dominada por produtos importados, principalmente a linha Ducco, distribuída em São Paulo pela 3 Leões” (TELLES, 1989, p. 93). A junção do primeiro nome da empresa com o nome da garagem utilizada na produção das tintas levou ao surgimento da primeira marca, a Luxforde, e posteriormente a alteração

metade da década de 1980, na tentativa de conter gastos, a Renner desativaria diversas de suas marcas, restringindo a sua produção aos nomes Luxforde e Polidura para o ramo das tintas automotivas e Renner para as tintas decorativas<sup>290</sup>. A empresa conta com um acervo de “5 mil fotos e alguns outros documentos (fôlderes de divulgação de produtos e empresas, cartas, diplomas, homenagens, revistas, publicações, quadros, etc).”<sup>291</sup> Entretanto, mesmo ela tendo origem em 1927, poucos são os documentos da instituição durante as décadas de 1920, 1930 ou 1940. Parte deles data da década de 1950 e a maioria foi produzida de 1980 e 1990.

**Renner, Koepke & Cia. Ltda.**  
**Porto Alegre-Navegantes (Est. do Rio Gr. do Sul)**  
 Travessa São José 141 — Caixa postal 437



**Technisch modernst eingerichtete Farben-Fabrik**

**Tinta Esmalte Alvissimo.** ein Spezial-Emaille-Weiss für Innenanstrich.  
**Tinta Esmalte** für Innenanstrich, in 36 verschiedenen Tönen.  
**Tinta Oleo,** ein Spezial-Weiss als Grund- und Deckfarbe für Möbel, Eisenwaren usw.  
**Oelfarben** für jeden Zweck und jede Verwendung in 36 verschiedenen Tönen.  
**Tinta Asphalt,** ein schnellrocknender Asphalt-Lack für Oefen, Fahrräder, Autos usw.  
**Tecrol,** vorzüglich geeignet zur Imprägnierung für Fundamente, Holz usw. — Bestes Rost-Schutzmittel.

FIGURA 45 – Anúncio das “Tintas Reko”. Fonte: Kalender Für die Deutschen in Brasilien (Calendário para alemães no Brasil), Edição 00002(1), p. 166, 1932.

no nome da empresa, que foi registrada como Oxford. A empresa Oxford S.A. foi fundada em 1953 em São Bernardo do Campo (SP) (KAISER, 1978, p. 24). Ela chegou a produzir “tintas a base de óleo, látex, poliuretana; lacas nitrocelulósicas, *primers*, tintas para eletroforese no sistemas de imersão para a indústria automobilística, tintas anticorrosivas à base de resinas de borracha clorada, alcatrão, silicone e poliuretano, solventes e diluentes” (KAISER, 1978, p. 24). No entanto, mesmo com as tintas Luxforde dominando 60% do mercado das tintas para repintura automotiva em 1967, a empresa foi adquirida pelo Grupo Hoechst<sup>289</sup> em 1970, sendo posteriormente adquirida em 1983 pelo Grupo Renner Herrmann. No ano de 1978 tinha como acionista majoritário a Stollack (Viena – Áustria) e como acionista minoritário a Hoechst (KAISER, 1978, p. 24).

<sup>290</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 87

<sup>291</sup> BOFF, Angélica Bersch. *Implantação do Arquivo Histórico Fotográfico Renner Herrmann* in ALVES, Clarissa de Lourdes Sommer (org.). *XI Mostra de pesquisa do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul – Anais: produzindo história a partir de fontes primárias /11*. Mostra de Pesquisa do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013, p. 95.

A Tintas Ypiranga, que atualmente pertence à AkzoNobel<sup>292</sup>, foi fundada em 1928 no Rio de Janeiro e produzia sobretudo tintas domésticas e industriais<sup>293</sup>. Contudo, não se sabe o ano exato em que a marca teria surgido, ainda que a pequena fábrica Napoleão Lustoza & Cia., do químico de mesmo nome, funcionasse no bairro São Cristóvão (RJ) desde o começo da década de 1920<sup>294</sup>. Em 1928 a empresa incorpora novo sócio, o norte-americano Morris Edward Marvin, e assume o nome de Condoril & Paints S.A., que, na metade da década de 1940, muda para Condoril Tintas S.A. e finalmente, na década de 1960 assume o nome Tintas Ypiranga S.A..

O aporte de capital por parte do novo sócio, aliado à aquisição de inovações técnicas, à importação de maquinário e à verticalização da produção, permitiram à Condoril o investimento em produtos próprios<sup>295</sup>. Assim, após a II Guerra Mundial (1939-1945), seria possível consolidar as tradicionais tintas imobiliárias compostas por emulsão à base de caseína. No ano de 1962 a RQI relata o lançamento do produto Super Paredex na matéria “Nova tinta com poliacetato de vinila lançada pela Ypiranga”.

Tintas Ypiranga S.A. (...) lançou ao mercado a “Super Paredex”, tinta plástica fosca para interiores com base de PVA (poli-acetato de vinila). São anunciadas as seguintes vantagens que ela possui: 1) dispensa aparelho, em reboco novo ou velho; 2) não tem cheiro; 3) seca em uma hora; 4) não mancha assoalhos, etc., se respingar; 5) não guarda umidade nas paredes; 6) espalha sobre irregularidades, aparecendo uniforme; 7) Tintas lavável, sem marcar; 8) fácil de aplicar. Ypiranga S.A. chama a atenção para esta “nova revolucionária Super Paredex.”<sup>296</sup>

Além da tinta Paredex (FIGURA 47), a Tintas Ypiranga S.A. também lançaria no mercado a tinta a óleo Condor (FIGURA 48), a tinta alquídica Ypiranga Fosco, a laca nitrocelulósica Autolack<sup>297</sup> (FIGURA 46) e o esmalte Vitrolack (FIGURA 49). A Ypiranga S.A. foi vendida para a Esso em 1966, e ambas seriam adquiridas pela AkzoNobel na década de 1970.

<sup>292</sup> [https://www.akzonobel.com/br/noticias\\_e\\_imprensa/historia/](https://www.akzonobel.com/br/noticias_e_imprensa/historia/). A empresa incorporou outras grandes marcas, entre elas a Tintas Wanda, a Tintas Ypiranga, a Coral e a Tintas Internacional.

<sup>293</sup> KAISER, Carlos Alberto (Ed.). Boletim Informativo. Sindicato das Indústrias de Tintas e Vernizes e de Preparação de Óleos Vegetais e Animais do Município do Rio de Janeiro. Nº3, Out/Dez 1978, p. 23.

<sup>294</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 55.

<sup>295</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 56.

<sup>296</sup> S/A. *Tintas e Vernizes - Nova tinta com poli acetato de vinila lançada pela Ypiranga*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, Nº 358, Ano XXXI, fev. 1962, p. 32.

<sup>297</sup> O produto já era oferecido desde 1956 (Correio da Manhã, Edição 19369(1), 18/05/1956, p. 7).



**TINTAS**  
**YPIRANGA**  
*as mais vendidas no Brasil*



apresentam

**AUTOLACK**  
*Concentrado\**  
para um acabamento perfeito



Laca nitro-celulose, de aplicação a pistola

Rende muito mais - É muito mais brilhante  
Aguenta maior número de polimentos  
É mais fácil de aplicar

Um produto das  
**TINTAS YPIRANGA**  
UMA TINTA PARA CADA FIM

\* O alto índice de concentração de AUTOLACK permite mais elevada percentagem de solvente, o que representa mais alto rendimento. Por isto uma lata de AUTOLACK cobre área maior, proporcionando o máximo de economia.



**YPIRANGA**  
*Super*  
**PARDEX**  
3611  
TINTA PLÁSTICA FÔSCA INTERIORES

**É FÁCIL PINTAR COM TINTAS YPIRANGA**

Como é bom renovar a pintura de um ambiente e poder ocupá-lo no mesmo dia. Isto é possível com Super-PareDEX. A tinta seca depressa, porque é uma emulsão plástica. Isto não é tudo: é também super lavável e os respingos saem facilmente, com água, logo após a aplicação.

E como é simples! Emenda sem manchar e há 23 belíssimas tonalidades à sua escolha. Fique orgulhoso de seu trabalho usando Super-PareDEX.

**TINTAS YPIRANGA**  
AS MAIS VENDIDAS NO BRASIL

NAS PAREDES: SUPER-PAREDEX - NAS PORTAS E JANELAS: DURALACK

FIGURA 46 e FIGURA 47 – Anúncio da Autolack e PareDEX. Fonte: Correio da Manhã, Edição 19369(1), 18/05/1956, p. 7 e Condoril Tintas S.A. Revista do Empresário. Ano XXIX N.987 (1). p. 57, 1952.



**YPIRANGA**  
TINTA A ÓLEO  
**CONDOR**  
CONDOROIL TINTASS!

21 cores originais!

"Um sábado e um domingo foram suficientes para a re-pintura das portas e janelas de nosso apartamento. Nosso pintor trouxe umas latas de Condor e explicou que era a tinta a óleo mais recomendada, pelo seu poder de cobertura e extrema economia. Fizemos a experiência, e ganhamos uma casa nova!

**CONDOR**  
TINTA A ÓLEO PARA TODOS OS FINS

FIGURA 48 – Tinta a óleo Condor. Fonte: Revista do Empresário, Ano XVII N.733 (1). p. 32, 1952.



FIGURA 49 – Tintas Ypiranga disponibilizando produtos da marca Fosco, Paredex, Condor, Dacolin, Ferrolack, Duralack, Autolack e Vitrolack. Fonte: Tintas e Vernizes, Ano I, Nº1, out. 1959, p. 7.

#### 2.4.3. R. Montesano, Nitro Química, Sherwin-Williams, Mesbla e DuPont

A Cia. de Tintas e Vernizes R. Montesano foi fundada em 1934 pelo paulista Roque Montesano e seria responsável por lançar a linha de produtos Tintas Wanda<sup>298</sup> (FIGURA 50),

<sup>298</sup> <http://www.repintura.com.br/wanda/Wanda.aspx>.

ainda hoje presente no mercado. A Tintas Wanda passaria a oferecer esmaltes para serem aplicados em refrigeradores em 1948<sup>299</sup>. No ano de 1950 a empresa “começa a produzir resinas sintéticas para uso próprio e a venda a outras fábricas de tintas”<sup>300</sup> e tem como principal mercado as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e o sul de Minas. A empresa seria incorporada em 1974 pela multinacional AkzoNobel. Esse ano marca o início da Akzo no Brasil, multinacional de origem holandesa e integrante do Grupo Akzo NV<sup>301</sup>.

Na enquete “O veredicto da opinião pública” (1949), realizada pela Sociedade Interamericana de Imprensa, com colaboração do *Jornal de Notícias* (SP), foram contabilizados “21.392 leitores do *Jornal de Notícias*”, sendo muitos votos anulados “porque foram mimeografados e carbonados”<sup>302</sup>. Diante da pergunta: “qual a marca de tintas mais apreciada pelos consumidores?”, um total de 14.110 eleitores respondeu: “Tintas Wanda”<sup>303</sup>. Até 1949, data em que a pesquisa anterior foi publicada, sabe-se que, dentre os produtos oferecidos por Roque Montesano, pelo menos “Vencedora”, tinta a óleo para uso imediato, já se encontrava no mercado.

Em uma propaganda divulgada em 1955, novos itens são oferecidos pela empresa: a laca nitrocelulósica “para automóveis”, Sanolux; o esmalte sintético “para locomotivas, placas e geladeiras”, Sanolack; as tintas de “rótulo azul – para aplicação a pincel e revólver”, Sintético Wanda; a já mencionada, Vencedora; o “esmalte rápido para móveis”, Brilholim; a “tinta fosco para cimento – portas – paredes e gesso”, Fosco Wanda; a “tinta a óleo para interior e exterior”, Andorinha; a tinta “para móveis – brinquedos e ferro”, Standard; tintas para “pintura sobre papel e tecido”, Silk Screen; as “tintas em massa – especial para letreiros e painéis”, Cores Finas; e “para pontes metálicas e grades”, Grafite Polido.

Iniciativas semelhantes à pesquisa do *Jornal de Notícias* em 1949 são repetidas em vários outros jornais, como o *Diário da Noite* (RJ) e o *Diário de Notícias* (RJ). No *Diário de Notícias*, em “Na liderança da Consulta à Opinião Pública” (1955) os cariocas elegem para os “Estabelecimentos Comerciais e Atacadistas” de tintas mais populares, primeiramente, a “Tintas Águia (Abel de Barros)”, em seguida a “Condoril (Ipiranga)”, a “Tintas Internacional”,

<sup>299</sup> Revista do Empresário. Ano IV N.27 (1). p. 31, 1948.

<sup>300</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 65.

<sup>301</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 104.

<sup>302</sup> *O veredicto da opinião pública*. *Jornal de Notícias*, Edição 01036(1), 09/09/1949, p. 6.

<sup>303</sup> *O veredicto da opinião pública*. *Jornal de Notícias*, Edição 01036(1), 09/09/1949, p. 6.

a “Tintas Wanda (R. Montesano)” e por fim a “Almeida Fontes”<sup>304</sup>. Por fim, em “Consagração Pública” (1955), publicada pelo mesmo jornal, a Tintas Águia é a vencedora do título de “conceituadas firmas da cidade”, com 16.802 votos<sup>305</sup>. Deve-se destacar que, no ano anterior, “Tintas Águia” ou “Abel de Barros Com. & Ind. de Tintas S.A.”, já ocupara o primeiro lugar, com 14.265 votos<sup>306</sup>.

**A**

**COMPANHIA DE TINTAS E VERNIZES**  
**«R. MONTESANO»**

ORGULHA-SE DE APRESENTAR SUA INSUPERAVEL  
 LINHA DE PRODUTOS:

SANOLUX - Laca nitro celulose para automóveis.  
 SANOLACK - Esmalte sintetico para locomotivas, placas e geladeiras.  
 SINTETICO WANDA - Rótulo azul - para aplicação a pincel e revólver.  
 VENCEDORA - Tinta a oleo para uso imediato.  
 BRILHOLIM - Esmalte rapido para moveis, caninhos, carrinhos, portas, vimes e escadas.  
 FOSCO WANDA - Fita azul - Tinta fosca para cimento - Barro - Portas - Paredes e Gesso.  
 ANDORINHA - Grande rendimento e ottima cobertura, tinta a oleo para interior e exterior.  
 STANDARD - Para moveis - Brinquedos e ferro.  
 SILK SCREEN - Especial para pintura sobre papel e tecidos.  
 CORES FINAS - Tinta em massa - Especial para letreiros e paineis.  
 GRAPHITE POLIDO - Para pontes metálicas e grades.

**SE VOCÊ É QUEM MANDA... EXIJA  
 TINTAS WANDA!**

**COMPANHIA DE TINTAS E VERNIZES**  
**«R. MONTESANO»**

Que fabrica tambem: MASSA PARA PONSAR - MASSA RAPIDA e PRIMER RAPIDO  
 RUA DR. FOMM, 53 - Telefones: 9-1771 e 9-1772

FIGURA 50 – Anúncio com produto da Cia. das Tintas R. Montesano em 1955. Fonte: Mundo Esportivo, Edição B00717(1), 22/11/1955, p. 11.

No *Diário da Noite*, em “Placar da Referência Comercial” (1959), as tintas de maior popularidade são citadas em ordem decrescente: “Ipiranga”, “Sherwin-Williams”, “Tintas Águia (Abel de Barros)”, “Internacional”, “Coral”, “Almeida Fontes”, e por último,

<sup>304</sup> *Na liderança da Consulta à Opinião Pública*. Diário de Notícias. Edição 09948(1), 12/04/1955, p. 16 ou p. 8 (Segunda Seção).

<sup>305</sup> *Consagração Pública*. Diário de Notícias, Edição 09967(1), 05/05/1955, p. 14.

<sup>306</sup> *Resultado Final da Consulta à Opinião Pública*. Diário de Notícias, Edição 09662, 06/05/1954, p. 16.

“Wanda”<sup>307</sup>. Dez anos após a primeira pesquisa realizada pelo Jornal de Notícias, a indústria de tintas de Roque Montesano sai do primeiro lugar e cai para o último. Não foi possível precisar o motivo para essa mudança drástica, porém acredita-se que no final da década de 1950 a concorrência no mercado de tintas foi muito mais intensa do que no final da década de 1940.

O uso das tintas Wanda é destacado por Giovani (2012) em um caderno de anotações não datado da pintora mineira concreta Lygia Clark. Nele é possível encontrar referências sobre o uso das tintas Wanda, como o “fosco Wanda”, além de outros produtos como o “branco opaco fosco”<sup>308</sup>, para a base, da Polidura. O caderno da pintora mineira também informa “sobre a utilização de uma massa, que era usada como base aplicada sobre o suporte em madeira e as características das tintas de acabamento”<sup>309</sup>. Giovani também aponta na matéria “Lygia Clark – Prêmio ‘Diário de Notícias’ na IV Bienal” (1957) que a pintora afirma utilizar a tinta nitrocelulósica Niulac, produzida pela Mesbla, para pistolar as suas superfícies moduladas e o celotex como suporte<sup>310</sup>. A pesquisadora também destaca a possibilidade do uso de tintas para automóveis produzidas pela Sherwin-Williams, Opex e Kem-Transport, por exemplo, como outros prováveis materiais utilizados por Clark<sup>311</sup>. Essa inferência decorre de uma imagem da artista em seu ateliê, publicada em “A mulher na arte moderna” (1959), pela revista Querida<sup>312</sup>, em que é possível notar ao fundo uma caixa de produtos da fábrica norte-americana. Ressaltamos que também Hélio Oiticica utilizou as tintas em massa da marca Wanda (FIGURA 51 e 52).

Entretanto, determinar a composição química desses produtos ou o seu material a partir de suas marcas é um procedimento duvidoso. Os apontamentos de Lygia informam as marcas, não os produtos. Dessa forma, nomes como “Polidura”, “Wanda” e até mesmo outros como

<sup>307</sup> *Placar da Referência Comercial*. Diário da Noite, Edição 11241(1), 02/07/1959, p. 9.

<sup>308</sup> GIOVANI, Giulia Villela; GONÇALVES, Yacy-Ara Froner; ROSADO, Alessandra. A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark. 2015. 196 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014, p. 74.

<sup>309</sup> GIOVANI, Giulia Villela; GONÇALVES, Yacy-Ara Froner; ROSADO, Alessandra. A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark. 2015. 196 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014, p. 74.

<sup>310</sup> *Lygia Clark – Prêmio ‘Diário de Notícias’ na IV Bienal*. Diário de Notícias, Caderno Revista Feminina. Edição, 13/10/1957, p. 9.

<sup>311</sup> GIOVANI, Giulia Villela; GONÇALVES, Yacy-Ara Froner; ROSADO, Alessandra. A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark. 2015. 196 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014, p. 78.

<sup>312</sup> *A mulher na arte moderna*. Revista Querida. Numero 117, abril 1959, p. 47.

“Duco” e “Ripolin” não determinam o tipo de material (laca de nitrocelulose, laca acrílica, esmalte alquídico, esmalte acrílico), já que essas marcas incluem produtos para usos diversos, sejam eles automotivos ou domésticos<sup>313</sup>. Além disso, era costume identificar os produtos com o nome das empresas produtoras.



FIGURA 51 e FIGURA 52 – Acervo de tintas e materiais de Hélio Oiticica, atualmente no Museu de Houston.  
Fotos: Corina Rogge.

A Cia. Nitro Química Brasileira foi fundada em 1935 por um consórcio brasileiro da “Fábrica Votorantim e Companhia” e “Klabin Irmãos e Companhia” em associação com capital norte-americano<sup>314 315</sup>. Até o final dos anos de 1930, ela, juntamente com a Mattarazzo e a Rhodia, detinha um “controle oligopolista sobre o mercado brasileiro dos fios de raiom.”<sup>316</sup> Em 1955 essa iniciativa industrial apresentou uma capacidade de produção de 1.680 toneladas por mês, sendo considerada a maior fábrica de produção de ácido nítrico do Brasil; essa matéria-prima foi utilizada na fabricação de diversos produtos químicos, entre eles, a nitrocelulose.

<sup>313</sup> Anúncio da DuPont lançado em setembro de 1952 na revista “*Better Homes & Gardens*” (STANDEVEN, 2011, p. 55).

<sup>314</sup> *Jornal do Brasil*, Edição 00144(1), 18/06/1935, p. 10.

<sup>315</sup> SUZIGAN, Wilson; SZMRECSÁNYI, Tomás. *Os Investimentos Estrangeiros no Início da Industrialização do Brasil* in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). *História Econômica da Primeira República*. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 279.

<sup>316</sup> SUZIGAN, Wilson; SZMRECSÁNYI, Tomás. *Os Investimentos Estrangeiros no Início da Industrialização do Brasil* in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). *História Econômica da Primeira República*. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 279.

Segundo Telles (1989), a Cia. Nitro Química desenvolveu um processo específico para a produção de nitrocelulose<sup>317</sup>, que, no ano de 1955, era utilizada exclusivamente para lacas e vernizes<sup>318</sup>.

Em uma notícia publicada pela RQI, a Cia. Nitro Química Brasileira, produtora de tintas, esmaltes e lacas (FIGURA 53), é citada como responsável por uma diversificada linha de produtos.

Esta sociedade de indústrias químicas com sede em São Paulo produz variada classe de tintas e vernizes e demais artigos do ramo: entre outros produtos, fabrica: **Nitrosol** – lacas semi-brilhantes com base de nitrato de celulose, para móveis de aço. **Nitrolac** – lacas para pintura de automóveis, madeira, etc. **Nitrolux**<sup>319</sup> – esmaltes com base de resina sintética para ônibus, caminhões, metais e madeiras. **Nitrofosco** – tintas foscas a óleo para pinturas em interiores. **Nitrolina** – esmaltes com base de óleos para paredes, etc. **Aquanitro** – tintas foscas a água para pintura de interiores. **Nitrofer** – tintas para proteção e acabamento de ferro e aço. Nitrol – tintas a óleo. **Nitrobil** – tintas sintéticas. **Donalux** – tintas sintéticas. As últimas tintas lançadas no comércio são a **Nitroplast** e a **Nitrone**<sup>320</sup>.

Outros produtos como a tinta solúvel em água, Luxnitro, também seriam ofertados. Mesmo com uma produção altamente qualificada e diversificada, a Cia. Nitro Química Brasileira foi desativada em 1976<sup>321</sup>.

---

<sup>317</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 62.

<sup>318</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 98.

<sup>319</sup> A referência mais antiga para as tintas Nitrolux e Nitrolac foi em uma propaganda lançada em 1951 no Correio da Manhã (Correio da Manhã, Edição 19979(1), 28/10/1951, p. 53).

<sup>320</sup> S/A. *Tintas e Vernizes – Tintas, esmaltes e lacas fabricados pela Cia. Nitroquímica Brasileira*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI. Notícias do Interior – Tintas & Vernizes. nº345, Jan. 1961, p. 28.

<sup>321</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 62.

**Nitrolino** o mestre do pincel

*Sabe o que diz:*

**NITROLUX e NITROLAC**  
para pintura de automóveis, para  
acabamento industrial



**Nitrolux** é um esmalte sintético à base de resinas, altamente resistentes.

**Nitrolac** é uma laca nitro-celulose, que adere e se espalha de modo uniforme. Proteção integral das superfícies.

Exija Nitrolux e Nitrolac em todas as casas do ramo.

Qualidade garantida pela maior indústria química nacional

**CIA. NITRO QUÍMICA BRASILEIRA**

Representantes: HOSCO S/A - Avenida Marechal Sá 234 1.º andar - Rio de Janeiro

FIGURA 53 – Propaganda de tintas da Cia. Nitro Química Brasileira. Fonte: Correio da Manhã, Edição 19979(1), 28/10/1951, p. 53.

A Sherwin-Williams, nascida no ano de 1866 em Cleveland (EUA), tem a sua primeira fábrica instalada no Brasil em 1944 na bairro de Indianópolis (SP). A inserção da empresa no mercado brasileiro decorre da sua consolidação no mercado norte americano e canadense e de uma expansão iniciada na década de 1930 em cidades da América Latina como Havana, Buenos



Aires e finalmente, o Brasil; a empresa passou a funcionar após a compra da Superba, indústria de tintas fundada pela família Matarazzo, reutilizando assim seus funcionários<sup>322</sup>.

No entanto, há indícios de que a venda de diversos produtos da marca já ocorresse na década de 1920 (FIGURA 54, 55, 56 e 57). Entre os produtos anunciados em um anúncio do Correio da Manhã temos as tintas: Tinta de alumínio; Tinta “S.W.P” e Tinta Flat-Tone; Tinta Internacional; Tintas Preparadas; Tintas para pontes, telhados etc; Tinta em Pó Indelible; Branco de Neve; Esmalte Branco “Lusteroid”; Esmalte Branco “Lustroiane”, Tinta “Lustroline” para carruagens; Auto-Enamel; Auto-top Dressing (para capotas e assentos de automóveis); Taxite (removedor de tintas e vernizes); Flaxoap (sabão de linhaça para lavagem de automóveis). Além dessas também são anunciados os vernizes: “Air-Plane Rexpair” (para aeroplanos); Scar-Not (para móveis de luxo); Mar-Not (transparente para pisos em madeira); e vários outros produtos (FIGURA 58).

As lacas de nitrocelulose (piroxilina) também estiveram disponíveis para compra no Brasil através de importações de produtos da Sherwin-Williams (Opex)<sup>323</sup> desde 1927, portanto antes da implementação da sua fábrica; essa data está de acordo com o período citado pela bibliografia internacional para a introdução das tintas de nitrocelulose (final da década de 1920)<sup>324</sup>. A oferta desse produto, entretanto, era feita através da compra no estrangeiro. A referência mais antiga para a produção nacional de lacas de nitrocelulose é de 1932 com a indústria Fábrica Vulcão (1925) (atual Nova Vulcão S.A. Tintas e Vernizes) através da empresa Carlos Muller & Cia<sup>325</sup>. Em seguida, na década de 1940, a Cia. Nitro-Química Brasileira, fundada em 1935, produziria lacas a partir de 1942<sup>326</sup>; a Fábrica de Produtos Rada – Leonardo Leonardi S.A., inaugurada em 1932, lançaria o Radalac em 1946<sup>327</sup>; a Cil, estabelecida em 1924, produz a laca automotiva Rutilack em 1949 e a própria Sherwin-Williams edifica sua fábrica em 1945.

---

<sup>322</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 79.

<sup>323</sup> Correio da Manhã, Edição 09809(1), 09/01/1927, p. 24.

LEARNER, Thomas J. S. et all. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006, p. 4.

<sup>325</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 44.

<sup>326</sup> O Jornal, Edição 07112(1), 16/08/1942, p. 8.

<sup>327</sup> O Jornal, Edição 08164(1), 08/12/1946, p. 24.

**AUTO-TOP**  
De The Sherwin - Williams Co.

Tinta preta, semi-lustrosa, para capotas de automoveis, perneiras e artigos de couro e lona.  
Secca com rapidez e conserva o material, tornando-o impermeavel.

A' venda em toda parte. Deposito:  
**COMPANHIA MECHANICA E IMPORTADORA DE SÃO PAULO**  
Rua S. Bento, 21 — Telephone: Norte 4678  
RIO DE JANEIRO

FIGURA 54 – Anúncio para a tinta Auto-Top da Sherwin-Williams. Fonte: Correio da Manhã, Edição 08057(1), 24/03/1921, p. 8.

**S. W. P.**  
De The Sherwin - Williams Co.

Tinta a oleo scientificamente preparada  
Especialidade para decorações e pinturas finas  
A' venda em toda parte. — Deposito:  
**COMPANHIA MECHANICA E IMPORTADORA DE SÃO PAULO**  
Rua S. Bento, 21 — Telephone: Norte 4678  
RIO DE JANEIRO 17347

FIGURA 55 – Anúncio para a tinta S.W.P da Sherwin-Williams. Fonte: Correio da Manhã, Edição 08060(1), 27/03/1921, p. 8.

**Ferreira, Land & C.** comunicam aos seus amigos e freguezes que de commum accordo com os Srs. Samarão Filho & Cia. acabam de adquirir todo o stock dos productos

**OPEX**  
LACQUERS  
ENAMELS

**Pinturas á Pistola?**  
Só com tintas de Sherwin William - U. S. A.  
**"OPEX" (Pyroxilin)**  
(GARANTIDAS)  
**CASA AUTO ACCESSORIOS**  
Samarão Filho & Cia.  
Representantes  
Rua Frel Caneca, 7-9  
TELEP. NORTE 7211 — 7184

FIGURA 56 e FIGURA 57 – Anúncio para a laca Opex da Sherwin-Williams. Fonte: Correio da Manhã, Edição 10011(1), 03/07/1927, p. 24 e Correio da Manhã, Edição 09809(1), 09/01/1927, p. 24.

O *Jornal de Notícias* publica em 1950 a matéria “Sherwin-Williams do Brasil S.A – As tintas e vernizes que ‘cobrem a terra’ têm suas fábricas no bairro Indianópolis”. Na reportagem são mencionados produtos disponíveis no mercado, entre eles, a tinta emulsionável com água e fabricada com resinas sintéticas, Kem-Tone, além de “todos os tipos de tintas à base de nitro

celulose”<sup>328</sup>. A iniciativa da empresa é vista de modo positivo pois “a Sherwin-Williams foi a primeira que produziu e pôs à disposição do mercado as resinas sintéticas, o que lhe permitiu independizar-nos das importações. Por outro lado deu-lhe ensejo de standardizar seus variados produtos, o que representa um grande passo do ponto de vista técnico.”<sup>329</sup> De fato, a Sherwin-Williams do Brasil S.A. oferece, em 1948, segundo anúncio apresentado na revista carioca “O Cruzeiro”, a tinta nitrocelulósica Opex, “a laca de secagem rápida (...) com 41 cores modernas” e Kem-Transport, esmalte sintético semelhante ao produto anterior que também poderia ser aplicado em autos<sup>330</sup>.

Nesse período, tornaram-se comuns as tintas aquosas voltadas para o uso doméstico e imobiliário. Essa primeira geração de produtos ficou conhecida pelo slogan “faça você mesmo”, visto que as tintas eram de fácil aplicação quando comparadas aos produtos anteriores, que necessitavam de artesãos capacitados para a preparação de misturas e diluições. Essas tintas solúveis em água continham em sua composição “caseína e óleo, além de pigmentos inertes, umectantes, emulsionantes e dispersantes.”<sup>331</sup> Posteriormente, na déc. de 1950, surgiriam as tintas à base de látex, que eram duráveis, laváveis, inodoras e de fácil aplicação<sup>332</sup>. Na Sherwin-Williams, fazem parte desse conjunto de produtos a Kem-Tone e a Super Kem-Tone. Nas indicações de uso do produto Kem-Tone (FIGURA 59), disponível no Brasil desde 1947<sup>333</sup>, consta que o principal uso é atender o mercado imobiliário. A tinta apresenta consistência espessa (semi-pasta) e para ser aplicada deve estar diluída em água. A diluição depende do tipo de superfície a ser pintada. Na matéria publicada pelo Jornal de Notícias, a tinta Kem-Tone ainda é comparada aos produtos das tintas Ideal, porém o jornalista distingue as duas empresas ao afirmar que os produtos da Sherwin-Williams “secam mais rápido”<sup>334</sup>.

---

<sup>328</sup> Sherwin-Williams do Brasil S.A – As tintas e vernizes que “cobrem a terra” têm suas fábricas no bairro Indianópolis. Jornal de Notícias, 13/08/1950, Edição 01321 (1), p. 4.

<sup>329</sup> Sherwin-Williams do Brasil S.A – As tintas e vernizes que “cobrem a terra” têm suas fábricas no bairro Indianópolis. Jornal de Notícias, 13/08/1950, Edição 01321 (1), p. 4.

<sup>330</sup> O Cruzeiro (Revista). Ano 1948. Edição 0047 (1), p. 55.

<sup>331</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 14.

<sup>332</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 14.

<sup>333</sup> O Cruzeiro (Revista). Edição 0006(1), Ano 1947. p. 04.

<sup>334</sup> Sherwin-Williams do Brasil S.A – As tintas e vernizes que “cobrem a terra” têm suas fábricas no bairro Indianópolis. Jornal de Notícias, 13/08/1950, Edição 01321 (1), p. 4.

# TINTAS VERNIZES ESMALTES

## DOS FABRICANTES

### THE SHERWIN - WILLIAMS COMPANY

FABRICAS NOS ESTADOS UNIDOS - INGLATERRA - CANADA - AUSTRALIA

A superioridade de nossos productos está de ha muito firmada em todas as partes do mundo. Podemos assegurar a todos aquelles que ainda não usaram as nossas tintas, vernizes e esmaltes que uma vez experimentada a sua qualidade jamais empregarão artigo que não seja o que traz a nossa marca.

**Alguns dos mais reputados productos que se encontram em stock:**

**TINTA DE ALUMINIO** — Brilhante como a prata. Não contém amylaceto, a materia que produz o cheiro desagradavel de banana, encontrado em tantas outras tintas desta classe.

**TINTA "S. W. P."** — A melhor tinta que existe, conhecida em todo o mundo, pois é scientificamente preparada com as dosagens precisas de zinco, chumbo e óleo de linhaça puro. Tinta de primeira qualidade para trabalhos finos e de gosto.

**TINTA INTERNACIONAL** — Outro typo de tinta preparada a óleo de primeira qualidade, porém, de custo mais baixo que a tinta "S. W. P." Para decoração interna de edificios, secando com um acabamento brilhante.

**TINTAS PREPARADAS** — Uma tinta preparada a óleo, de boa qualidade, para uso em geral. Preço sem competição.

**TINTA FLAT-TONE** — Tinta fosca, preparada a óleo, apropriada para residencias, escritório, etc. A pintura feita com esta tinta é muito duravel e pôde ser lavada com água e sabão.

**TINTA PARA PONTES, TELHADOS, ETC.** — Especial para trabalhos estruturales de ferro e aço, tacs como pontes, grades, telhados, paredes de metal, etc.

**TINTA EM PÓ "INDELIBLO"** — Magnifica tinta em pó, para ser preparada com a água unicamente. Bellas cores. Em pacotes de 5 libras.

**"BRANCO DE NEVE"** — Tinta branca a óleo, em massa. dá um acabamento branco intenso sobre a madeira, ladrilho, estuque e superficies rebocadas.

**ESMALTE BRANCO "LUSTEROID"** — De primeira qualidade para paredes, tectos e qualquer madeira.

**ESMALTE "LUSTROJANE"** — Em todas as cores; de superior qualidade a qualquer que exista no mercado; recomendado para todos os fins, podendo a superficie pintada ser lavada sem prejudicar o esmalte.

**TINTA "LUSTROLINE" PARA CARRIAGENS** — Tinta lustrosa, utilizada em verniz e preparada para resistir as intemperias. Pinta e conserva de uma só vez. Para carruagens, moveis de jardim, cozinhas, ferramentas agricolas, lanchas, machetismos, etc.

**AUTO-ENAMEL** — Tinta esmalte para automoveis, dando um bello lustre que não esfomece, mesmo depois de frequentes lavagens. Qualquer "dashoff" pôde pintar o seu carro sem difficuldade alguma. Não é preciso converter depois de pintado pois esta tinta tem o brilho de esmalte. Efeito surpreendente e de facilissima applicação.

**AUTO-TOP DRESSING** — Tinta especial para capotas de automoveis, assentos, etc. Semi-lustrosa, preta. Seca com rapidez e não deixa marca no pincel.

**TAXITE** — Preparado maravilhoso para amolecer e renovar tintas e vernizes por mais antiga que seja a pintura. Está abolido o fatigante systema do massarico e raspador.

**FLAXOAR** — Sabão de limpeza para, para lavagem de automoveis (conserva a tinta), vidraças, espelhos, pratarias, tapetes, etc.

**VERNIZES**

"AIR-PLANE REPAIR" — Este verniz foi o resultado pelo Governo Norte-Americano como sendo o unico que preenchia os requisitos para uso dos seus aeroplanos, fazendo a nossa Companhia a maior encontrada até hoje conhecida. O "Repar" resiste ao calor, frio, sol, neve, água salgada, água de sabão, ácidos, gases, álcool, amoníaco, etc. Conserva o seu brilho indefinidamente e seca totalmente em 48 horas.

"SCARNOT" — Verniz especial para moveis de luxo, planos e para applicação em interior de casas. Seca rapidamente além de ser absolutamente à prova d'água.

"MAR-NOT" — Especial para soalhos de madeira; de grande durabilidade e à prova de pinadas e de água. Mesmo depois de muito pisado o soalho, não ficará as marcas do calçado. Sendo de cor muito clara, pôde ser as superficies as mais finas e delicadas.

E os typos conhecidos taes como: HIGH-GLOSS INTERIOR — WEARING BODY FINISH — OIL COAT CARRIAGE — HARD BODY — BLACK JAPAY — KNOTTING — JAPAN DRYER — COPAL — FLATTING — ELASTIC CARRIAGE e outros.

Carrapaticida "Kiltik D" — Experimentado e aprovado pelo Ministerio da Agricultura, em virtude dos resultados surpreendentes obtidos nas experiencias a que foi sujeito na Fazenda de Santa Monica. Usado na proporção de UM LITRO PARA 145 LITROS DE ÁGUA - Nenhum outro carrapaticida pôde ser empregado nesta proporção -- Resultados garantidos

**Catalogos, preços e mais informações no DEPOSITO RUA SÃO BENTO N. 21 Telephone Norte 4678**

## Companhia Mechanica e Importadora de São Paulo

(G 8922)

FIGURA 58 – Anúncio da empresa Sherwin-Williams com produtos disponíveis na Companhia Mecânica e Importadora (SP). Fonte: Correio da Manhã, p. 8, 14/03/1920.

— um milagre de renovação!

**É FÁCIL...** Kem-Tone dispensa tinta-base, pode ser aplicado diretamente sobre a maioria das superficies.

**É RÁPIDO...** Kem-Tone seca em apenas uma hora, sem deixar cheiro de tinta fresca. Com Kem-Tone você economiza também no tempo!

**É ECONÔMICO...** Uma lata de Kem-Tone dá uma lata e meia de tinta pronta para o uso — é só adicionar 50% de água. Uma só demão cobre a maioria das superficies.

**AGORA EM 6 NOVAS CORES:**

VERDEAL



FRESE



OCRE



CELESTE



AZULBEL



GRIS



TINTAS

## SHERWIN WILLIAMS

cobrem mais — protegem mais — duram mais!

**Kem-Tone**



Qualquer que seja o seu problema de pintura, a Sherwin-Williams tem a tinta ou verniz adequado para resolvê-lo. Procure o Revendedor mais próximo.

FIGURA 59 – Anúncio da Kem-Tone. Fonte: O Cruzeiro (Revista). Ano 1960. Edição 0001 (4). p. 43.

Essa mesma reportagem também faz referência à tinta a óleo preparada SWP (*Sherwin-Williams Paint*), tradicionalmente aplicada a pincel e com uso externo voltado para o mercado imobiliário (FIGURA 60). Esse produto já era oferecido pela Sherwin-Williams nos EUA desde 1880. Esse marca apresenta duas linhas de produtos: um para aparelhamento (tinta primária – seladora branca 450) cujo objetivo é selar os poros da madeira ou suporte escolhido; e outro

para acabamento<sup>335</sup>. O Flat-Tone, também uma tinta a óleo, é lavável com possibilidade de aplicação a pincel ou pistola. Outras tintas duas ainda se incluem nesse grupo: Íris e Lujola. Outros produtos da indústria norte-americana como as tintas “tropicalizadas” Íris e Lujola (FIGURA 65), além do látex acrílico para exteriores Kem-Dura, também foram oferecidos.

Para resistir  
ao sol  
e à chuva

**SWP**

— tinta a óleo brilhante para exteriores

SWP resiste às mais severas condições atmosféricas e dá brilho vítreo a madeiras e metais em exteriores

**KEM-LUSTRAL**  
— esmalte sintético para todos os fins

Preparada com as mais modernas resinas sintéticas, KEM-LUSTRAL permite superfícies mais lisas e muito mais uniformes.

EM TÔDAS AS CASAS DO RAMO

UM PRODUTO

**SHERWIN-WILLIAMS**

Peça para ver as novas CARTAS DE CÔRES SWP e KEM-LUSTRAL

FIGURA 60 – Tintas SWL e Kem-Lustral. Fonte: Correio da Manhã, Edição 19326(1), 27/03/1956, p.14.

<sup>335</sup> Sherwin-Williams do Brasil S.A – As tintas e vernizes que “cobrem a terra” têm suas fábricas no bairro Indianópolis. Jornal de Notícias, 13/08/1950, Edição 01321 (1), p. 5.

Produtos denominados “esmaltes” também estão disponíveis nesse mesmo anúncio do *Jornal de Notícias*. Destacamos os esmaltes sintéticos Kem-Transport, (Autolux) Kem-Lustral (FIGURA 60) e o esmalte decorativo Enameloid, tendo esse último aplicação para objetos variados (madeira, metais, vime) de uso interior. Para uso externo em automóveis a empresa disponibiliza a laca nitrocelulósica Opex. Para os metais como aço e ferro, a empresa ainda fornecia itens anticorrosivos como Kromic, um produto à base de cromatos, os impermeabilizantes Metalastic e Galvite, todos três com a possibilidade de serem aplicados a pincel ou a pistola. Ainda para suportes metálicos acrescentam-se o *primer* Prometal, também à base de cromatos, e o Progalvan<sup>336</sup>.

**nosso clima!**

**SWP** – A tinta a óleo mais perfeita que se conhece. Para aplicação em paredes exteriores ou madeira exposta às intempéries. Brilhante, oferece um acabamento impermeável e não perde a cor.

**ÍRIS** – Lustrosa, à base de óleo, dá um acabamento atraente a qualquer exterior. Pode ser aplicada sobre rebóco, madeira ou metal. Garante proteção e beleza, a preço acessível.

**LUJOLA** – Tinta a óleo extremamente prática. Proporciona acabamentos muito econômicos. Para ser aplicada em todos os materiais que exigem proteção contra as variações do tempo.

Para qualquer problema de pintura, Sherwin-Williams apresenta a melhor solução. Tintas e vernizes adequados para cada caso particular. Procure o revendedor Sherwin-Williams mais próximo.

**TINTAS**  
**Sherwin-Williams**

FIGURA 61 e FIGURA 62 – Tintas tropicalizadas Sherwin-Williams. Fonte: O Cruzeiro (Revista), Edição 0015(3), 1960).

As lojas Mesbla S.A. (Sociedade Anônima Brasileira Estabelecimentos Mestre et Blatgé) também foram relevantes para o mercado de varejo brasileiro, permanecendo em atividade até 1999. A primeira filial da empresa de origem francesa e sediada em Paris foi instalada em Niterói (RJ), em 1912, com o nome *Mestre & Blatgé*; um ano depois, seria possível encontrar produtos disponíveis para compra. A partir de 1939 a empresa assume o nome de Mesbla S.A. e em 1956 passa a contar com lojas de departamentos com representantes nas

<sup>336</sup> Sherwin-Williams do Brasil S.A – As tintas e vernizes que “cobrem a terra” têm suas fábricas no bairro Indianópolis. *Jornal de Notícias*, 13/08/1950, Edição 01321 (1), p. 5.

idades do Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Salvador, Pelotas, Vitória e Marília<sup>337</sup>, permitindo um acesso diversificado aos seus produtos. A Mesbla foi uma das maiores distribuidoras de tintas do Brasil e até 1953 revendeu as tintas de nitrocelulose da marca *Duco* e os esmaltes *Dulux*, ambos produtos da Du Pont (FIGURA 63, 64 e 65). Após esse período, ela passou a disponibilizar tintas como próprias, mas na realidade eram produtos “fabricados por diversas indústrias e embalados com marcas de propriedade da Mesbla.”<sup>338</sup>.

**DUCO Auto**

Depois do secco Duco reveste o seu carro duma camada espessa resistente de nitro cellulose puro que resiste victoriosamente a tudo o que em breve deslustra qualquer outra pintura. Seu brilho pelo contrario, se accentua em belleza depois de cada limpeza; sua dureza fica sempre a mesma. Mas tome cuidado! Só o Duco legitimo de DUPONT, seu creador possui verdadeiramente estas qualidades. Exija na factura: "pintado com **DUCO DUPONT** legitimo".

**MESTRE e BLATGE**  
RUA DO PASSAD. 48/54 — RIO DE JANEIRO

**Legítima Pintura  
\* DUCO**  
\* (MARCA REGISTRADA)  
A MELHOR PARA SEU AUTO  
CUSTA O MESMO E  
RESISTE MAIS

**DUPONT**  
**DUCO DULUX**

Evite as imitações, escolhendo a cor para seu auto no catalogo de cores \* DUCO DUPONT

UNICOS IMPORTADORES  
**CASAS MESBLA** SOC. ANON. BRASILEIRA ESTABELECIMENTOS  
**MESTRE e BLATGE'**

Praça Ramos de Azevedo, 10-14 — Rua Butantan, 101  
Avenida Rangel Pestana, 1028 — SÃO PAULO

FIGURA 63 e FIGURA 64 – Anúncio da Mesbla. Fonte: Correio da Manhã (RJ), Edição 10570(1), 19/06/1929, p. 25 e Correio Paulistano (SP), Edição 24965(1), 01/08/1937, p. 24.

No caso da Niulac<sup>339</sup>, voltada para automóveis, geladeiras e outras superfícies metálicas, a tinta deveria ser aplicada com pistola, isto é, aerógrafo. O produto tinha como característica

<sup>337</sup> O Observador Econômico e Financeiro, 1956, Ed. 00242(1), p. 45.

<sup>338</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 97.

<sup>339</sup> As tintas Niulac®, à base de nitro-celulose e com aplicação somente para pistola e a tinta Sintex®, composta por esmalte sintético e para pincel ou pistola, já eram anunciadas na Mesbla desde 1952 (A Cruz, Edição 01835(1), 11/05/1952, p. 2).

fácil aplicação, secagem rápida e resistência ao tempo, além de propriedades específicas como o alto brilho e a possibilidade de diversos polimentos<sup>340</sup>. Essas duas qualidades, o brilho e o polimento, como veremos, atrairão vários artistas do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. O esmalte sintético Sintex, por sua vez, poderia ser aplicado a pincel ou com pistola sobre superfícies metálicas ou em madeira. Entre as principais características desse produto, enfatizamos sua propriedade de “espalhar-se rapidamente, sem deixar nenhum vestígio do pincel”<sup>341</sup>. Essa propriedade decorre da alta consistência ou viscosidade da tinta, característica que também será explorada por artistas construtivos.

**1936**  
**1937**

Mercadorias de qualidade de, lisura e sinceridade nos negócios, máxima atenção à freguesia, bom serviço, preços razoáveis e prazos vantajosos: eis a razão do sucesso sempre maior das Casas Mesbla, eis porque, há mais de 4 lustros, vêm tendo a preferência conquistando cada vez mais a confiança do público.

**ESPECIALIDADES DAS CASAS MESBLA :**

<b>AUTOMOVEIS:</b> Chevrolet Buick La-Salle Cadillac	<b>MOTOCYCLETAS:</b> Harley Davidson Meister	<b>BATERIAS:</b> Prest-o-Lite
<b>MOTORES:</b> Johnson Cray	<b>COMPRESSORES ELEVADORES:</b> Curtis	<b>LONAS P/ FREIOS:</b> Thermoid Silver Crown
<b>LANÇAS:</b> Mesbla Chrys Craft	<b>PEÇAS LEGÍTIMAS:</b> Chevrolet	<b>FERRAMENTAS:</b> Black & Decker
<b>BICYCLETAS:</b> Sieger Triumph Astoria	<b>CARBURADORES E PEÇAS:</b> Carter	<b>PNEUMÁTICOS:</b> Bitor
<b>VALVULAS:</b> Ken - Rad	<b>FAQUEIROS:</b> Wolf	<b>REVOLVERS:</b> Smith e Wesson
<b>REFRIGERADORES:</b> Rádios: Crosley	<b>TESOURAS:</b> Vitry	<b>MATERIAL PARA PINTURA:</b> Dulux Duco Dupont
<b>RÍO DE JANEIRO</b> <b>SÃO PAULO</b> <b>NITERÓY</b> <b>BELLO HORIZONTE</b> <b>PORTO ALEGRE</b>	<b>APARELHOS E LAMINAS:</b> Gillette	<b>APARELHO de pulverização:</b> De Vilbiss
	<b>ESPINGARDAS:</b> Laport Gayard Greener	

**Boas Festas**

FIGURA 65 – Anúncio da Mesbla com a venda de tintas Duco da DuPont. Fonte: A Noite, Edição 08935(1), 24/12/1936, p. 53.

Vários outros produtos, como a tinta a óleo brilhante para madeira Canário, a tinta a óleo brilhante Meb-O-Line, a emulsão fosca Flatex, a tinta fosca p/ interiores, Caiçara, a tinta plástica à base de PVA para interiores Super Flatex, a tinta plástica de emulsão para exteriores

<sup>340</sup> O Observador Econômico e Financeiro, 1956, Ed. 00250(1), p. 75.

<sup>341</sup> Jornal do Brasil, 1952, Ed. 00051(1), p. 56.



Super Sint-O-Cret, e o esmate sintético brilhante para uso geral Sint-O-Lin, seriam vendidos pela Mesbla (FIGURA 66).

# TINTAS PARA TODOS OS FINS

*produtos de alta qualidade!*

## Niulac

**CONCENTRADO**



Tinta a base de nitro-celulose, para pinturas finas de automóveis, móveis de aço e outras superfícies metálicas. NIULAC é altamente resistente e de grande capacidade de cobertura proporcionando acabamento primoroso.

## Sintex



Esmalte sintético brilhante, para pinturas de fino acabamento, com deslumbrante brilho de porcelana. Excepcional resistência e perfeita retenção de cor. Indicado para pintar geladeiras, portas, janelas, móveis diversos, ônibus, automóveis, etc.

---

## Rapid



Esmalte rápido para interiores e exteriores. Grande durabilidade. Para pinturas em madeira e metais. Aplica-se com pincel ou pistola, obtendo-se acabamentos de grande beleza.

## Flatex



Tinta de emulsão, fôca, para interiores. Para pinturas perfeitas, e de grande beleza de cores. Flatex é solúvel em água, facilímo de usar e de secagem rápida.

---

## Canário



Tinta a óleo, brilhante, para uso geral. Emprega-se com absoluta confiança em pinturas de interiores e exteriores de casas e edifícios. É lavável e de grande poder de cobertura - cores firmes e modernas.

## Caiçara



Tinta a óleo, fôca, para interiores. Lavável, proporciona luxuosos e belíssimos acabamentos, aveludados, em cores alegres. Fácil de aplicar e de grande rendimento.

---

## Gaivota



Tintas para embarcações, a base de óleo, apropriadas para acabamentos brilhantes em embarcações de madeira e ferro. Econômicas e de alto rendimento. Aplicam-se a pincel ou pistola.

## Lucifer



Vernizes para todos os fins. Produtos de superior qualidade, preparados com matérias primas selecionadas. Vernizes Lucifer - uma garantia de perfeição e durabilidade.



**Rua do Passeio, 42/56 - Rio  
R. Visc. R. Branco, 521/3 - Niteroi**

RECIFE - SALVADOR - PELOTAS - VITORIA - MARÍLIA  
• SÃO PAULO - PORTO ALEGRE - B. HORIZONTE

FIGURA 66 – Produtos oferecidos pela Mesbla. Fonte: A Cruz, Edição 02029(1), 29/01/1956, p. 8.

A Indústrias Químicas Brasileiras Duperial S.A., anteriormente identificada por Companhia Imperial de Indústrias Químicas do Brasil<sup>342</sup>, é fundada em 1937 no Rio de Janeiro através de uma parceria entre a empresa norte-americana E. I. Du Pont de Nemours & Company Inc. com a britânica Imperial Chemical Industries (ICI); em 1943 a empresa é transferida para São Paulo. Já em 1939 abre filiais no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Bahia com a venda de tintas<sup>343</sup>. Em 1944 a empresa já possuía matriz em São Paulo e filiais no Rio de Janeiro, Bahia, Recife e Porto Alegre, além de agências por todo Brasil. Somente em 1953 seria finalizada a associação iniciada com a ICI, e a razão social é modificada para DuPont do Brasil S.A..

A vinda da DuPont para o Brasil (DuPont do Brasil S.A.) e a oferta de produtos da marca *Duco* (FIGURA 70) em território nacional são detalhadas em uma reportagem da Revista do Empresário de 1954<sup>344</sup>. A empresa com fábrica em Goiabal, Barra Mansa (RJ), oferecia nesse período “produtos da linha ‘7’ (*Duco*), anteriormente produzidos por sua predecessor, Indústrias Químicas Brasileira Duperial S.A.”<sup>345</sup> Dessa forma, a Dupont passa a representar e vender os produtos da E. I. DuPont de Nemours and Company (EUA).

No ano de 1935 a Du Pont já vendia seus produtos na Mesbla. As lojas de departamentos instaladas naquele momento em Niterói, no Rio de Janeiro, em São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre, ofereciam, além da tinta automotiva *Duco*<sup>346</sup>, outros produtos da marca, como o “*Duco* Polidor N.7”<sup>347</sup>, destinado especificamente para renovar o alto brilho dos automóveis. Outras referências de produtos “*Duco*” são encontradas em 1953 em uma oficina mecânica de Ponte Nova (MG)<sup>348</sup>, mas também no Rio de Janeiro (RJ) em serviços de repintura de geladeira (FIGURA 67). Nesse estado, são frequentes anúncios que oferecem como parte de um serviço de reforma a repintura em geladeiras<sup>349</sup> através da aplicação de um “sistema americano”<sup>350</sup>. A tinta *Duco* ainda é citada na etiqueta do verso da obra “Planos em Superfície Modulada N°8”

<sup>342</sup> Jornal do Brasil, Edição 00236(1), 08/10/1937, p. 18.

<sup>343</sup> Correio Paulistano, Edição 25458(1), 05/03/1939, p. 20

<sup>344</sup> Revista do Empresário, Ano XVII (1954), N°714(1), p. 17.

<sup>345</sup> Revista do Empresário, Ano XVIII, N°763(1), 1954, p. 13.

<sup>346</sup> Correio da Manhã, Edição 12529, p.11, 22/07/1935.

<sup>347</sup> Jornal do Brasil, Edição 00083(2), p. 32, 09/04/1939.

<sup>348</sup> Revista do Empresário, Ano XVIII (1953), N°. 760(1), p. 33.

<sup>349</sup> Correio da Manhã, edição 17470(1), p. 10 (digital), p. 1 (orig.), 28/02/1950.

<sup>350</sup> Correio da Manhã, edição 17422(1), p. 35 (digital), p. 1 (orig.), 01/01/1950.

(1959), de Lygia Clark, presente na coleção do MAM/RJ. A Dupont produziu as tintas à base de nitrocelulose da marca *Duco*, os esmaltes *Dulux* e a laca acrílica *Lucite*.

## E' tão facil renovar e embellezar tudo com o auxilio das tintas **Duco DUPONT**



A mais triste cosinha pôde tornar-se alegre e cheia de vida com as cores garridas **DUCO**. E **DUCO** é tão pratico! Secca rapidamente não mancha nem descôra. Sempre novo e brilhante! E' um prazer applical-o onde quer que seja!



Si não tencionaes comprar um novo carro este anno, podéis fazer brilhar como novo... o carro actualmente em uso com o auxilio de **DUCO**. Applica-o pessoalmente — **DUCO** secca rapidamente sem deixar a marca do pincel...



As afamadas tintas **DUCO** não têm cheiro desagradavel.



**DUCO** é facil de applicar! Mesmo por creanças! E que prazer acham ellas em renovar os brinquedos com **DUCO**





**PROVA DE FOGO E GELO** — Experiencias demonstraram que agua gelada ou agua fervente deixam **DUCO** inalteravel.



**PROVA DE ELASTICIDADE** — Estas tiras de metal dobradas e forçadas quebraram mas o **DUCO** não descascou.



**PROVA DE ADHESÃO** — Estes dois tubos foram esfregados um contra o outro sem que a pintura ficasse prejudicada.







**Os bellos tons **DUCO** dão uma nota de originalidade ao lar**



**Só ha um Duco  
DUPONT DUCO**

**Representantes Autorisados / Casas Mesbla**  
Soc. An. Bras. Estabelecimentos MESTRE e BLATGÉ  
SÃO PAULO P. ALEGRE - Rio de Janeiro - B. HORIZONTE NICTHEROY

FIGURA 67 – Anúncio da tinta Duco vendida pela Mesbla. Fonte: O Cruzeiro (Revista), Edição 0040(1), 10/08/1935, p. 23.



FIGURA 68 – Anúncio de serviço de pintura de geladeiras utilizando tinta Duco. Fonte: Correio da Manhã, Edição 17423(1), 03/01/1950, p. 11.

#### 2.4.4. Tintas Coral

A Coral<sup>351</sup> nasce em 1954 no município de Utinga, na cidade Santo André (SP) e começa a lançar seus produtos no mercado brasileiro em outubro de 1955, apresentando uma capacidade total de 400 a 500 mil litros/mês<sup>352</sup>. Na década de 1950, a cidade do interior paulista já fazia parte de um polo industrial consolidado, com estradas de ferro fazendo conexão com a capital e usina de energia elétrica de grande porte. No entanto, a origem da empresa brasileira é ainda anterior a esse período e de uma iniciativa prévia na Argentina. Nesse país, o grupo empresarial “Bunge y Born” funda no final da década de 1920 a fábrica de tintas “S.A. Alba”, que naquela época, já era “líder de mercado e detentora de alta tecnologia no setor de tintas e vernizes”<sup>353</sup>.

A vinda para o Brasil levou à fundação da Companhia Lubeca em 1954. Entretanto, o nome utilizado por essa empresa já pertencia a uma outra instituição comercial. A opção encontrada pelo grupo argentino foi comprar os direitos de uma marca de tintas marítimas vendidas pela Mesbla, que na época era identificada por “Coral”<sup>354</sup>, sendo assim fundada a “Coral S.A. Fábrica de Tintas, Esmaltes, Lacas e Vernizes”. Dessa forma, a fundação da empresa brasileira esteve ancorada no “arcabouço tecnológico e científico garantido pelos químicos e técnicos da Alba”<sup>355</sup>, fato que permitiu a concorrência com gigantes norte-americanas como a Sherwin-Williams e American Marieta.

Iniciativas de expansão da empresa são feitas em 1956 com a construção da fábrica “Tintas Coral do Nordeste S.A.” em Recife, com apoio da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). Em 1968 a empresa estaria pronta para produzir tintas para as regiões Norte e Nordeste com uma capacidade anual de 560 mil litros. Em uma avaliação

<sup>351</sup> <https://www.coral.com.br/pt/sobre-nos>.

<sup>352</sup> CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d, p. 2.

<sup>353</sup> CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d, p. 1.

<sup>354</sup> CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d, p. 1.

<sup>355</sup> CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d, p. 1.

de 1960, a empresa teve despesas gerais e os impostos somados em Cr\$184,7 milhões, e, embora na época a Coral S.A. Fábrica de Tintas Esmaltes, Lacas, e Vernizes em Santo André fosse nova (inaugurada em 1955), seu capital foi de Cr\$350 milhões<sup>356</sup>. Por fim, as operações de tintas do Grupo Bunge (que incluíam as Tintas Coral do Brasil, suas subsidiárias Alba S.A. da Argentina e a Pinturas Inca S.A. do Uruguai) foram compradas pelo grupo britânico Imperial Chemical Industries (ICI) em 1996<sup>357</sup>. A Coral passa a pertencer à AkzoNobel em 2008 e ainda hoje disponibiliza produtos da marca Coralit (FIGURA 69 e 70).

**Coralit**

Não só móveis laqueados, também portas, janelas e objetos de madeira ou de metal ficam novos em folha com uma pintura de CORALIT. Esmalte Sintético feito especialmente para superfícies que pedem máxima proteção e acabamento, CORALIT seca rapidamente, resiste muitos anos ao tempo e ao uso... e lhe oferece ainda estas vantagens:

**CÓRES MODERNAS!**  
As cores mais bonitas e modernas em esmalte são as cores do Esmalte Sintético **Coralit**.

**CÓRES ADICIONAIS!**  
V. pode misturar 2 ou mais cores de **Coralit** para obter outras tonalidades de surpreendente beleza!

**LAVÁVEL!**  
E quando acontecem manchas... basta água e sabão - elas desaparecem sem deixar sinal!

Para melhor conveniência aos senhores consumidores, as tintas CORALIT são apresentadas em latas de conteúdo líquido de 1/4, 1/2, 1 e 4 litros.

**CORAL S. A. FÁBRICA DE TINTAS, ESMALTES, LACAS E VERNIZES**  
Escritórios: Av. N. S. de Fátima, 47A - 47B - Rio de Janeiro • Av. Rio Branco, 644 - Tel.: 34-5578  
São Paulo • Fábrica: Uttinga, Santo André - Tel.: São Caetano, 305 - Estado de São Paulo

FIGURA 69 e FIGURA 70 – Anúncio da Coral S.A. Fonte: Diário de Notícias (RJ), Edição 10578(1), 07/05/1957, p. 3.

Em 1955 aparecem os primeiros produtos à base de tinta a óleo, vernizes e esmaltes. Posteriormente a empresa passa a investir não somente em tintas imobiliárias, mas também nas automotivas e industriais<sup>358</sup>. No ano de 1978 a produção da indústria já compreenderia “tintas sintéticas e a óleo para aplicação a pincel, *primers* anticorrosivos e protetores contra ferrugem, solventes e diluentes, tintas para pintura automotiva, tintas para epoxídicas de dois componentes, tintas para borracha clorada, tintas nitrocelulósicas para madeira e tintas para

<sup>356</sup> S/A. *Lucro bruto da Coral S.A.*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI. Notícias do Interior – Tintas & Vernizes. nº339, jul. 1960, p. 27.

<sup>357</sup> CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d, p. 6.

<sup>358</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 98.

acabamentos e resinas especiais para indústria gráfica.”<sup>359</sup> Entretanto, se na fábrica argentina Alba S.A. as técnicas utilizadas na fabricação dos materiais tinham como base o óleo de soja, mais economicamente viável para o país, no Brasil o material foi adaptado para o óleo de rícino ou de mamona<sup>360</sup>.

Os primeiros produtos oferecidos pela empresa durante os anos iniciais de funcionamento foram os imobiliários e automotivos, entre eles a tinta a óleo brilhante Coral e o esmalte sintético extra-rápido Coralit<sup>361</sup>. Em seguida, também seria produzida a tinta Coralar, produto à base de óleo de mamona em base aquosa e que tinha como princípio a evaporação de um solvente atóxico, no caso, a água<sup>362</sup>. Outros itens também seriam lançados, como a tinta alquídica de acabamento sintético fosco, Coramate<sup>363</sup> (FIGURA 71), a laca nitrocelulósica, Coralac<sup>364</sup> (FIGURA 72), e a laca acrílica, Coracril. Além desses a companhia também disponibilizou a tinta Coralton, para acabamento sintético semifosco para interiores, de base alquídica e super lavável e as tintas plásticas Coralar e Coralatex. Na década de 1970 seria lançado o látex acrílico Coralplus. Infelizmente não foi possível determinar o ano de lançamento ou extinção de cada produto, mas em alguns casos sabe-se o momento em que um item se tornou disponível.

---

<sup>359</sup> KAISER, Carlos Alberto (Ed.). *Boletim Informativo. Sindicato das Indústrias de Tintas e Vernizes e de Preparação de Óleos Vegetais e Animais do Município do Rio de Janeiro*. N°3, Out/Dez 1978, p. 23.

<sup>360</sup> CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d, p. 2.

<sup>361</sup> CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d, p. 5.

<sup>362</sup> CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d, p. 5.

<sup>363</sup> O produto esteve disponível desde 1956 (O Cruzeiro (Revista), Edição 0043(1), 11/08/1956, p. 63).

<sup>364</sup> O produto esteve disponível desde 1956 (Diário de Notícias (RJ), Edição 10338(1), 19/07/1956, p. 2).

**ÚLTIMA PALAVRA EM DECORAÇÃO!**

*conheça as novas cores*

**Coramate**

**Coral S. A. - fábrica de tintas, esmaltes, lacas e vernizes**

Uttinga (Santo André) - São Paulo

AGORA APRESENTANDO UMA NOVA COLEÇÃO DE CORES. BEM ALEGRES, MODERNAS E SUAVES COMO VELUDO, CORAMATE E MAIS DO QUE TINTA... E UM TRATAMENTO DE BELEZA PARA SEU LAR! ALÉM DISSO, O ACABAMENTO FÓSCO DE CORAMATE É EXTREMAMENTE DURÁVEL, SECA RÁPIDAMENTE, NÃO MANCHA E NEM PEGA PÓ; E SUA APLICAÇÃO É MUITO MAIS ECONÔMICA, PELO ALTO RENDIMENTO NA COBERTURA.

Ouçã o conselho de quem sabe... para proteger e embelezar, seu pintor também recomenda CORAMATE!

Acabamento Sintético Fosco  
**Coramate**  
para Interiores  
BASE ALKYL  
10 GRANADA

FIGURA 71 – Anúncio da Coramate. Fonte: O Cruzeiro (Revista). Ano 1960. Edição 0047 (4), p. 2.

# AGORA!

## Uma nova tinta para seu carro!



# Coralac

— laca à nitrocelulose

**RESISTENTE** ← ao sol  
às manchas!  
ao tempo!

- Preparada sob rigoroso controle químico, numa das mais avançadas fábricas do continente. Coralac possui alto conteúdo em sólidos, o que representa maior espessura da película aplicada e, portanto, maior resistência a muitos polimentos. Coralac oferece ao bom pintor tudo o que ele exige para uma boa pintura: cores indesbotáveis, resistência ao sol e ao tempo e brilho inalterável!

Exija **CORALAC** em sua oficina! Cores indesbotáveis, escolhidas entre as mais bonitas tonalidades dos últimos carros de luxo!

**CORAL S. A.** FÁBRICA DE TINTAS, ESMALTES, LACAS E VERNIZES  
Escritórios: São Paulo – Avenida Rio Branco, 644 – Telefone: 34-5578  
Rio de Janeiro – Avenida Nossa Senhora de Fátima, 47A e 47B  
Porto Alegre – Rua Conde de Porto Alegre, 144  
Fábrica: Utinga, Santo André – Tel.: São Caetano, 305 – Estado de São Paulo



FIGURA 72 – Propaganda da Coralac. Fonte: Diário de Notícias (RJ), Edição 10338(1), 19/07/1956, p. 2.

### 2.4.5. Abel de Barros

Dados relativos a fabricação e disponibilidade das tintas artísticas no Brasil no século XX, particularmente no período anterior ao final da década de 1960, são escassos. A publicação



“Materiais de Arte no Brasil – Análise das tintas a óleo” (1985) da Fundação Nacional de Artes (Funarte) é de um momento posterior ao explorado nesse trabalho, facultando a abordagem de produtos que não foram disponíveis em 1950 e 1960, porém merece menção, pois embora seja um estudo preliminar, é a referência mais completa sobre o tema. Embora de tamanho reduzido, o livro aborda de maneira única arte, ciência, tecnologia, história e política. Como vimos, o problema da qualidade dos materiais artísticos no Brasil subsiste pelo menos desde os questionamentos propostos por Iberê Camargo no Salão Preto e Branco (1954), sendo possível encontrar registros que denunciam a qualidade de tintas nacionais como as da marca Águia e Menke<sup>365</sup>. Quase três décadas após o movimento, as dificuldades persistem.

A pesquisa foi uma parceria do seu Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap) da Funarte com o Instituto Nacional de Controle de Qualidade em Saúde da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), que realizou análises químicas e exames de rotulagem (com base nas informações apresentadas pelos fabricantes) em setenta amostras de tintas a óleo nacionais e importadas. O objetivo dos testes foi: compreender os riscos das tintas para a saúde dos pintores e os fatores determinantes para uma “posição de inferioridade” do produto nacional frente ao estrangeiro<sup>366</sup>. A norma norte-americana Padrão Comercial CS98-62 foi utilizada para verificar a adequação da composição das tintas a óleo<sup>367</sup>.

As setenta amostras selecionadas representavam as tintas estrangeiras *LeFranc et Bourgeois* (FR), *Grumbacher* (EUA), *Blockx* (BE), *Winsor & Newton* (EN), *Shiva*, mas também as marcas nacionais Águia da fábrica Abel de Barros S.A., Acrilex<sup>368</sup>, Rubens, Decco (para

---

<sup>365</sup> A CEXIM Quer Acabar Com A Nossa Pintura. Diário Carioca, 17/01/1953, Edição 07529, p. 1.

<sup>366</sup> FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Materiais de arte no Brasil – Análise das tintas a óleo*. FUNARTE, INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 13.

<sup>367</sup> O Comercial Standart CS98-62 do Departamento do Comércio dos EUA foi publicado em 1962 pelo National Bureau of Standards como resultado de um trabalho terminado em 1938 pelo Laboratório de Teste de Tintas e Pesquisa do Projeto de Arte de Massachussets sob a direção de Frank W. Sterner e Rutherford J. Gettens (FUNARTE, 1985, p. 45).

<sup>368</sup> A Acrilex foi fundada em 1964 na cidade de São Paulo, mas teve seus estabelecimentos transferidos para São Bernardo do Campo (SP). Ver: [http://www.acrilex.com.br/conheca\\_nossahistoria.htm](http://www.acrilex.com.br/conheca_nossahistoria.htm). Acessado em 01/08/2016.

tecido), Hering, Gato Preto<sup>369</sup>. Porém outras empresas não foram levadas em consideração<sup>370</sup>  
371 .

A Abel de Barros & Cia. (RJ) foi registrada em 1925 pelo imigrante português Abel de Barros e inicia suas vendas na rua General Câmara (RJ) (FIGURA 73 e 74). A empresa continua presente no mercado brasileiro, todavia com uma produção voltada para as tintas prediais e de uso doméstico. Inicialmente a empresa vendeu tintas e matérias-primas importadas como o óxido de zinco, o litopônio, o gesso cré e pigmentos<sup>372</sup>. Em 1927 ela foi transferida para a rua Buenos Aires, principal centro comercial de tintas e ferragens do Rio de Janeiro; nesse mesmo ano a empresa Abel de Barros & Cia. teria como “sócios solidários” o próprio Abel de Barros Marques e Luiz Ignacio Alvez, mas também o “sócio de indústria” Guilherme Candido Pires<sup>373</sup>. Nesse período surge o primeiro produto da marca Águia: o verniz com breu queimado, genuinamente produzido pela empresa<sup>374</sup>. Posteriormente, no final da década de 1920, a Abel de Barros & Cia. também passa a fabricar tintas a óleo de uso artístico também da marca Águia. As tintas em bisnagas da marca Águia afirmavam-se de “alta qualidade e esmerada confecção” sendo capazes de resolver “satisfatoriamente o problema dos custos elevados”<sup>375</sup>. Dessa forma, a empresa não se limitava a revender e distribuir produtos internacionais, como os da Berry Brothers<sup>376</sup>, mas também produzia os seus próprios itens.

---

<sup>369</sup> As marcas de tintas artísticas Gato Preto e Decco pertencem à indústria química Tec-Screen, que foi fundada em 1974 para atender ao mercado das tintas industriais, inkjet, artísticas e serigráficas. Ver: [http://www.gatopreto.com.br/?page\\_id=25](http://www.gatopreto.com.br/?page_id=25). Acessado em 01/08/2016.

<sup>370</sup> A Corfix foi criada em 1943 na cidade de Porto Alegre (RS) pelo desenhista Paulo Pernau Fassel e sua esposa Gessy. A empresa ainda está em funcionamento e tem produtos voltados para os segmentos artístico, escolar e decorativo. Ver: <http://www.corfix.com.br/historia.php>. Acessado em 01/08/2016.

<sup>371</sup> A Tintas Saucer foi introduzida no mercado nacional em 2003 e atualmente possui sede em Nova Iguaçu (RJ), porém nasceu da tradicional produção de tintas iniciada pela família Pires em 1924<sup>371</sup>.

<sup>372</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 49.

<sup>373</sup> *Junta Comercial - Contratos*, Correio da Manhã, 25/02/1927, p. 9.

<sup>374</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 49.

<sup>375</sup> *As papelarias*. Jornal do Brasil, p. 29, 18/02/1932.

<sup>376</sup> Em propaganda na 2ª edição do Almanaque, ou Almanaque d'A Manhã, encontramos a oferta da linha de produtos *Tintas Berry Brothers* que anunciava os produtos *Berrygloss*, esmalte para interiores e exteriores; *Berrybril*, tinta a óleo sintética para exteriores; e *Berryflat*, tinta fosca para interiores. Os produtos pertenciam à *American Marietta S.A. – Tintas e Lacas* e tinham como distribuidor exclusivo a Cassio Muniz S.A. presente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (ALMANAQUE D'A MANHÃ, 1955, p. 16).

A primeira fábrica é instalada em 1930 na avenida Cidade de Lima (RJ) e nela são produzidos outros vernizes à base de resinas naturais (como o breu)<sup>377</sup> e de óleos vegetais tradicionais<sup>378</sup>. No ano de 1944 a Abel de Barros & Cia. inaugura nova fábrica na rua Prefeito Olímpio de Melo (RJ) e passa a diversificar sua linha de produtos com fabricação de esmaltes, lacas, massas e *primers*<sup>379</sup>. Em 1950, a empresa passa a ser identificada como Abel de Barros Com. e Ind. de Tintas S.A. e, com os novos aprimoramentos técnicos, passa a produzir tintas à base de caseína, que foram posteriormente modificadas por linhas à base de PVA, epóxi e poliuretano<sup>380</sup>. A produção de tintas acrílicas só seria iniciada em 1978, com a inauguração de um novo parque fabril em Nova Iguaçu (RJ).

Pela primeira vez  
**"SERVIÇO DE CONSULTA PESSOAL"**  
 no mais moderno  
**BALCÃO DE TINTAS**

O máximo que você pode obter numa loja de tintas e materiais para pintura, você encontra no balcão de tintas de Abel de Barros Comércio e Indústria de Tintas S.A., que lhe oferece com exclusividade Serviço de CONSULTA PESSOAL.

serviço de

onde funcionários especializados o orientarão sobre:

- qualidade de tinta a ser usada
- combinação de cores
- quantidade necessária
- custo total
- como pintar

\* entrega imediata a domicilio

\* o mais completo estoque de material de pintura e decoração

- tintas Água e todas as outras marcas
- vernizes
- óleos especiais
- secantes e solventes
- pincéis, trinças e brochas
- e tudo o que você pensar.

entregue ao público, no próximo dia **26**.

**ABEL DE BARROS** Comércio e Indústria de Tintas S. A.  
 Rua Buenos Aires, 233

FIGURA 73 – Abel de Barros S.A.. Fonte: Diário de Notícias, Edição 10672(1), 25/08/1957, p. 87.

<sup>377</sup> O breu (*rosin*) ou colofônia corresponde a uma resina que pode ser obtida de árvores coníferas e que decorre do aquecimento e vaporização dos componentes líquidos de uma resina terpênic.

<sup>378</sup> <http://www.tintasaguia.com/#!aguia/c10zq>. Acessado em 01/08/2016.

<sup>379</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 50.

<sup>380</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 50.



FIGURA 74 – Oferta das Tintas Água. Fonte: Gazeta de Notícias, Edição 00140(1), 19/06/1953, p. 7.

Os testes químicos realizados pela Fiocruz em amostras selecionadas pela Funarte-Inap buscaram analisar a relação carga/veículo, o veículo, componentes inertes, pigmentos além de fatores físico-químicos com contribuíssem negativamente para a qualidade da tinta. Para as análises químicas foram utilizados cromatografia gás líquido para identificação dos ácidos graxos nas tintas e espectrofotometria de absorção atômica com chama, espectrofotometria no infravermelho e espectrografia de emissão para identificação dos componentes inorgânicos<sup>381</sup>.

As análises e exames de rotulagem permitiram concluir que as tintas nacionais não forneciam na embalagem as informações necessárias para uso prático do produto nem informavam os riscos para a saúde. As tintas nacionais, quando comparadas com as estrangeiras, são deficientes na presença de descrições quanto a natureza dos pigmentos empregados na fabricação; natureza e qualidade do veículo; permanência das tintas (estabilidade frente à ação da luz); comportamento da tinta frente a misturas; risco toxicológico; e lote do produto comprado<sup>382</sup>. Dentre as tintas nacionais, aquela que mostrou melhor rotulagem foi a da marca Decco.

As discussões dos resultados obtidos pelas análises químicas ainda trouxeram importantes conclusões. Observou-se que a relação carga/veículo das tintas nacionais (da ordem de 2,0) foi inferior àquela obtida para as estrangeiras (da ordem de valores superiores a 3,0 a alguns casos a 6,0). Essa característica é importante para conferir ao material melhor

<sup>381</sup> FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Materiais de arte no Brasil – Análise das tintas a óleo*. FUNARTE, INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 13.

<sup>382</sup> FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Materiais de arte no Brasil – Análise das tintas a óleo*. FUNARTE, INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 17.

consistência, qualidade de pincelada, flexibilidade e adesão do filme após secagem ao suporte. Segundo a publicação, o óleo de linhaça é utilizado por fabricantes nacionais independentemente do pigmento utilizado na tinta a óleo, enquanto os fabricantes estrangeiros utilizam o óleo de papoula para as tintas brancas (à exceção de algumas cores produzidas pela *LeFranc et Bourgeois* e *Blockx*) e o óleo de linhaça para outras cores<sup>383</sup>. De forma semelhante, nos brancos nacionais foram identificados perfis cromatográficos que caracterizam o ácido linolênico, os quais, por sua vez, não foram obtidos para os brancos importados (*LeFranc et Bourgeois*, *Winsor & Newton*, *Shiva*).

Diversos estabelecimentos forneciam materiais para pintura no Brasil. No catálogo da V Bienal de São Paulo (1959) é possível encontrar propagandas das lojas “Michelangelo” na rua Liberó Badaró (SP) e “Tintas Casa Silvestri” na rua Martins Fontes (SP). Outras lojas também divulgavam em jornais, como é o caso do “Empório das Tintas” (SP) na Rua José Bonifácio<sup>384</sup>. No verso da obra “Cidade Iluminada” (década de 1950), de Maria Helena Andrés, também foi identificada no chassi inferior direito uma marca de carimbo identificando a “Manufatura de madeira e loja de artigos para pintura” dos “Irmãos Jamelli Ltda.” localizada na rua do Ouro (SP). A empresa, que existe até hoje, foi fundada em 1948 pelos irmãos Luiz, Henrique e Dionésio Jamelli e fabricava “material para pintura artística, desenho, engenharia e escolar, como telas, cavaletes, estojos (...)”<sup>385</sup>. No verso da obra “Sem título” (1960), de Marília Giannetti, também identificamos no lado direito superior da moldura o carimbo da “Casa Mattos” na rua Ramalho Ortigão (RJ).

## 2.5. Qualidade e disponibilidade de materiais para os artistas brasileiros

A adoção de medidas para a valorização da produção nacional mediante imposição de aumentos na importação de produtos industrializados foi um procedimento recorrente em vários países da América e Europa. A estratégia tinha como objetivo fortalecer a produção e criar uma autonomia na economia nacional. No Brasil, essa medida se concretizou em 1952 e foi executada pela Carteira de Importação e Exportação (CEXIM) do Banco do Brasil. A decisão ocorreu durante o governo de Vargas (1930-1945) e teve como principal defensor o ministro

<sup>383</sup> FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Materiais de arte no Brasil – Análise das tintas a óleo*. FUNARTE, INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 20.

<sup>384</sup> Jornal de Notícias, Edição 00426(1), 11/09/1947, s/p.

<sup>385</sup> <http://gazetavirtual.com.br/irmaos-jamelli-Ltda./#more-22560>.

das relações exteriores Osvaldo Aranha. O primeiro registro jornalístico que descreve esse evento, “Importações proibidas pela CEXIM”, é do *Correio da Manhã* (RJ) em 23 de abril de 1952<sup>386</sup>; no entanto, outros veículos também divulgariam a notícia (a *Tribuna da Imprensa*, o *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil*, entre outros). Em outra notícia veiculada pelo *Correio da Manhã* a imposição da medida é descrita “sob o fundamento de serem os similares nacionais iguais aos produtos estrangeiros”<sup>387</sup>.

A restrição feita no começo de 1952 foi novamente comentada no começo do ano seguinte na capa do *Diário Carioca* na reportagem “A CEXIM Quer Acabar Com A Nossa Pintura”<sup>388</sup>. Nesse relato, Iberê Camargo, membro da Comissão Nacional de Belas Artes (fundada em 1951), afirma que logo que a medida foi tomada pela CEXIM, a Comissão solicitou ao ministro Simões Filho que a revogasse. Entretanto, embora o ministro demonstrasse apoio à causa, não foi possível firmar um acordo com Simões Lopes, chefe da Carteira naquele período.

Para se ter uma ideia da mudança, o sócio da Casa Mattos, Manuel Salinas, que no ano de 1954 já tinha 38 anos de experiência na venda de materiais de arte, acrescenta que as tintas mais caras ficavam em “Cr\$60 ou \$70 o tubo”, quando era possível realizar importações no câmbio oficial. Após as mudanças realizadas por Osvaldo Aranha as tintas passariam para Cr\$250 ou Cr\$300. Nessas condições, o próprio vendedor assumiu que a venda dos produtos deixaria o profissional “constrangido diante dos artistas”<sup>389</sup>. Salinas ainda explica que a falta de material estrangeiro diminuiu a concorrência natural do mercado e ainda fez com que os produtores nacionais elevassem o preço dos seus produtos. Segundo ele, não só as tintas estavam em falta, mas também “pincéis de pelo de marta (no Brasil, só se fabricam pincéis com pelo de boi, que não substituem aqueles), guache, aquarela, papéis de desenho em geral (só temos, na indústria nacional, o apergaminhado comum, para cadernos).” Até mesmo as “as telas, só existem as de algodão, inferiores. Não são fabricadas aqui as de linho, mais resistentes.”

Iberê Camargo (1914-1994) (FIGURA 75 e 76), artista gaúcho, que residiu no Rio de Janeiro de 1942 a 1982, é o primeiro artista a se posicionar publicamente contra a restrição

---

<sup>386</sup> *Importações proibidas pela Cexim*. *Correio da Manhã*, 23/04/1952, Edição 18123 (1), p. 13.

<sup>387</sup> *Serão atendidos os pintores*. *Correio da Manhã*, 03/08/1952, Edição 18210 (1), p. 2.

<sup>388</sup> *A CEXIM quer acabar com a nossa pintura*. *Diário Carioca*, 17/01/1953, Edição 07529, p. 1.

<sup>389</sup> *Os preços das tintas estão fora do alcance dos artistas*. *Tribuna da Imprensa*, Edição 01326(1), 08/05/1954, p. 9.

impostas pelo governo. Na tentativa de provar que a qualidade dos produtos nacionais era inferior aos importados, ele solicitou a Edson Motta a análise das tintas brasileiras. Como resultado, foi evidenciado que as tintas tinham composição diferente daquela indicada no rótulo.

Segundo o *Diário Carioca*

Edson Motta, técnico experimentado, examinou entre outras tintas o amarelo de cambio [cádmio] e o azul de cobalto das marcas “Águia” [Abel de Barros Companhia Tintas S.A.] e “Menke” [Frederico Menke e Cia.] fabricadas em São Paulo. Resultado da análise: o amarelo de cádmio era cromo, e o cobalto não era. (...) O exame a que Edson Motta procedeu – acrescentou Iberê Camargo – foi feito por tintas compradas no mercado, porque somos suficientemente avisados para não pedir amostras às fábricas. Não são as amostras que se adquire para as necessidades, mas a produção distribuída ao mercado para a venda indistinta.<sup>390</sup>

É interessante observar que durante esse período, Iberê troca correspondências com seu amigo e gravurista Mário Carneiro. Nesses documentos, o pintor gaúcho solicita ao amigo no dia 29 de julho de 1953 um compêndio das tintas produzidas pela Blockx e solicita tintas das marcas Lefranc, Winsor & Newton e Rembrandt<sup>391</sup>. Em seguida, em 8 de novembro do mesmo ano, Iberê afirma que “a nossa situação é a pior possível”; “com a nova modalidade do câmbio, as tintas ficaram sem classificação, o que quer dizer que o dólar para importação custa mais de cem cruzeiros! E ninguém até hoje, salvo eu, levantou a voz para defender o artista (...)”<sup>392</sup>.

<sup>390</sup> *A CEXIM quer acabar com a nossa pintura*. Diário Carioca, 17/01/1953, Edição 07529, p. 1.

<sup>391</sup> CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, Rio de Janeiro, 1999, p. 48-49.

<sup>392</sup> CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, Rio de Janeiro, 1999, p. 77.

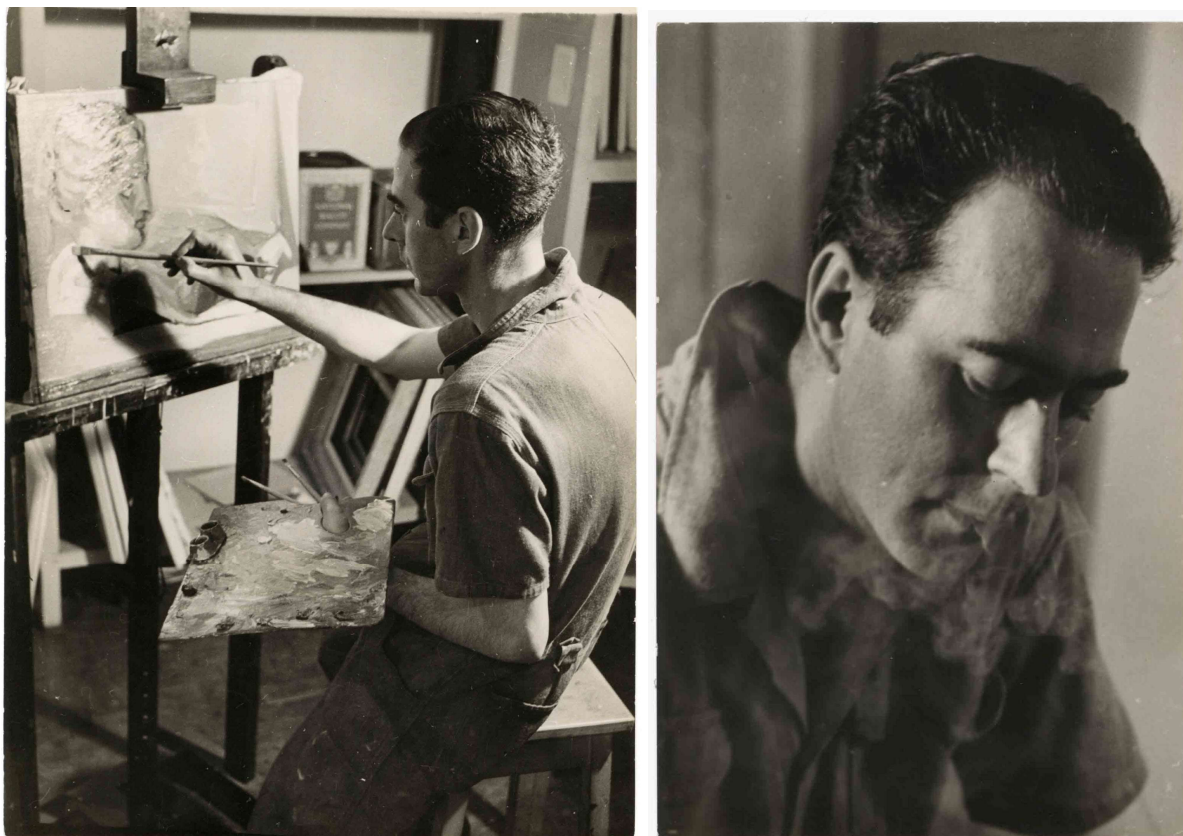


FIGURA 75 e FIGURA 76 – Registro fotográfico de 1954 com Iberê Camargo pintando em seu ateliê no Rio de Janeiro. Fonte: Fundação Iberê Camargo.

A questão da má qualidade dos materiais nacionais não é compartilhada por todos. Na matéria “Estudos a respeito de tintas “nanquim” de fabricação nacional”, Feiga Rebeca Rosenthal valoriza a composição das tintas nanquim nacionais e estrangeiras sediadas no Brasil; segundo ela, esses itens satisfazem totalmente o mercado de consumidor e estão em perfeitas condições de uso. Rosenthal cita marcas como “Albion”, “Pelikan”, tintas “Sardinha” e a “Goyana”.

A conclusão, a que chegamos, é a de que as tintas nacionais satisfazem plenamente. A carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil acaba de impedir a importação das tintas “nanquim” pretas e em cores, visto como a indústria nacional neste ramo está perfeitamente apta e preparada para suprir o mercado. Segundo informações colhidas, a produção nacional de tintas “nanquim” está quase toda concentrada no Rio de Janeiro entre as fábricas “Albion” [Indústria Carioca de Tintas S.A.] e “Pelikan” [Gunther Wagner Ltda.], que abastecem o comércio quase totalmente. Além destas, conforme nos adiantaram, há em pequena escala as Tintas “Sardinha”, que forçenem um “nanquim” escolar, com base de anilina (...). A indústria de Tintas e Vernizes



Cotton Ltda. Em 1947 fabricava uma tinta “nanquim” de boa qualidade, em 13 ou 14 cores. Em São Paulo se fabrica a tinta “Goyana”, em pequena escala.<sup>393</sup>

Posteriormente, a matéria “Os pintores e a falta de tintas”<sup>394</sup>, escrita por Antônio Bento, é publicada no *Diário Carioca* em 29 de novembro de 1953 e relata as dificuldades resultantes da “nova política financeira adotada a [sic] dois meses”, particularmente para o meio das artes. A situação faz com que as importações fiquem inviáveis pelo alto custo e, em decorrência da falta de concorrência, as tintas nacionais também sobem de preço. O jornalista e crítico de arte ainda comenta a situação dos materiais para as tendências artísticas brasileiras. Segundo ele “resta aos pintores figurativos e abstratos a alternativa de deixar de fazer quadros, a menos que se utilizem das tintas nacionais, julgadas imprestáveis pelos técnicos.”<sup>395</sup> Bento ainda continua a refletir sobre a durabilidade limitada dos produtos utilizados pelos artistas concretos, cuja aplicação está voltada para armários, cadeiras e objetos industriais, quando comparadas com as tintas artísticas produzidas na Europa. Porém, logo em seguida, contrapõe uma característica importante dos materiais selecionados pelo grupo com as escolhas realizadas pelo artista Iberê Camargo.

Contrários às “seduções românticas” e ao sensualismo do óleo, os concretistas preferem fazer experiências com tintas de qualidade inferior, contanto que se prestem a uma pintura lisa e uniforme semelhante àquela feita à pistola, nos automóveis e geladeiras. (...) Mas, há, no Brasil pintores que, ciosos da tradição de seu ofício, recusam-se utilizar-se do produto nacional. É o caso de Iberê Camargo. Como lhe perguntássemos por que não concorrera à internacional do Parque Ibirapuera, disse-nos o pintor: Não dispondo mais de tintas verdadeiras, desisti da Bienal. Sou contrário a esse gênero arriscado de experiências e não uso o *Ripolin* ou o Quentone [sic].<sup>396</sup>

Ainda na matéria escrita por Antônio Bento ao *Diário Carioca*, o crítico lamenta a ausência de um sindicato próprio que seja responsável por representar os pintores (artistas), mas que principalmente se “encarregue de promover diretamente a importação do produto”. De acordo com ele, sem essa iniciativa as reivindicações dos artistas ficarão restritas ao “terreno das queixas, ou dos protestos mais ou menos utópicos”<sup>397</sup>.

<sup>393</sup> ROSENTHAL, Feiga Rebeca Tiomno. *Estudos a respeito de tintas “nanquim” de fabricação nacional* in ROSA, Jaime Sta. (red.). *Revista de Química Industrial – RQI*, nº 249, Ano XXII, jan. 1953, p. 25.

<sup>394</sup> *Os pintores e a falta de tintas*. *Diário Carioca*, Edição 07793 (1), 29/13/1953, p. 26.

<sup>395</sup> BENTO, Antônio. *Os pintores e a falta de tintas*. *Diário Carioca*, Edição 07793 (1), 29/13/1953, p. 26.

<sup>396</sup> BENTO, Antônio. *Os pintores e a falta de tintas*. *Diário Carioca*, Edição 07793 (1), p. 26, 29/12/1953.

<sup>397</sup> BENTO, Antônio. *Os pintores e a falta de tintas*. *Diário Carioca*, Edição 07793 (1), p. 26, 29/13/1953.

A situação observada por Bento, todavia, que descreve a despreocupação dos artistas concretos com materiais artísticos de qualidade, não é verificada em “Artistas não têm tintas porque Aranha não quer”, reportagem que apresenta depoimento de Ivan Serpa à *Tribuna da Imprensa*. O pintor carioca parece concordar com Iberê, uma vez que afirma que “a tinta brasileira (...) só presta para um esboço, um passatempo. As terras e os brancos ainda escapam. Quanto ao mais, altera-se facilmente por causa da má qualidade dos pigmentos”<sup>398</sup>. A matéria ainda documenta a dificuldade em se ter acesso não só aos materiais artísticos, mas também aos industriais.

O pintor [Ivan Serpa] vai enumerando as coisas que escasseiam e sobem de preço: pincéis, “chassis”, todo material de pintura, desenho, gravura. “nossas tintas, deficientes como são, estão mais caras, por falta de concorrência. Não só tintas a óleo: também “duralac” (*Ripolin*), celotex, cedro compensado. A tela inglesa passou, em pouco tempo, de Cr\$150 para Cr\$200 o metro”.<sup>399</sup>

Sobre a questão da qualidade dos materiais pictóricos, Carlos Del Negro caracteriza as tintas de baixo custo como de pior qualidade. Embora Del Negro não esteja se referindo especificamente as tintas brasileiras, a sua análise é de grande ajuda para compreender os critérios de qualidade em voga naquele momento. Para o ensaísta da RQI, as tintas de custo inferior contam com pigmentos nocivos, excesso de carga ou pigmentos tingidos por corantes e até mesmo cera ou sebo no óleo que compõe o aglutinante.

As tintas baratas são muito impuras; consistem de pós mal lavados e, por isso mesmo, impurificados de substâncias nocivas (os cádmios claros, por exemplo, contêm enxofre livre), ou se fazem de pós falsificados, isto é, levam cargas de barita (sulfato de bário), calcita (carbonato de cálcio), gesso (sulfato de cálcio), talco (silicato de magnésio), caolim (silicato hidratado de alumínio), etc., ou são preparadas com pós tingidos por anilina. Certos azuis e verde instáveis (verde inglês, por exemplo) são feitos de azul da Prússia. A maioria dos fabricantes junta cêra e, mesmo, sebo ao óleo com que preparam as cores. Também o processo de trituração tem grande importância no valor da tinta; pois só o processo manual, bastante lento, não aquece o óleo e, portanto, não lhe faz perder as principais qualidades. Sobre o conceito de pureza, é preciso considerar que as tintas denominadas puras contêm, dentro do limite admissível, impurezas naturais, se forem naturais; impurezas ou produtos secundários, devidos aos processos de fabricação, se forem artificiais.<sup>400</sup>

Como resposta à medida de Aranha, é lançado o “Salão Preto e Branco” ou III Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, inaugurado em 15 de maio de 1954. A iniciativa surge como uma manifestação política que tem o objetivo de reivindicar uma melhoria nos materiais

<sup>398</sup> *Artistas não têm tintas porque Aranha não quer*. *Tribuna da Imprensa*, Edição 01314 (1), p. 7, 23/04/1954.

<sup>399</sup> *Tribuna da Imprensa*, Edição 01314 (1), p. 7, 1954.

<sup>400</sup> DEL NEGRO, Carlos. *As cores* in ROSA, Jaime Sta. (red.). *Revista de Química Industrial – RQI*, nº 161, Ano XIV, set. 1945, p. 26.

artísticos, contestando assim o argumento de que a indústria local estava apta para satisfazer as necessidades dos artistas. Até aquele momento, os produtos importados, entre eles os materiais artísticos, eram praticamente inacessíveis para a classe artística, uma vez que estavam inseridos nos produtos de 5ª categoria. Essa classificação fazia com que os materiais para pintura, escultura e gravação, fossem incluídos no grupo dos produtos de luxo, juntamente com itens como perfumes, carros importados e bebidas finas<sup>401</sup>. Diante disso, Iberê Camargo, Djanira da Motta e Silva e Milton Dacosta elaboram um memorial de protesto lançado em abril de 1954 para o Ministro da Educação com a adesão de “600 artistas” (além das artes visuais também deram apoio personalidades da música e críticos de arte) no qual se afirma:

Nós, artistas plásticos abaixo assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em branco e preto. Essa atitude será um veemente protesto contra a determinação do governo em manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional.<sup>402</sup>

O Salão teve participação de 323 trabalhos (sendo que na edição subsequente do II Salão de Arte Moderna foram contabilizadas 203 inscrições), ocorre no edifício do Ministério da Educação (RJ) e integra artistas de diversas tendências, sejam elas figurativas ou abstratas. Entre os expositores constam os artistas concretos Ivan Serpa, Lygia Pape, Aluísio Carvão e Maurício Nogueira Lima<sup>403</sup>. Sobre a decisão de “uma greve de cores como forma de protesto”, Paulo Herkenhoff destaca que é interessante “associar uma greve de cor como protesto e a abstinência dos tons (a eleição das cores primárias) feita pelos construtivistas.”<sup>404</sup> O apontamento realizado por Herkenhoff é de fato pertinente, recordando-se que a exposição ocorre depois da II Bienal de São Paulo e precede a III Bienal, sendo, portanto, uma ocasião favorável para incentivar a reflexão dos artistas concretos daquele período.

---

<sup>401</sup> HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais*: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna (1954). FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 8.

<sup>402</sup> HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais*: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna (1954). FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 9.

<sup>403</sup> Entre os vários assinantes destacamos: Cândido Portinari, Roberto Burle Marx, Ivan Serpa, Abelardo Zaluar, Lygia Pape, Alfredo Ceschiatti, Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Djanira, Carlos Flexa Ribeiro, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, Ubi Bava, Mário Barata, Lygia Clark, Antônio Bandeira, Alfredo Volpi, Emiliano di Cavalcanti, Flexor, Maurício Nogueira Lima, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall entre outros (HERKENHOFF, 1985, p. 19-20).

<sup>404</sup> HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais*: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna (1954). FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 9.

A *Revista do Globo*, principal ferramenta de divulgação das notícias de arte no Rio Grande do Sul, veicula em 11 de junho de 1954 a matéria “Revolta em Preto e Branco” (FIGURA 77) e descreve o Salão como “original” e “revolucionário”<sup>405</sup>. Nessa reportagem, Gasparino Damata visita o ateliê de Iberê no Rio de Janeiro para compreender o contexto local e explicar para o extremo sul do país o debate estabelecido entre os artistas e o governo. Em um breve relato, Iberê Camargo afirma que conversou pessoalmente com Getúlio Vargas e que não somente o presidente da república consente em reverter a situação, mas também o ministro da Educação Antônio Balbino<sup>406</sup>. No entanto, ainda assim, não há um acordo entre o ministro e o presidente com a diretoria da CEXIM.

Por fim, a mobilização faz com que os materiais artísticos que inicialmente estavam na categoria dos supérfluos, cujas tarifas de importação eram das mais elevadas no plano Aranha, subam para o nível dos imprescindíveis (2ª categoria). A decisão é descrita por Iberê como uma vitória que, na época, foi laconicamente noticiada pela imprensa, que acabara de perder um bom pretexto para atacar o governo<sup>407</sup>.



<sup>405</sup> DAMATA, Gasparino. *Revolta em Preto e Branco*. Revista do Globo, 11/06/1954, N°613, p. 46-48.

<sup>406</sup> DUARTE, Gonçalo. *Clube da Crítica*. Revista do Globo, 04/09/1954, N° 620, p. 63.

<sup>407</sup> HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna (1954)*. FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 63.

FIGURA 77 – Revista do Globo comenta o Salão Preto e Branco. Fonte: Fundação Iberê Camargo.

Ainda assim, resolvido o problema de os materiais artísticos serem agrupados a categoria dos bens supérfluos, novos desafios surgem, como por exemplo a “especulação e instabilidade nos preços das tintas”<sup>408</sup>. Na tentativa de também reduzir alguns desses impasses, surge o Salão Miniatura (1955) (FIGURA 78) que tem como proposta não necessariamente refletir sobre o tamanho das obras, já que o tamanho não definiria a qualidade, mas sim expor “trabalhos feitos com enorme economia de tintas e telas. Não é uma competição artística, e sim uma mostra de protesto contra as condições difíceis que os pintores estão enfrentando desde alguns anos, em face do preço alto das tintas.”<sup>409</sup>.

Nessa ocasião, que, conforme Herkenhoff, é de grande repercussão, mas restrita aos artistas cariocas<sup>410</sup>, Iberê toma novamente a frente nas reivindicações, juntamente com Vera Bocayuva e Zélia Salgado. De acordo com o crítico de arte, o Salão reúne um total de 60 participantes, entre eles Lygia Clark, com “Quadro-objeto”, tela composta somente por duas molduras deslocadas do chassi. No entanto, segundo reportagem feita pelo *Diário Carioca* em 1955, durante 15 dias de mobilização foi possível reunir mais de 120 artistas, entre pintores, escultores, gravadores e decoradores. A comissão composta por Iberê Camargo (e também Frank Schaffer, Geza Heller, Manuel Santiago, Quirino Campofiorito e Vera Bocayuva) reuniu 94 artistas expositores, com um total de 188 obras (sendo 135 pinturas), que foram apresentadas na A.B.I. (Associação Brasileira da Imprensa)<sup>411</sup>.

---

<sup>408</sup> HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna* (1954). FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 10.

<sup>409</sup> *Diário Carioca*, Edição 08277(1), p. 6, 10/05/1955.

<sup>410</sup> HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna* (1954). FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 10.

<sup>411</sup> *Diário Carioca*, Edição 08239(1), p. 12, 24/05/1955.



FIGURA 78 – Sônia Ebling, Iberê Camargo e sua esposa, Maria Coussirat, no Salão Miniatura realizado em 1955. Fonte: Fundação Iberê Camargo

A iniciativa também reuniu “artistas de todas as tendências”, isto é, “realistas, abstratos, conservadores, novos, veteranos, mestres, alunos”<sup>412</sup>. Na matéria “Superou as expectativas o ‘Salão Miniatura’”, de Clemente Magalhães Bastos, ainda são destacados os principais pintores que participaram do evento<sup>413 414</sup>. Como resultado, a mobilização leva ao surgimento de uma cooperativa para os artistas que passaria a existir após o dia 23 de maio de 1955, sendo inclusive

<sup>412</sup> Diário de Notícias, Edição 09988, p. 63, 29/05/1955.

<sup>413</sup> Outros artistas, como Maria Helena Andrés, Lygia Clark e Lygia Pape, não se encontram nessa lista, mas também participaram do Salão (Diário Carioca, 28/04/1955, Edição 08217(1), p. 12; e também Diário Carioca, 24/05/1955, Edição 08239(1), p. 12).

<sup>414</sup> Portinari, Alvim Correia, Iberê Camargo, Djanira, Tiziana Bonazzola, Vera Bocyuva, Maria Martins, [Abelardo] Zaluar, José Morais, Ahmés de Paula Machado, Alfredo Galvão, Noêmia Guerra, Hilda Campofiorito, Frank Schaffer, Geza Heller, Edson Motta, Sigaud, Bustamante Sá, Barbosa Leite, Sílvia, France Dupaty, Fernando Romani, Genaro de Carvalho, Georgina de Albuquerque, Sérgio Camargo, Gilda Reis Neto, Heitor Pinho, Henrique Cavalheiro, Jacinto Morais, Israel Sraynbrum, Maria de Lourdes Pires da Rocha, Lucette Laribe, Mário Carneiro, Maria Teresa Vieira, Marius Lacerda, Misabel, Newton Resende, Sonia Ebling, Regina Iolanda e muitos outros. Ainda se solidarizaram com o Salão Ceschiatti, Rosalini Perez e Athos Bulcão. (Diário de Notícias, Edição 09988, p. 63, 29/05/1955).

descrita por Mário Barata como um dos acontecimentos do ano<sup>415</sup>. A principal função dessa organização seria a “importação direta de material técnico para o trabalho dos artistas”<sup>416</sup>.

Contudo, mesmo com o desenvolvimento dos Salões Preto e Branco e Miniatura a aquisição dos materiais pelos artistas continuaria a ser limitada. Em oposição à situação precária dos artistas, a indústria das tintas no Brasil passaria por uma drástica mudança em 1954, início da suspensão quase total de tintas e vernizes pela CEXIM, até o ano de 1959. A imposição feita pelo governo propiciou acentuada economia de divisas<sup>417</sup> ao país, que teve o seu mercado consumidor direcionado para os produtos nacionais e como resultado o enriquecimento do setor industrial de tintas<sup>418</sup>.

Em 1975 a política cambial do Ministro da Fazenda Mário Henrique Simonsen criou “depósitos obrigatórios para as importações, e aumentou em 100% as alíquotas alfandegárias, tornando, na prática, proibitiva a importação do material em questão”<sup>419</sup>. Novamente, Iberê se engaja na questão e participa da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados (FIGURA 79). Nessa ocasião ele solicita a isenção dos depósitos e condições viáveis para a importação das tintas, porém consegue somente a supressão do acréscimo das alíquotas alfandegárias. Diante disso, o pintor novamente declararia que a tinta a óleo para pintura artística – “*made in Brazil*” – é absolutamente imprestável<sup>420</sup>. A alternativa encontrada pelo pintor é de importar tintas como a Blockx através de uma empresa aberta por sua mulher, Maria Cossirat. Na FIC, há registros e notas de compra de tintas, pincéis, papéis, materiais para xilogravura, entre outros materiais, a partir de 1969.

---

<sup>415</sup> BARATA, Mário. *1955-1956*. Seção Artes Plásticas, Edição 10172(1), p. 55, 01/01/1956.

<sup>416</sup> Diário de Notícias, Edição 08237(1), p. 12, 21/05/1955.

<sup>417</sup> O termo se refere a letras, cheques, ordens de pagamento etc. que sejam conversíveis em moedas estrangeiras, e às próprias moedas estrangeiras de que uma nação dispõe, em poder de suas entidades públicas ou privadas.

<sup>418</sup> S/A. *Autossuficiente a indústria nacional de tintas e vernizes*. Tintas e Vernizes, Ano I, Nº1, out. 1959, p. 7.

<sup>419</sup> HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna (1954)*. FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 63.

<sup>420</sup> HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna (1954)*. FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985, p. 65.



FIGURA 79 – Foto da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados (1976) com Sérgio Camargo, Iberê Camargo, Ana Leticia Quadros, Jayme Maurício e Edson Mota. Fonte: Fundação Iberê Camargo.

Em “Artistas discutem material” (1986), Rinaldo Gama relata que o governo concedeu isenção de imposto de importação sobre materiais artísticos, mas somente para os que não tivessem similar nacional<sup>421</sup>. A reportagem cita as dificuldades de Tomie Ohtake para adquirir papel de boa qualidade para suas gravuras. A artista afirma usar as tintas acrílicas nacionais e diz estar satisfeita com a sua qualidade, embora prefira as tintas a óleo japonesas e os papéis da marca italiana Fabriano.

Seguindo a mesma opinião de Iberê, Carlos Zilio denuncia recentemente, em 1990, que as tintas nacionais são protegidas da concorrência com as internacionais sob o pretexto de que têm a mesma qualidade, situação descrita nos anos anteriores. Zilio conclui afirmando que “durante esses anos as tintas brasileiras permaneceram intocáveis conseguindo manter o seu nível de qualidade, isto é, nenhum”<sup>422</sup>. A notícia ainda cita as iniciativas de Iberê, Djanira e Milton Dacosta com o Salão Preto e Branco, além da pesquisa realizada por Edson Motta em

<sup>421</sup> GAMA, Rinaldo. *Artistas discutem material*. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 1986.

<sup>422</sup> ZILIO, Carlos. *Retrato em branco e preto – O cartel dos fabricantes de tinta nacional e os burocratas estão [sic] transformando os pintores brasileiros em contrabandistas*. Documento H03-1990.2, Arquivo Hemeroteca, Fundação Iberê Camargo, 1990.



1958 e pela Fiocruz em 1985, sendo essas últimas unânimes no resultado: a tinta brasileira afeta a conservação das obras e a saúde dos pintores. Nesse período, novas limitações são impostas para a aquisição de tintas importadas, dificultando iniciativas isoladas como as lideradas por Iberê.

Toda essa reflexão foi levantada uma vez que esta pesquisa se propõe a investigar quais os materiais disponíveis para uso artístico no Brasil durante as décadas de 1950 e 1960, mas também as características desses materiais, daí a ênfase nos debates gerados em torno da sua qualidade. Essas informações são necessárias para compreender a presença das indústrias de tinta no país nas décadas de 1950 e 1960, a disponibilidade de materiais e o seu período de inclusão, bem como principais propriedades e características. Neste capítulo nos propomos a refletir quais os materiais pictóricos disponíveis para uso por parte dos artistas concretos. Em seguida, focaremos nosso estudo no contexto artístico dos artistas construtivos de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Além disso, também discutiremos as particularidades na sua produção, tendo em vista a escolha de materiais e a sua intenção.

Por que será, por exemplo, que o italiano é sempre mais teórico que o francês, o alemão que o inglês, o russo que o americano, o espanhol que o português, o argentino que o brasileiro e o paulista que o carioca?<sup>423</sup>

### CAP. 3 – O USO DE MATERIAIS INDUSTRIAIS NA ARTE CONCRETA

A arte concreta dos artistas suíços e argentinos e até mesmo movimentos artísticos anteriores a ela, como o cubismo, impactaram a cena artística brasileira de diversas formas e em gradações variáveis. Mário Pedrosa, um dos maiores historiadores da arte brasileira, questiona a si mesmo, em “Paulistas e Cariocas” (1957), ensaio que analisa as relações entre os grupos Ruptura e Frente, porque seriam os paulistas tão diferentes dos cariocas. A constatação de Pedrosa ainda poderia ser estendida para outros aspectos além do apresentado no artigo. Como se daria a participação de outros estados, como Bahia, Ceará, Espírito Santo, Minas Gerais?

Aracy Amaral (1977) afirma que o grupo paulista contribuiu com um concretismo “impregnado da tecnologia industrialista”, ao passo que o grupo carioca realizou criações de maior “liberação sensorial” e “especulação do espaço”<sup>424</sup>. Entretanto, se essa proposta de fato existiu, como explicar que, em “Ideia visível” (1957), Waldemar Cordeiro, líder dos primeiros, utilizasse a têmpera, técnica rudimentar e artesanal, porém de grande sensibilidade, sobre um suporte industrial como o aglomerado<sup>425</sup>? E, se a obra configura tão só uma situação particular quando analisamos o conjunto da produção do artista, por qual motivo Judith Lauand teria feito o mesmo, utilizando óleo e têmpera sobre aglomerado em “4 Grupos de elementos” (1959)<sup>426</sup>, e por que Maurício Nogueira Lima, na “Composição N. 2” (1952)<sup>427</sup>, empregou grafite e óleo sobre aglomerado?<sup>428</sup> Se o grupo carioca se preocupou mais com a liberação sensorial e com o espaço, em oposição à tecnologia industrialista de São Paulo, seria incoerente analisar as obras

<sup>423</sup> PEDROSA, Mário. *Paulistas e Cariocas*. Fevereiro de 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 136.

<sup>424</sup> AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1977, p. 9.

<sup>425</sup> MESQUITA, Ivo (apres.); BARRUECO, Fernando M. (apres.); DE BARROS, Regina Teixeira (curad.); PITTA, Fernanda; et AL. *Arte Construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 145.

<sup>426</sup> MESQUITA, Ivo (apres.); BARRUECO, Fernando M. (apres.); DE BARROS, Regina Teixeira (curad.); PITTA, Fernanda; et AL. *Arte Construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 85.

<sup>427</sup> MESQUITA, Ivo (apres.); BARRUECO, Fernando M. (apres.); DE BARROS, Regina Teixeira (curad.); PITTA, Fernanda; et AL. *Arte Construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014, p. 117.

<sup>428</sup> As técnicas descritas nos catálogos dos museus consultados eventualmente passarão por revisão, já que as análises realizadas no projeto “Arte concreta brasileira – a materialidade da forma”, em parceria com o GCI, identificaram os materiais utilizados em cada obra. Ainda assim, a pergunta permanece a mesma, visto que parte das obras apresenta descrição coerente com a informação publicada.

de Ivan Serpa, líder do Grupo Frente, que utilizou em “Forma em evolução” (1952) tinta alquídica sobre aglomerado<sup>429</sup>, e em “Quadrados com ritmos resultantes” (1953) a mesma tinta sobre compensado<sup>430</sup>? Além de Serpa, Lygia Clark também produziria “Planos em superfície modulada n. 8” (1959) com tinta automotiva sobre madeira<sup>431</sup>.

Embora com propostas distintas, as artes concretas paulista e carioca, iniciadas pelos Grupo Ruptura e Frente (e posteriormente, em alguma medida, desenvolvida pelo Neoconcretismo), tiveram como proposta, entre outros aspectos, a apropriação de materiais industriais. Naturalmente, essa opção não foi utilizada com a mesma intensidade ou intenção por todos os artistas. Contudo, em ambos os grupos, conquanto de forma muito específica, é possível encontrar referências quanto ao uso experimental de produtos de uso comercial e disponíveis no mercado nas décadas de 1950 e 1960. Essa situação retoma avaliação de Mário Pedrosa, que nos serve de epígrafe. Nosso objetivo será compreender as especificidades dos grupos paulista e carioca. Posteriormente, também discutiremos o contexto da disponibilidade de materiais para o carioca Ivan Serpa e o mineiro Mário Silésio, particularmente no que tange ao uso dos materiais.

### 3.2. A arte concreta brasileira e a apropriação de materiais industriais

Não poucos artistas do século XX usaram materiais industriais modernos como estratégia de adaptação às novas condições do mercado. A opção por esses materiais ocorreu por motivos práticos (maior disponibilidade), econômicos (baixo custo)<sup>432</sup>, tecnológicos (facilidade na aplicação, secagem rápida, ausência de marcas)<sup>433</sup>, ideológicos (rompimento com

---

<sup>429</sup> Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Restauração de parte da Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior ao incêndio de 1978. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014, p. 19.

<sup>430</sup> *O Olhar do Colecionador*. Coleção Tuiuiú, São Paulo, BEI. Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea), p. 4.

<sup>431</sup> OSORIO, Luiz Camillo. *MAM nacional*. Rio de Janeiro, Barléu, 2014, p. 240.

<sup>432</sup> DREDGE, Paula et al. *Lifting The Lids Off Ripolin: A Collection Of Paint From Sidney Nolan's Studio*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº4, p. 213-226, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000011.

<sup>433</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, 127, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

a tradição)<sup>434</sup>, de conservação (preocupação com a durabilidade)<sup>435</sup> ou estéticos (impacto visual)<sup>436</sup> <sup>437</sup>. Os materiais modernos, além de permitirem soluções práticas, ampliaram as possibilidades para criar efeitos ópticos mediante a produção de superfícies lisas, ásperas, brilhantes, transparentes e opacas.

O historiador e crítico da arte Frederico Morais (1936-), ao analisar o contexto de formação do Grupo Ruptura, relaciona a escolha pelos materiais industriais ao momento histórico-econômico vivido pelo Brasil. Segundo ele, esse contexto levaria à formação de novos valores na produção artística.

Produto do pós-guerra de 1945, o começo da industrialização no Brasil incide e implica diretamente sobre a ordem hierárquica e/ou re-valorização dos conceitos da produção artística (...), sejam materiais ou, bem, os métodos de aplicação em novos produtos, como foi o caso do esmalte sobre duratex, trabalhos sobre compensado, uso de lâminas de plexiglass transparentes, relevos sobre alumínio pintado e até volumetrias sobre latão e alumínio anodizado. (...). Nesse contexto surge o Grupo Ruptura<sup>438</sup>.

A escolha, decorre, em parte, como Morais indicou, do fato de que esses movimentos situam-se em um momento de crescimento industrial nacional e internacional, com grande produção e disponibilidade do uso de novos materiais pictóricos e diferentes tipos de suporte. O surgimento ou a presença de itens como as tintas domésticas, as tradicionais madeiras compensadas e outras mais modernas como as de fibra e as de partícula, além de laminados plásticos, está associada à busca da arquitetura por uma nova estética, pelo uso de materiais modernos e pela diminuição de gastos. Essa situação é reforçada, conforme por Katinsky (1977), com o “advento dos arquitetos modernos cariocas, e em São Paulo principalmente pela ação dos arquitetos Rino Levi e Vilanova Artigas”<sup>439</sup>. De modo semelhante, as tintas automotivas foram lançadas, para suprir o mercado de automóveis, que no Brasil teve dois

<sup>434</sup> KING, Annette et al. *The use of Ripolin by Picabia in “The Fig Leaf” (1922)*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 247, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000015.

<sup>435</sup> CASADIO, Francesca et al. *Interdisciplinary investigation of early house paints: Picasso, Picabia and their Ripolin paintings – revision*. ICOM-CC, Lisboa, 2011.

<sup>436</sup> GOTTSCHALLER, Pia. *Modern Abstract Art in Argentina and Brazil*. WHALEN, Timothy P.. Conservation Perspectives – Contents – Conserving Modern Paints. The GCI Newsletter, Volume 31, Number 2, Fall 2016.

<sup>437</sup> LEARNER, Thomas J. S. et al. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006, p. 9.

<sup>438</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical* in MORAIS, Frederico. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

<sup>439</sup> KATINSKY, Júlio Roberto. *O concretismo e o Desenho Industrial* in AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1977, p. 326.

momentos particularmente fortes: a vinda de multinacionais estrangeiras como a Ford e a General Motors na década de 1920 e 1930 e no governo de Juscelino Kubitschek, de 1955 a 1960. A apropriação pelos artistas plásticos pode também ser atribuída a razões econômicas relacionadas ao término da II Guerra Mundial (1939-1945) e à restrição na oferta de materiais artísticos tradicionais. Essa situação é observada globalmente por Learner (2006)<sup>440</sup>, mas, como vimos, ocorreu localmente com o Salão Preto e Branco (1954).

De fato, Argan interpreta (1998)<sup>441</sup> o surgimento das vanguardas construtivas como um período de adaptação dos artistas à reformulação do modelo capitalista. Após a Primeira (1760-1840) e a Segunda (1870-1914) Revolução Industrial, a produção passa da uma condição artesanal para a industrial. Segundo Nunes (2004), as vanguardas construtivas se posicionam frente a essa nova ordem produtiva, social e econômica e “reafirma[m] a sua autonomia ao mesmo tempo em que se coloca[m] como reorganizadora[s] de um mundo em radical transformação”<sup>442</sup>.

A historiadora da arte Erin Aldana (2007), em “*Mecanismos de lo individual y lo social: El Arte Concreto y São Paulo*”<sup>443</sup>, estabelece uma relação entre o Grupo Ruptura e o contexto industrial de São Paulo entre 1950 e 1960. Segundo ela, deixar de lado aspectos históricos e econômicos da cidade para analisar somente os aspectos formais do grupo concretista é reduzir e diminuir a sua contribuição. O Brasil vivenciava, então, uma crescente prosperidade econômica concentrada na cidade de São Paulo. Aldana ainda sustenta que assim como o movimento modernista foi financiado pelas riquezas obtidas pela cafeicultura, os investimentos estrangeiros promovidos por Vargas na década de 1930 possibilitaram a promoção das artes de vanguarda pelos museus construídos no final da década de 1940. Segundo a historiadora, os artistas do Grupo Ruptura “tinham antecedentes muito diversos que refletiam o *status* de São Paulo como uma cidade de imigrantes”<sup>444</sup>. Entre todos os representantes do grupo, somente

---

<sup>440</sup> LEARNER, Thomas J. S. et all. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006, p. 9.

<sup>441</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 310.

<sup>442</sup> NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas; Departamento de História; Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004, p. 12.

<sup>443</sup> ALDANA, Erin. *Mecanismos de lo individual y lo social. El Arte Concreto y São Paulo* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007, p. 237.

<sup>444</sup> ALDANA, Erin. *Mecanismos de lo individual y lo social. El Arte Concreto y São Paulo* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin*

Sacilotto, Geraldo de Barros e Maurício Nogueira Lima eram brasileiros, sendo o primeiro filho de imigrantes. Quanto aos demais, Charoux era austríaco, Kazmer Féjer e Anatol Wladyslaw, poloneses, Leopoldo Haar era húngaro e Cordeiro tinha pai italiano e mãe brasileira. Sendo assim,

A ênfase na geometria das obras confere a muitas uma aparência banal. Os concretistas tinham a fama de não ter preocupação com a cor (...). Na superfície, tais obras certamente poderiam parecer secas, sem emoção, sem gosto. No entanto, se nós começamos a explorar o contexto no qual foram criadas – São Paulo no princípio dos anos cinquenta – então surge uma outra história, uma na qual a Arte Concreta é o resultado de acontecimentos políticos e culturais contemporâneos cujas origens datam de finais do século XIX.<sup>445</sup>

Para além da situação global econômica do país, outras situações pontuais também podem ter sido relevantes para a predileção por materiais industriais nas obras de arte. Nas fontes jornalísticas a visita de Max Bill ao Brasil em 1953 é considerada como um “fato de importância artística incontestável”, pois pela primeira vez, no Museu de Arte Moderna, e no Rio de Janeiro, a arte abstrata foi “ensinada por um mestre, o que já constitui por si mesmo acontecimento digno de registro.”<sup>446</sup> Segundo o autor da matéria, os principais beneficiados pela presença foram “sobretudo, os pintores concretos do Rio e de São Paulo, sucedidos no emprego de tintas (*Duco, Ripolin, Kentone, Nordex* e outras)”, ainda que esses tenham ainda “muita coisa que aprender com Max Bill.”<sup>447</sup>

Esse comentário foi feito tendo em vista a terceira passagem do artista suíço ao Brasil. Max Bill visita o país em 1950 em uma retrospectiva no MASP. Em seguida, volta ao país no ano seguinte após ser premiado na I Bienal do MAM-SP (1951) com a obra “Unidade Tripartida”. Finalmente retorna em 1953 para realizar conferências nas capitais paulista e carioca, divulgar e captar recursos para as exposições da Escola Superior da forma, em Ulm

---

*American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007, p. 237, p. 241.

<sup>445</sup> “Si uno ignora el contexto en el cual se desarrolló el Arte Concreto y considera el movimiento estrictamente en términos formales, entonces puede que parezca que los argumentos de sus detractores tengan algún fundamento. El énfasis en la geometría de las obras les da a muchas de ellas una apariencia banal. Los concretistas tenían fama de no tener preocupación alguna por el color (...). En la superficie, tales obras ciertamente pueden parecer secas, carentes de emoción y sosas. Sin embargo, si uno comienza a explorar el contexto en el cual fueron creadas – el São Paulo de principios de los años cincuenta – entonces surge otra historia, una en la cual el Arte Concreto es el resultado de acontecimientos políticos e culturales contemporáneos cuyos orígenes datan de fines del siglo XIX” (CISNEROS et al, 2007, p. 237).

<sup>446</sup> S/A. *Max Bill no Rio*. Diário Carioca, Edição B07608(1), 26/05/1953, p. 6.

<sup>447</sup> S/A. *Max Bill no Rio*. Diário Carioca, Edição B07608(1), 26/05/1953, p. 6.

(*Hochschule für Gestaltug Ulm*)<sup>448</sup>. Entretanto, a influência primordial de Max Bill não reside no uso de materiais industriais. De acordo com Nunes (2004) a exposição dele no MASP em 1950 foi a que mais marcou Waldemar Cordeiro particularmente no desenvolvimento do “problema geométrico”, na “lei que regula o quadro”<sup>449</sup>. Esse posicionamento de Cordeiro, será a “marca do concretismo paulista, fugindo às tendências mais líricas e românticas da abstração que surgiam no Brasil, na mesma época”<sup>450</sup>. Os aspectos valorizados no Manifesto Ruptura eram semelhantes aos explorados por Bill. No documento os paulistas buscavam “novos princípios artísticos” (romper com figurativismo, naturalismo e abstracionismo), a “renovação dos valores essenciais” (explorar os conceitos de espaço-tempo, movimento e matéria), a utilização de “princípios claros e inteligentes (...) de desenvolvimento prático” (empregar materiais industriais, soluções baseadas na *Gestalt*) e a defesa da arte como “um meio de conhecimento deduzível de conceitos” (rigor matemático)<sup>451</sup>. Para Bill, todavia, a arte concreta não deveria se apoiar na natureza exterior<sup>452</sup>, mas na matemática, no uso de formas geométricas e universais<sup>453</sup>.

Essas propostas em Waldemar Cordeiro podem ser observadas nas obras “Espaço convexo” (1954) e “Ideia Visível” (1957) (FIGURA 80), ambas pertencentes à Pinacoteca do Estado de São Paulo. A primeira parece avançar no uso dos novos materiais na medida em que emprega tinta alquídica sobre lâmina plástica de melanina-formaldeído colado sobre aglomerado. Esse suporte, pouco usual entre os artistas concretos paulistas, também foi pouco utilizado entre os demais artistas brasileiros construtivos. A segunda parece retornar a uma técnica tradicional como a têmpera, porém sobre aglomerado. Nunes propõe um modelo

---

<sup>448</sup> NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004, p. 50.

<sup>449</sup> NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004, p. 58.

<sup>450</sup> NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004, p. 58.

<sup>451</sup> CORDEIRO, Waldemar e all. *Manifesto Ruptura in AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 69.

<sup>452</sup> BILL, Max. *Arte concreta*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 48.

<sup>453</sup> BILL, Max. *O pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo*. Ver y Estimar, nº 17, mai. 1950, Buenos Aires. AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 50-54.

esquemático para “Ideia Visível” (1957) (FIGURA 81); parte dos pontos em vermelho são apresentados em detalhe (FIGURAS 82 e 83).

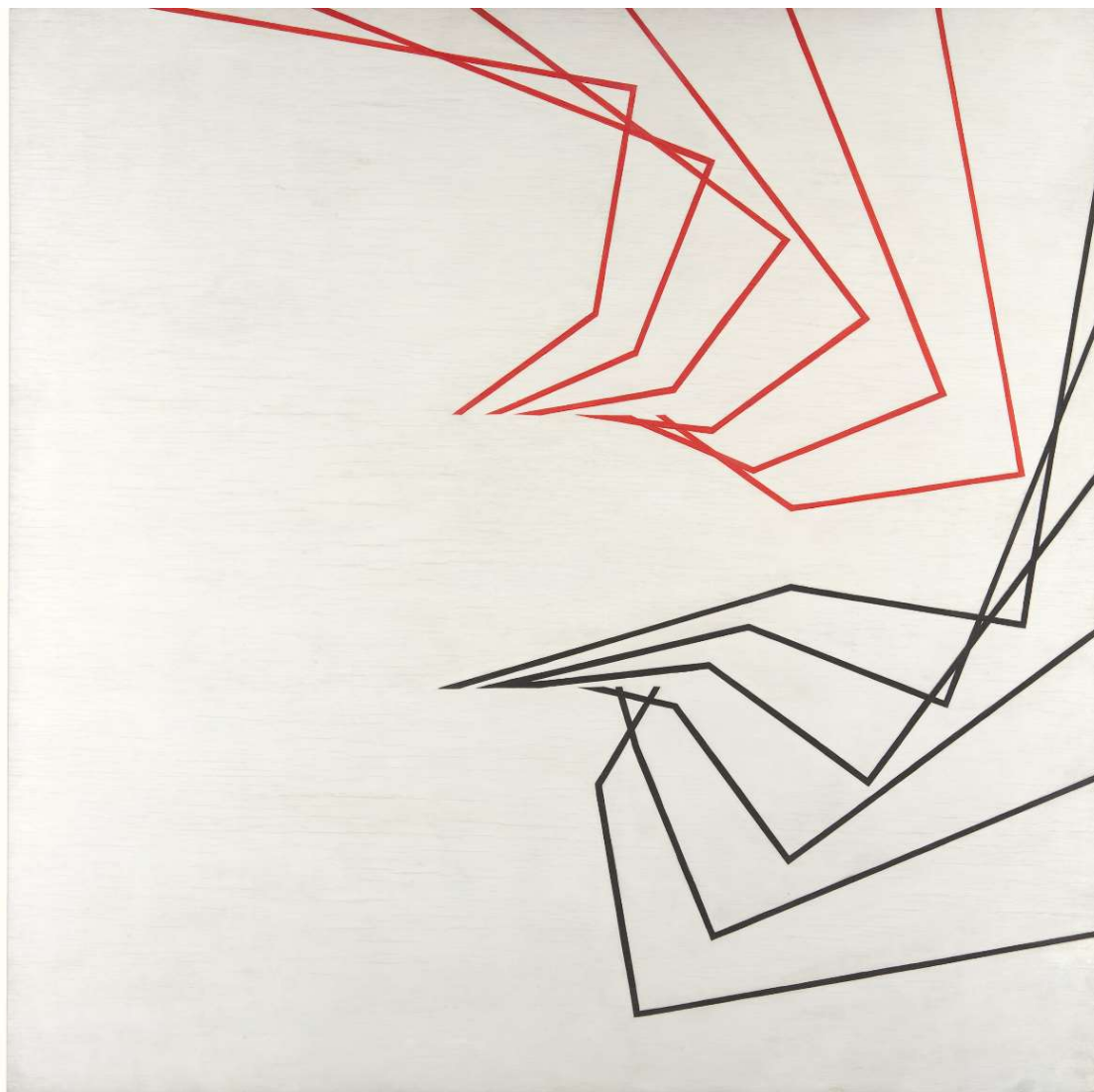


FIGURA 80 – “Ideia Visível” (1957) de Cordeiro, em tinta e massa sobre compensado, 100 x 100 cm, da Pinacoteca do Estado, SP. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.



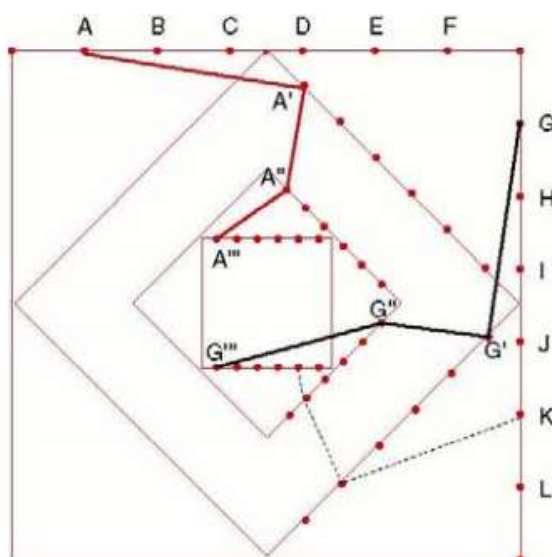


FIGURA 81 – Esquema apresentado por Nunes (2002) para “Ideia Visível” (1957) (NUNES, 2002, p. 91)

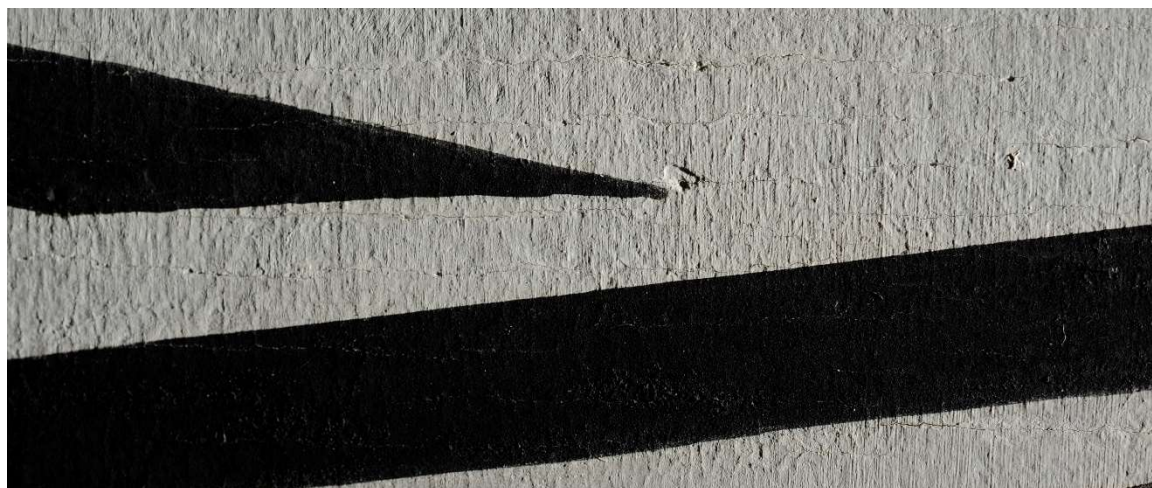


FIGURA 82 – Detalhe de “Ideia Visível” (1957). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.



FIGURA 83 – Detalhe de “Ideia Visível” (1957). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

Geraldo de Barros produz “Função Diagonal” (1952), obra em laca sobre madeira, nas dimensões de 62,9 x 62,9 x 1,3 cm, atualmente na Coleção *Patricia Phelps de Cisneros* (FIGURA 84 e 85). Segundo o artista, o projeto parte de inscrições sucessivas de um quadrado no interior de outro. Diversas variações são permitidas: “1) conforme o protótipo apresentado, em branco e preto; 2) o seu negativo; 3) com o uso de uma cor e sua complementar; 4) com o uso de cores simples, suas complementares, o branco e o preto”<sup>454</sup>.

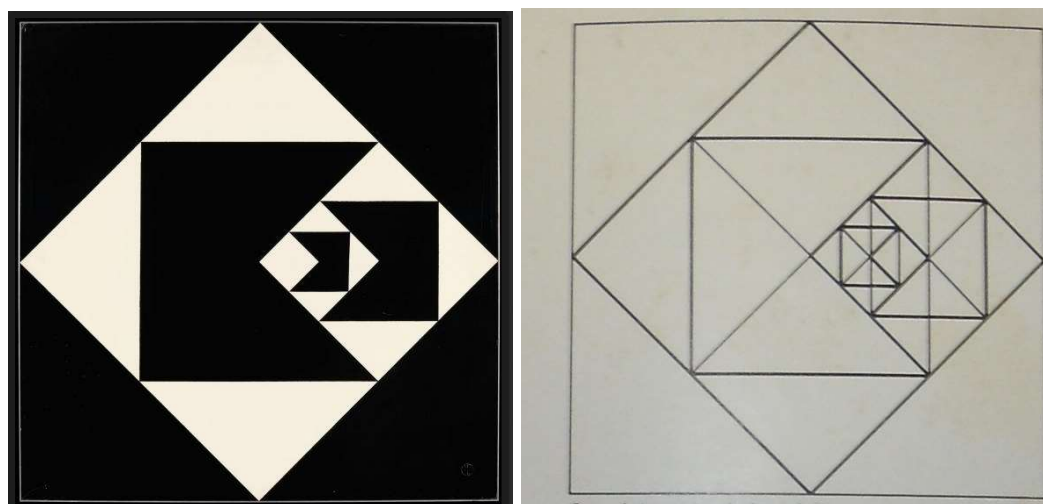


FIGURA 84 e FIGURA 85 – “Função Diagonal” (1952) pertencente à Coleção Patricia Phelps de Cisneros e “Esquemas dos cinco projetos apresentados nesta Bienal”, feito por Geraldo Barros<sup>455</sup>

Na I Bienal de São Paulo, entre outros construtivos, participam Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Milton Dacosta, Kazmer Féjer, Antônio Maluf, Almir da Silva Mavignier, Maria Helena Andrés Ribeiro, Luiz Sacilotto, Ivan Serpa, Alfredo Volpi, Anatol Wladyslaw. Com relação às técnicas adotadas pelos artistas, poucos especificam os materiais utilizados (Cordeiro, Maluf e Andrés). Amaral (1977) afirma que a influência dos artistas suíços seria determinante na escolha dos materiais a serem usados nas obras. A nova prática é acolhida rapidamente como uma maneira de alcançar maior “rigor” e relacionar a criação artística ao processo de produção industrial, em oposição ao artesanal.

Será no entanto de tal índole o impacto da delegação suíça na I Bienal que quase instantaneamente todos deixam a tela pintada a óleo, e seguindo as observações

<sup>454</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical in* MORAIS, Frederico. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

<sup>455</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical in* MORAIS, Frederico. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

dos suíços (e Richard Lohse é um exemplo trabalhando sobre “pavatex”), passam a pintar sobre eucatex, recorrendo logo ao esmalte para a mais rigorosa pintura das superfícies, aos poucos abandonando o pincel pela pistola, evitando portanto, não apenas o material de reminiscência artesanal como a sua manipulação por um processo mais diretamente relacionado com a indústria.<sup>456</sup>

As mudanças no uso dos materiais, no entanto, parecem não ter ocorrido de modo tão imediato. Na II Bienal de São Paulo (1953), edição em que “Guernica” (1937), de Pablo Picasso, foi exposta ao público, o escritor, curador, crítico de arte e jornalista Geraldo Ferraz, componente do júri, ressalta o comprometimento de realizar um “balanço da arte brasileira de nosso tempo”<sup>457</sup> atento às “inquietações renovadoras da Semana de 22”<sup>458</sup>. As informações encontradas para as obras são de modo geral título, ano de produção e proporções. Entre os artistas construtivos participantes<sup>459</sup>, novamente, poucos identificam em suas obras as técnicas utilizadas, sendo difícil analisar a afirmação de Amaral. Entretanto, ao contrário da anterior, no ano de 1953, é possível encontrar obras com técnicas como “esmalte sobre kelmite” de Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. A III Bienal (1955) teve como objetivo selecionar obras que representassem “as diversas tendências do movimento de renovação das artes plásticas”<sup>460</sup>. Nela foi possível notar maior número de artistas<sup>461</sup> e maior variedade de técnicas, como por exemplo o guache sobre celotex, a tinta em massa sobre Nordex, o esmalte sobre Nordex, o esmalte sobre Madeirit e o *Plexiglass*.

Na IV edição da Bienal (1957) o critério para a seleção dos brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil justificou-se “tão só pelo seu valor intrínseco”<sup>462</sup>. De modo geral, artistas com tendências geométricas tiveram as informações relativas às técnicas citadas no catálogo<sup>463</sup>, porém o mesmo não é observado com outros artistas com propostas semelhantes, como Samson

---

<sup>456</sup> AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 311-312.

<sup>457</sup> II Bienal, 1953, p. 25.

<sup>458</sup> II Bienal, 1953, p. 24.

<sup>459</sup> Dos vários participantes, destacamos os paulistas Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Alexandre Wollner; os cariocas Aluísio Carvão, Lygia Clark, Ivan Serpa; e também os mineiros Maria Helena Andrés Ribeiro, Marília Giannetti Torres.

<sup>460</sup> III Bienal, 1955, p. 11.

<sup>461</sup> Os artistas construtivos participantes são: Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Milton Dacosta, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luiz Sacilotto, Ivan Serpa, Lygia Pape, Lothar Charoux e Anatol Wladyslaw.

<sup>462</sup> IV Bienal, 1957, p. 58.

<sup>463</sup> Alguns artistas selecionados: Aluísio Carvão, Willys de Castro, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Milton Dacosta, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Almir da Silva Mavignier, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Ivan Serpa, Lygia Pape, Lothar Charoux e Anatol Wladyslaw.

Flexor, Maria Leontina, Leopoldo Raimo e Volpi. Por fim, a V Bienal de São Paulo (1959) congrega trabalhos que se “inscrevem nas linhas gerais do abstracionismo”, com “apreciável o número de concretistas”<sup>464</sup>. Essa situação, segundo Paulo Mendes de Almeida, membro da diretoria executiva do MAM-SP e presidente do júri de seleção de artes plásticas naquele ano, deveu-se “[à] própria orientação dominante entre os artistas do país – e não [a] uma possível predileção dos membros componentes do júri”<sup>465</sup>. Essa quinta edição é também conhecida atualmente como a “Bienal tachista”, pois teve expressivo contingente de artistas representando esse movimento; os artistas construtivos inscritos<sup>466</sup>. Contrariando essa proposta, em março do mesmo ano os cariocas lançam o Manifesto Neoconcreto, que buscava uma “expressão que fugisse daquele racionalismo [arte concreta paulista], mas ao mesmo tempo (...) um equilíbrio, (...) uma coisa construtiva, uma espécie de construção sensível, mas não o irracionalismo [abstracionismo informal]”<sup>467</sup>.

De um modo geral, verificou-se que a descrição das técnicas utilizadas nos trabalhos aprovados até a V Bienal não foi um procedimento recorrente ou prioritário. Poucos são os artistas que especificam sua matéria-prima, fato que dificulta a observação de uma tendência massiva. Em todas as bienais citadas anteriormente, uma advertência indicava que as pinturas sem a especificação da técnica deveriam ser entendidas como realizadas a óleo sobre tela e os desenhos, como lápis sobre papel. Em nenhuma edição dentre as analisadas foi exigida a identificação da técnica, tão só a permissão de venda das obras, a opção dos artistas em concorrer aos prêmios de aquisição e uma ficha de inscrição com informações gerais. Ainda assim, vale ressaltar que diversos construtivos trouxeram em suas obras informações relativas à técnica, o que sugere uma preocupação com os materiais. Entre os artistas participantes das cinco primeiras edições da Bienal que focalizamos, nota-se a descrição de materiais pictóricos como o “óleo”, o “esmalte”, a “tinta industrial”, a “tinta sintética” e a “tinta e massa”. Na identificação dos suportes utilizados temos o “kelmite”, o “interflex”, o “nordex”<sup>468</sup>, o

---

<sup>464</sup> V BIENAL, 1959, p. 40.

<sup>465</sup> V BIENAL, 1959, p. 41.

<sup>466</sup> São selecionados: Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Willys de Castro, Maria Helena Andrés Ribeiro, Abelardo Zaluar e Lygia Pape.

<sup>467</sup> HERKENHOFF, 1990, p. 42.

<sup>468</sup> O Nordex® foi um material nacional produzido no Brasil pela empresa de mesmo nome, sediada no Nordeste, mas que teve filiais em cidades como Porto Alegre (“Cia. T. Janer, Comércio e Indústria”). O nome deriva da sigla para “Nordeste Exportação”; ela foi criada pelo empreendedor Otto Hinrichsen e já se encontrava em funcionamento na década de 1950, mas foi fundada em 1966 (Diário de Pernambuco, Edição 00111(1), p. 5 (dig), ano 1967).

“celotex”, o “pexiglass”, o “eucatex”, o “duratex”<sup>469</sup> (FIGURA 24), o “madeirit” e a “madeira compensada”<sup>470</sup>.

Nesse cenário, Quirino Campofiorito (1902-1993)<sup>471</sup> escreve “Que é pintura” (1955), na tentativa de refletir sobre “o que se deve entender por pintura”. O questionamento feito pelo crítico certamente foi pertinente na época, uma vez que técnicas tradicionais, como o óleo sobre tela ou mesmo a têmpera e a aquarela e o guache sobre papel, estavam sendo substituídas por outras. Na explicação, o professor paulista discorre sobre o uso de materiais distintos do óleo nas pinturas e sobre a necessidade de “uma compreensão mais ampla”. Anteriormente, “os programas acadêmicos” de ensino de pintura “ensinavam só a técnica do óleo”, sendo que as outras técnicas, como a aquarela e a têmpera, quando lembradas, o eram “como meios subsidiários, como mero adestramento”<sup>472</sup>. A observação de Campofiorito procede, pois houve artistas paulistas que realizam trabalhos sobre têmpera<sup>473</sup>. O uso desse material pode indicar a influência de Volpi, mas também uma manifestação contrária aos “programas acadêmicos” descritos por Quirino.

Segundo o estudioso a novidade mais importante da Bienal paulista “tem consistido em exhibir outras obras de pintura a tintas ‘Duco’, ‘repolin’[sic], ‘ken-tone’, e muitas outras, umas à base de caseína, especialmente preparadas para uso imediatato, outras do gênero esmaltado, e

<sup>469</sup> S/A. *Duratex, o novo e revolucionário material que irá ser produzido no Brasil*. Correio da Manhã, Edição 18020(1), 18/12/1951, p. 2.

<sup>470</sup> A indústria de madeiras processadas está presente no mercado internacional desde o começo do século XX. No Brasil, no começo da década de 1950 diversos tipos de suportes já estavam disponíveis no mercado, sendo possível inclusive identificar a sua apropriação por parte dos artistas concretos. Foram encontrados no mercado: Formiplac, Kelmite, Celotex, Pexiglass, Nordex, Fibrex, Interflex, Eucatex, Duratex, Madeirit, Brasilite e madeira compensada. Foram encontrados relatos da inauguração da Duratex S.A. Indústria e Comércio em 1951 (Correio da Manhã, 18/12/1951, Edição 18020(1), p. 2.), o mesmo ano em que a fábrica da Eucatex S.A. foi fundada. Também em 1951 já estavam disponíveis para compra os plásticos da marca Fórmica® (Revista do Empresário, Ano XVII (1951), N°714(1), p. 17), oferecido pela *The Formica Corporation by Plásticos do Brasil S.A.*. Porém essas empresas somente passariam a produzir seus produtos nacionalmente e a oferecê-los para compra por volta de 1953/1954.

<sup>471</sup> Quirino Campofiorito nasce em Belém (PA) em 1902 e falece em 1993. Ao longo de sua vida desenvolveu trabalhos nas áreas de pintura, gravura, crítica de arte e docência. Em 1912 transfere-se com a família para o Rio de Janeiro, e na então capital trabalha com as artes gráficas em jornais cariocas diversos. Em 1920 inicia estudo na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e após receber Prêmio de Viagem da mesma instituição em 1929 permanece na Europa até 1934. Ao retornar para o Brasil participa da organização da Escola de Belas Artes de Araraquara (SP), onde atua como diretor entre 1935 a 1937, e fundador do Salão de Belas Artes de Araraquara. É nomeado professor interino da ENBA em 1938 e em 1949 torna-se professor da cadeira de artes decorativas, trabalhando especificamente na atualização dos métodos de ensino da ENBA.

<sup>472</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *Que é Pintura*. O Jornal, Edição 10709(1), 07/08/1955, p. 27.

<sup>473</sup> Waldemar Cordeiro, líder do movimento paulista, usa a têmpera em: “Estrutura plástica” (1949), “Sem título” (1949), “Movimento” (1951), “Espaço duplo” (1951) e “Ideia visível” (1957). No caso de Judith Lauand, verifica-se o uso de têmpera nas duas versões de “Quatro grupos de elementos” (ambas foram feitas no mesmo ano, 1959, porém pertencem a diferentes instituições: Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo e Coleção Studio Art Nóbrega), em “Desenvolvimento – C172” (1959) e em “Desenvolvimento – C178” (1959).

ainda as mais modernas, à base de piroxilina [nitrocelulose].”<sup>474</sup> Campofiorito impressiona pelos esclarecimentos que dá ao público. Após identificar os materiais mais utilizados, ele explica que os nomes dados relacionam-se às “marcas mais conhecidas no mercado. Se os muralistas mexicanos gostam das tintas piroxilina, os pintores abstracionistas da linha denominada concretista, preferem o tipo ‘*Ripolin*’, velha marca francesa de tintas para a pintura de liso e de letreiros.” Campofiorito continua:

Por falar em “ripoan” [*sic*], não podemos esquecer o fato de um dos mentores da linha “concretista” (abstracionismo geométrico), haver escrito artigos sobre este material, que ele reputava um descoberta fenomenal da pintura moderna. E volta-nos então à memória, um célebre e batido cartaz das vetustas tintas “pipolin” [*sic*] que aparecem em todos os muros da França: três homens, pintam a palavra “*Ripolin*” cada qual nas costas daquele que está à frente. O cartaz é sugestivo e propaga já a [*sic*] muitos decênios tintas especialmente fabricadas para pinturas de parede e tabuletas.<sup>475</sup>

Campofiorito parece ser favorável ao uso dos materiais industriais, uma vez que eles permitem um uso diferenciado para o elemento “cor”, de grande importância para transmitir a essência da pintura. Campofiorito cita, inclusive, o “*Tratado da Pintura*”, de Leonardo da Vinci e argumentações do pintor renascentista para confirmar “a validade da pintura com os materiais mais diversos”<sup>476</sup>. Segundo ele, é preciso chegar “à comunicação plástica das cores com os tecidos (tapeçaria) e vidros (vitral e mosaico) coloridos”. O professor conclui que, para além do desenho, é necessário que “também a natureza dos materiais poss[a] emprestar significações consideráveis”. A afirmação sugere, mais uma vez, a valorização na apropriação de novos materiais para a pintura.

Em 1953, Antônio Bento de Araújo e Lima escrevia sobre a dificuldade na importação de materiais artísticos e de uso industrial ressaltando que a restrição na compra de tintas importadas forçou os artistas a utilizar tintas nacionais de pior qualidade. A situação, no entanto, não impactou a produção dos concretos, uma vez que “só os pintores concretos não têm problemas com a falta de importação, pois usam esmaltes fabricados no Brasil, substituindo o *Ripolin* pelo Quentone [*sic*] e pelas tintas Ypiranga.”<sup>477</sup> O crítico de arte paraibano ainda questiona se as obras produzidas com esses materiais resistirão ao tempo, já que são feitas para “a pintura de armários, cadeiras, lâmpadas e objetos industriais com (...) um período limitadíssimo.” Ainda assim, os pintores concretos preferem “tintas de qualidade inferior”, pois

<sup>474</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *Que é Pintura*. O Jornal, Edição 10709(1), 07/08/1955, p. 27.

<sup>475</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *Que é Pintura*. O Jornal, Edição 10709(1), 07/08/1955, p. 27.

<sup>476</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *Que é Pintura*. O Jornal, Edição 10709(1), 07/08/1955, p. 27.

<sup>477</sup> BENTO, Antônio. *Os pintores e a falta de tintas*. Diário Carioca, Edição 07793 (1), p. 26, 29/12/1953.

dessa forma manifestam sua posição contrária às “seduções românticas” e à “sensualidade” do óleo. Os materiais devem facilitar “uma pintura lisa e uniforme semelhante àquela feita à pistola, nos automóveis e geladeiras.”

Também é relevante destacar que os artistas dos eixos de São Paulo e Rio de Janeiro não deixaram de utilizar a tinta a óleo<sup>478</sup>. Essa observação refuta a tese de que a arte concreta paulista defende uma “forte conexão” entre a cidade de São Paulo como símbolo do centro industrial brasileiro e o interesse do Grupo Ruptura em utilizar materiais e técnicas industriais. Os artistas utilizaram o óleo e itens como a tinta esmalte, o Plexiglass, as chapas de fibra e partículas de madeira e o alumínio, além de técnicas como a pintura com pistola e a preferência por formas geométricas sem textura e com cores primárias, deveriam transmitir ausência de emoção nas obras. Sendo assim, levantamos uma hipótese: as tintas a óleo identificadas na obras citadas não correspondem às tintas a óleo artísticas, mas às tintas a óleo de uso doméstico. Essa suposição ainda não foi confirmada, mas pode explicar a presença de diversas obras feitas em óleo sobre tela ou compensado.

Aldana (2007) já aponta a pintura “Abstrato (1950)” de Anatol Wladyslaw, como um exemplo de “rebeldia” do artista diante dos princípios do Ruptura, em especial a teoria da *Gestalt* e as relações entre tempo e movimento. Nessa obra o artista, que atuou no grupo durante os anos de 1952 a 1954, serve-se de tons pastéis como lavanda e amarelo-limão bem como linhas pintadas a mão que vacilam sutilmente<sup>479</sup>. Essa evidência nos leva a refletir que o material não foi a única maneira de reinvidicar uma arte de vanguarda, mas também a forma como os materiais tradicionais foram utilizados. Esses e outros apontamentos são levantados por Gottschaller (2016).

### 3.3. O uso das cores

Nas Bienais de São Paulo e especificamente na “I Exposição Nacional de Arte Abstrata” (fev.1953), ocorrida no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, cariocas e paulistas passaram a representar um mesmo movimento. É inclusive curioso que das 53 obras apresentadas pelos

---

<sup>478</sup> GOTTSCHALLER, Pia. *Modern Abstract Art in Argentina and Brazil*. WHALEN, Timothy P.. Conservation Perspectives – Contents – Conserving Modern Paints. The GCI Newsletter, Volume 31, Number 2, Fall 2016.

<sup>479</sup> ALDANA, Erin. *Anatol Wladyslaw, Abstrato [Abstract], 1950* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007, p. 117.

participantes<sup>480</sup>, 33 foram intituladas “Composição”<sup>481</sup>. Entretanto, a partir da “I Exposição Nacional de Arte Concreta”, realizada no MAM-SP e MAM-RJ (fev.1957) inicia-se uma série de debates sobre as diferenças dos dois grupos. Depois dessa exposição, Waldemar Cordeiro escreve “Teoria e prática do concretismo carioca” (1957) e afirma que é “possível dividir a mostra em dois agrupamentos distintos, que correspondem – salvos raras exceções – aos grupos do Rio e de São Paulo, respectivamente.”<sup>482</sup> Nesse artigo, o artista e crítico paulista afirma que o uso da cor “marrom” por Serpa é um “desvirtuamento”. O grupo carioca ainda utiliza um “esquema primário e ortodoxo de fundo-e-figura, sem rigor estrutural e – principalmente – sem rigor cromático” seriam utilizados para justificar um “lirismo expressivo”. As particularidades ocorrem “não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações”<sup>483</sup>.

Mário Pedrosa antecipa a análise de Cordeiro e também vê diferenças nas manifestações dos dois estados. Em “Paulistas e Cariocas”, Pedrosa analisa que os pintores, desenhistas e escultores paulistas “não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca.”<sup>484</sup> O crítico pernambucano defende que as cores para os paulistas se prestam a ressaltar a dinâmica ou o movimento da forma.

Os paulistas, apesar de uma ou outra escapadela, aqui e ali, onde se notam deslizes sensuais ou expressivos em matéria de cor (num Fiaminghi, mesmo num Cordeiro) nos apresentam um vocabulário cromático deliberadamente elementar. As variações são apenas de ordem visual dinâmicas – quanto ao brilho, quanto à vibração e à saturação. Cores duras, de superfície, presas ao “leito de procusto” dos padrões formais. Estes são em geral de pura predominância figural, isto é, formas fortes, no sentido gestaltiano. Severos e rigorosos dentro de sua disciplina visual, os pintores paulistas quando fogem à simetria é para revelar a sua presença (...). Os artistas cariocas (...) são mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência, doutrinária.<sup>485</sup>

---

<sup>480</sup> Entre os artistas estiveram: Serpa, Palatnik, Antônio Bandeira, Décio Vieira, Fayga, Pape, Clark, Carvão, Anna Bella Geiger e Geraldo de Barros (COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p. 37).

<sup>481</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 37.

<sup>482</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e prática do concretismo carioca*. Arquitetura e Decoração, abr. 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 135.

<sup>483</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e prática do concretismo carioca*. Arquitetura e Decoração, abr. 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 135.

<sup>484</sup> PEDROSA, Mário. *Paulistas e Cariocas*. Fevereiro de 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 136.

<sup>485</sup> PEDROSA, Mário. *Paulistas e Cariocas*. Fevereiro de 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 136-137.



Ao diferenciar o uso da cor nos dois grupos Pedrosa afirma que para os paulistas se trata de “uma cor-superfície, luminosidade pura, cor para uma forma que aqui age como objeto”, enquanto para os cariocas esse elemento “é espaço também, é iluminação, isto é, a visão por assim dizer dos espaços vazios; é forma negativa (...)”.<sup>486</sup> A característica dos cariocas de explorar as formas negativas e positivas foi uma solução encontrada para dar às cores uma “função ativa” e “não permitir que a forma se distinga do fundo”. Esse procedimento foi contrário ao dos paulistas, que estavam preocupados com as funções da forma e em transmitir uma ideia de movimento, de vibração. Pedrosa também opõe a preocupação dos cariocas com o “jogo espacial” à “forma concebida” dos paulistas, produzida unicamente para o espaço da tela (FIGURA 86 e 87). Os espaço negativos e positivos são uma alternativa que a cor oferece aos artistas do Rio, assumindo por conseguinte uma função ativa.

Entretanto, vale ressaltar que o próprio crítico aponta que a estratégia carioca foi assimilada também por artistas como Fiaminghi e Sacilotto. Na I Exposição Nacional de Arte Concreta, Fiaminghi expõe as obras “Elevação Vertical”, “Triângulos com Movimento Espiral”, “Círculos com Movimento Alternado”, “Triângulos com Movimento Diagonal” e “Long Play”. Nessa ocasião os trabalhos do artista são mencionados no Diário Carioca, particularmente na manchete “O Quadro Começa quando Você Chega”<sup>487</sup> (FIGURAS 88). A notícia atesta a utilização dos princípios da *Gestalt* na obra do pintor paulista e também a participação do observador. Nesse sentido, Aldana reforça que, ao contrário da tese de Gullar e Pontual, a Arte Concreta paulista não esteve focada somente na representação da pura geometria, mas também na experiência e na percepção do observador frente ao movimento provocado pelas obras.<sup>488</sup> A estratégia do uso de formas de diferentes tamanhos e em rotação provoca a ilusão de profundidade desejada por artistas como Judith Lauand, Waldemar Cordeiro e Maurício Nogueira Lima. Luiz Saciloto (1924-2003), em depoimento ao jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), ainda afirma: “E nós, os concretistas, queremos fazer pintura nova, utilizando cores puras, sejam as primárias (vermelho, amarelo, azul), sejam as complementares

<sup>486</sup> PEDROSA, Mário. *Paulistas e Cariocas*. Fevereiro de 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 137.

<sup>487</sup> *O Quadro Começa quando Você Chega*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 5 fev. 1957.

<sup>488</sup> ALDANA, Erin, Gabriel. *Judith Lauand, Concreto 61 [Concrete 61] (1957)* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007, p. 154.

(laranja, violeta e verde). Assim, nunca teremos a sensação da terceira dimensão ou de quaisquer velhos truques”<sup>489</sup>.

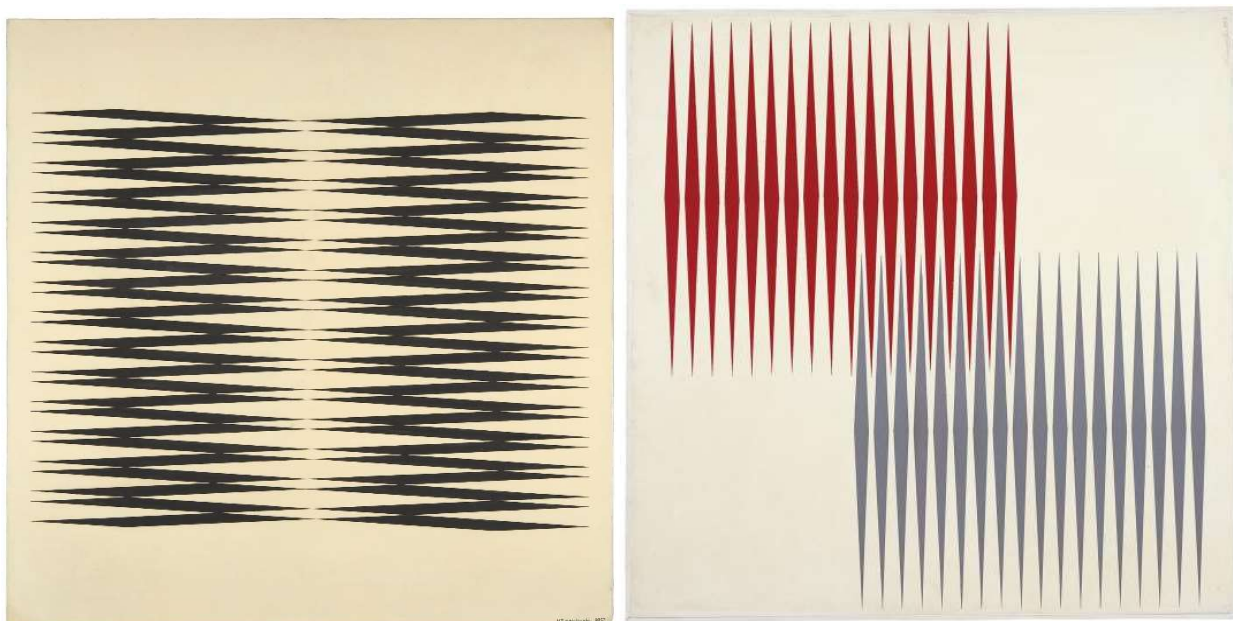


FIGURA 86 e FIGURA 87 – “Alternado I” (1957), esmalte sobre aglomerado (Eucatex) de 60 x 60 cm da Pinacoteca-SP. “Alternado II” (1957), é uma laca sobre compensado de 60 x 60 cm da Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

Por ocasião da “I Exposição Nacional de Arte Concreta”, Ferreira Gullar escreve no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil o artigo “1- O Grupo de São Paulo” (fev. 1957), em que novamente expõe as diferenças entre paulistas e cariocas<sup>490</sup>. Segundo eles, os primeiros “têm em comum uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não há nos paulistas, muito mais preocupados com a dinâmica visual, com as explorações temporais do espaço”. No que concerne aos materiais, o grupo do Rio, com exceção de Lygia Clark, utiliza a tinta de bisnaga, o óleo, enquanto o de São Paulo “emprega o *Ripolin* ou variantes desse tipo de tinta de grande resistência”. Assim, de um lado temos os paulistas que buscam eliminar qualquer subjetividade através de resultados óticos. Do outro, os cariocas, com o uso de formas geométricas mediante tons quentes e frios.

<sup>489</sup> ZANINI, Walter. *Das plantas de arquitetura ao concretismo*. Tribuna da Imprensa, 05/05/1953. In: BANDEIRA, João, 2002, p. 53.

<sup>490</sup> 1- *O Grupo de São Paulo*. Jornal do Brasil. Suplemento Dominical, Segundo Caderno, p. 9. 17/02/1957.



FIGURA 88 e FIGURA 89 – Registro da “I Exposição Nacional de Arte Concreta” e “Círculos com movimento alternado” (1956) de Fiaminghi à direita, atualmente pertencente à Coleção Adolpho Leirner. Fonte: Diário Carioca, Edição 08762(1), 05/02/1957, p. 2

Gullar postula as particularidades do concretismo em cada artista, e para isso, caracteriza as especificidades dos paulistas. Segundo ele, Fiaminghi e Sacilotto não podem ser confundidos. O primeiro aborda a bidimensionalidade, o segundo, a tridimensionalidade. Essas características são exemplificadas nas obras *Concretion 5659*, de Sacilotto, e em uma peça não identificada de Fiaminghi, feita “à base de *Ripolin*”<sup>491</sup>. Nessa última, Gullar aponta um interesse do artista paulista pelo “jogo do brilhante e do fosco na superfície” que interfere no movimento das formas. Segundo o crítico maranhense, esse procedimento já teria sido realizado por Serpa no começo da década de 1950. Ele comenta que na exposição, uma outra obra de Fiaminghi com “formas brancas e pretas (triângulos) sobre fundo cinza (...) excessivamente duro e opaco” é citada como a melhor do artista na exposição, uma vez que sintetiza o funcionamento dinâmico dos elementos. Nos quadros de Waldemar Cordeiro e Maurício Nogueira Lima, por sua vez, não há uma funcionalidade no fundo da composição, que é “usado, como nos desenhos industriais, para o simples apoio da linha, não se estabelecendo entre os dois um diálogo, uma inter-relação fecunda.”

<sup>491</sup> A descrição do uso de um produto à base de *Ripolin*, conforme mencionamos no cap. 2, ao contrário do que possa parecer, não elucida a sua composição, uma vez que o termo “*Ripolin*” faz referência à marca francesa e não a um produto em especial.

Esses dois textos datam do final da década de 1950, momento em que o Grupo Ruptura começa a ser desmembrado. Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), membro do concretismo paulista, foi o primeiro a romper com o grupo em julho de 1959. O motivo foi o seu incômodo com a liderança e o autoritarismo de Waldemar Cordeiro<sup>492</sup>. Além disso, a série *Virtuais* (1958), feita com esmalte sobre Eucatex, marcaria o início da cisão com o grupo paulista<sup>493</sup> e com o concretismo “ortodoxo” para iniciar um período de experiência no ateliê de Volpi (1959-1961)<sup>494</sup>.

Esse incidente é fundamental para novamente justificar a singularidade de cada artista, bem como para recusar a tese de que o grupo paulista apresentava uma proposta única e definida. Na série “Virtual”, que começa em 1955 e segue até 1978, Fiaminghi tira proveito de técnicas como o esmalte industrial, mas também a têmpera. Para Bueno (2010) o uso dessa tradicional técnica reflete um interesse que foi “alimentado [pela] amizade com Volpi”, e que, antes de significar “um ‘retorno à ordem’ ou mero atavismo da pintura, pode antes ser visto como uma pesquisa sistemática da cor.”<sup>495</sup> Sobre a aparente dicotomia entre a utilização de dois materiais distintos, a têmpera e o esmalte, ressaltamos que a aplicação da têmpera por Fiaminghi resultou em uma busca por superfícies sem as marcas do pincel, característica valorizada pela “teoria concreta”. Conforme Bueno (2010):

Apesar de parecer contraditório trazer para a pintura do segundo pós-guerra, ao menos no Brasil tão afeita a novos materiais, uma das técnicas mais antigas (...), Fiaminghi – para além do valor artesanal propriamente dito – atesta nela uma qualidade especial: a têmpera é tão “superficial”, tão direta e tão sólida quanto, por exemplo, o esmalte industrial. Com a diferença de ser uma tinta mais opaca, mas por conta disto, de ser dotada de uma corporeidade tão viva quanto as tintas industriais. Não se pode ainda deixar de imaginar seu fascínio com uma técnica que rememorava suas origens italianas.<sup>496</sup>

<sup>492</sup> NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004, p. 112.

<sup>493</sup> CABRAL, Isabella; REZENDE, Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 71.

<sup>494</sup> Nesse momento, Fiaminghi deixaria de usar as técnicas industriais e passaria por novas experiências com a têmpera, “troca[ndo] as tintas industriais pelo artesanato milenar da têmpera a ovo, o eucatex pela tela de linho, esticado em chassi montados no ateliê, manualmente” (CABRAL; REZENDE, 1998, p. 23). Nota-se aqui, de fato, uma mudança total na estética das obras produzidas pelo artista; se num primeiro momento ele busca a cor chapada e a ausência de textura na superfície, posteriormente o artista procura a transparência, a sobreposição de camadas e as marcas do pincel. Essa nova investigação daria origem à série Corluz (1957), já presente em trabalhos como *Reticula Corluz X* de 1962; a série seria dividida em dois eixos: um utilizando a têmpera, o outro os *slides* das retículas Corluz (CABRAL; REZENDE, 1998, p. 79).

<sup>495</sup> BUENO, Guilherme. *Hermelindo Fiaminghi*. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, 2010, s/p.

<sup>496</sup> BUENO, Guilherme. *Hermelindo Fiaminghi*. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, 2010, s/p.

O debate é retomado na semana seguinte com o artigo “2- O grupo do Rio” (fev. 1957). Nessa matéria o crítico Ferreira Gullar inicia retomando o tema central discutido anteriormente: a especificidade de cada artista tendo em vista as obras produzidas. Segundo ele, no grupo carioca, essa diferenciação é mais nítida, pois não decorre das variações de um mesmo problema, mas da busca de um problema específico para cada artista. Diante desse aspecto, defende-se uma “contribuição maior dos esquemas individuais e das reservas subjetivas”<sup>497</sup>. Vemos, aqui, a tentativa de valorização do grupo que futuramente comporia o movimento Neoconcreto.

Em seguida o crítico de arte falecido em 2016 caracteriza as propostas de cada artista do “Grupo do Rio”, sem porém especificar as obras de cada um, como fez na análise do “Grupo de São Paulo”. São discutidos os artistas: Lygia Clark, Ivan Serpa, João José S. Costa, Décio Vieira, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Cesar Oiticica, Ludolf, Lygia Pape. Em Lygia Clark são descritos elementos relativos a técnica e escolha do material para confirmar o desinteresse pelos “elementos subjetivos”, isto é, estruturas compositivas que ressaltassem à fatura e à “mão do artista”. Entretanto, se, na análise da obra de Clark, Gullar discute elementos da técnica e da escolha dos materiais, em Ivan Serpa o crítico analisa aspectos formais e semióticos. Segundo ele, Serpa preocupa-se mais com os significados da forma, ao invés da relação ótica que esta estabelece, buscando “comunicar uma significação subjetiva advinda ao jogo de planos de cor e das relações formais” através de diferentes ritmos de plano e cor<sup>498</sup>.

Com uma visão semelhante à de Gullar, Campofiorito também vê diferenças entre os artistas paulistas e cariocas. Os primeiros são “influenciados” pelo concretismo; eles são capazes de levar os postulados desse movimento ao extremo, particularmente na “estrutura cromática e dinâmica da tela (...) pelo movimento circular, pela repetição rítmica das figuras geométricas”. Já os segundos são mais “ligados” ao neoplasticismo e ao suprematismo; “preferem mais a composição estática (...), na sobriedade das cores e nos ritmos verticais e horizontais combinados”<sup>499</sup>.

A dissertação de Nunes (2002) comenta a crítica feita por Gullar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (RJ) destacando que, para o poeta maranhense, a escolha dos materiais pelo grupo carioca corresponde a uma procura pelas tintas a óleo. Essa afirmação, no

---

<sup>497</sup> GULLAR, Ferreira. 2- *O Grupo do Rio*. JORNAL DO BRASIL, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, 24/02/1957, p. 8.

<sup>498</sup> GULLAR, Ferreira. 2- *O Grupo do Rio*. JORNAL DO BRASIL, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, 24/02/1957, p. 8.

<sup>499</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *A Bela Arte dos Concretistas*. O Semanário, Edição 0200048(1), 1957, p. 15.

entanto, não é completamente verdadeira quando analisamos a produção de artistas como Lygia Clark e Ivan Serpa. Para Giovani (2014), Clark possivelmente fez uso de tintas industriais como as da marca Wanda, Polidura e Sherwin-Williams<sup>500</sup>. A suposição baseia-se em um surpreendente caderno de despesas da pintora, infelizmente não datado, mas com descrições do uso de “tinta da marca Wanda” e outras “cores fosco Wanda” para acabamento, além de “base com Polidura do Brasil [branco opaco ‘Fosco’]”. Nesse documento, é provável que Clark se refira, inclusive, à compra de branco de titânio na Casa de Tintas Sparapani, fundada em 1941 em São Paulo. Serpa possivelmente utilizou produtos da marca *Ripolin* ou com usos semelhantes aos desse produto. Ainda assim, Ferreira Gullar sustenta que a escolha dos materiais pelo grupo do RJ foi diferente da dos paulistas, mais voltados para os esmaltes industriais<sup>501</sup>. Para Gullar, os cariocas estão preocupados com elementos pictóricos, com a cor e a matéria, enquanto os paulistas se interessam pela dinâmica visual e temporal, vontade de precisão e objetividade e, assim, esquecem-se da cor<sup>502</sup>.

### 3.4. Ocupação profissional dos paulistas e cariocas: semelhanças e diferenças

Quanto aos fatores que levaram ao uso de materiais industriais nas obras construtivas de 1950 e 1960, a história da arte brasileira ainda identifica características peculiares nos artistas originados em São Paulo e Rio. Uma das propostas defendidas por Aracy Amaral (1977) é que na capital paulista houve uma “ligação com a indústria, a tecnologia, a aplicação do trabalho do artista na vida prática”<sup>503</sup>. Segundo ela, com a exceção de Lauand e Charoux, os paulistas advinham do meio empresarial (tendo como profissão ou ocupação os postos de químico industrial, desenhista técnico, publicitário, arquiteto, paisagista, artista gráfico, arquiteto, industrial têxtil, cartazista, fotógrafo, cromista, diagramador, vitrinista, desenhista industrial). Em oposição a esse quadro, no Rio de Janeiro, quase todos os integrantes seriam artistas

---

<sup>500</sup> GIOVANI, Giulia Villela. A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea [manuscrito]: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014, p. 74.

<sup>501</sup> NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas Departamento de História Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004, p. 109.

<sup>502</sup> GULLAR, Ferreira. *I Exposição Nacional de Arte Concreta / I – O Grupo de São Paulo*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 fev. 1957.

<sup>503</sup> AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 312.

plásticos, integrantes das classes média e média-alta e “em nenhum momento seu trabalho é absorvido pelas solicitações profissionais do meio. (...) Nunca desejaram reivindicar (...) o artista integrando um novo projeto social.”<sup>504</sup> No Rio, as experimentações com novos materiais surgiriam “naturalmente”, como um “desdobramento” das atividades dos artistas, enquanto em São Paulo, soluções semelhantes ocorrem, porém “menos ligadas a procedimentos dos artistas e mais à informação internacionalista veiculada”.<sup>505</sup>

Sacilotto (desenhista técnico), Cordeiro (publicitário, ilustrador, paisagista), Fiaminghi (cromista, gráfico, publicitário), Barsotti (artista gráfico, ind. têxtil), Willys de Castro (artista gráfico e poderíamos acrescentar químico), Maurício N. Lima (arquiteto, cartazista), Féjer (químico industrial), Wollner (artista gráfico), Geraldo de Barros (fotógrafo, desenho industrial, cartazista), Antônio Maluf (cartazista, ind. têxtil), L. Haar (paginador, cartazista, vitrinista, diagramador). No Rio, são todos artistas plásticos, com exceção de Palatnik que trabalha em indústria e Amílcar de Castro que fará a diagramação nova do *Jornal do Brasil*; Mary Vieira antes de partir para o exterior fazia estandes de exposições em Belo Horizonte.<sup>506</sup>

No entanto, cabe ressaltar algumas exceções à tese de Amaral. A segunda exposição do Grupo Frente ocorrida em 1955, por exemplo, contou com uma coleção de joias fabricadas por Lygia Pape<sup>507</sup>. A atividade desempenhada pela artista se aproxima do *design* industrial, profissão destacada pela estudiosa como recorrente no meio paulista. Além de Pape, Ivan Serpa também se aproximaria de atividades voltadas para o *design* gráfico, como a produção de livros, desenhos para a estampa de vestidos entre outros trabalhos<sup>508</sup>.

Em depoimento de Décio Pignatari (1927) a Fernando Cocchiari e Anna Bella Geiger, o paulista, poeta construtivo, crítico, publicitário, professor e fundador do Grupo Noigandres (1952), cuja proposta era a poesia concreta de vanguarda, distingue os dois grupos. Segundo ele, os cariocas têm uma “formação um pouco mais sofisticada”, contrapondo-se aos paulistas que ainda exibiam “formação um pouco mais popular”<sup>509</sup>. Pignatari salienta que “ninguém tinha faculdade [no grupo paulista]. Waldemar Cordeiro não terminou o curso secundário. (...)”

<sup>504</sup> AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 313.

<sup>505</sup> AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 314.

<sup>506</sup> AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 317.

<sup>507</sup> No catálogo da segunda Exposição do Grupo Frente (1955) a artista expõe dez broches, sete colares, oito brincos e cinco pulseiras (CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO DO GRUPO FRENTE, 1955, s/p.).

<sup>508</sup> Ver tópico relativo ao artista.

<sup>509</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 74.

Charoux trabalhou em tecelagem em fiação, até se aposentar. O Maurício Nogueira Lima foi o único que se formou em alguma coisa, em arquitetura.”<sup>510</sup> <sup>511</sup> Essa análise de Pignatari é reforçada em entrevista realizada por Nelson Aguilar com Luiz Sacilotto. O artista ainda desenvolve a tese de Aracy Amaral que diferencia os artistas do Rio de São Paulo tendo em vista sua situação social. Segundo Sacilotto,

eram gente que já vinha com uma base econômica razoável. No Rio de Janeiro, encaixavam-se como professor disto ou no jornal, numa coisa ligada à área de trabalho. No nosso caso como Ivan Serpa, Aloísio Carvão. Aqui nunca tivemos oportunidade de trabalhar dentro da área. Charoux vendia linha. (...) Geraldo de Barros era funcionário do Banco do Brasil. Waldemar Cordeiro praticava paisagismo, jardim de vanguarda, mas não era especificamente artista plástico. Féjer tinha uma pequena indústria de revestimento acrílico. Trabalhei na Fichet, um das maiores firmas do Brasil em matéria de esquadrias. (...) Só em 78 tenho a primeira oportunidade na vida de viajar para a Europa<sup>512</sup>.

Scovino (2015) relata que os artistas concretos brasileiros também aderiram à proposta estrangeira da escola Bauhaus, que propunha a integração da prática artística com os processos industriais. São citados exemplos de Palatnik (empresa “Arte e Vida” criada pelo artista e seu irmão), Geraldo de Barros (empresa “Unilabor” e cartazes) e Wollner (cartazes), Fiaminghi, Décio Pignatari, Serpa, Willys de Castro, Lygia Pape, Amílcar de Castro e Maluf (*design* gráfico). No caso de Geraldo de Barros,

(...) temos a Unilabor, “uma cooperativa operária fundada em São Paulo pelo frei João Batista com [o artista] Geraldo de Barros à frente”, cujo mote era a popularização de móveis modernos; o *design* para a capa de livros foi feito por Hermelindo Fiaminghi e Décio Pignatari (para Universo de Mário da Silva Brito, em 1961), Ivan Serpa (para George Sand, em 1962) ou Willys de Castro (para a revista *Vértice* 1, em 1957); a reforma na diagramação do *Jornal do Brasil* feita a partir de 1956 por Amílcar de Castro; os cartazes para o 4º Centenário de São Paulo em 1954 e o cartaz da 4ª Bienal de São Paulo em 1957, feitos respectivamente por Geraldo de Barros e Alexandre Wollner; o *design* das embalagens de produtos Piraquê iniciados no fim da década de 1950 por Lygia Pape ou ainda padrões para a estamperia da Coleção Rhodia criados por Antônio Maluf entre 1967 e 1968. Em 1954 Palatnik cria com seu irmão uma fábrica de móveis chamada Arte Viva, que funcionaria até meados da década seguinte. Foram produzidos vários tipos de mesa com tampos de vidro pintados pelo artista, além de poltronas, cadeiras e sofás.<sup>513</sup>

<sup>510</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 74.

<sup>511</sup> Acrescentamos, todavia, a artista Judith Lauand, que teve formação acadêmica e completou em 1950 o curso de Belas Artes em Araraquara.

<sup>512</sup> AGUILAR, Nelson; SACILOTTO, Luiz. *Entrevista para Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 20/04/1988. Ver: <http://www.sacilotto.com.br/nelson-aguilar-entrevista-para-folha-de-s-paulo-ilustrada-20041988/>.

<sup>513</sup> SCOVINO, Felipe. *Tempo inventado in SCOVINO, Felipe. Abraham Palatnik: a invenção da pintura*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2015, p. 28.



A participação de Willys de Castro no *design* gráfico foi ainda mais intensa, já que o artista foi sócio fundador do “Estúdio de Projetos Gráficos” (1954-1964) juntamente com Hércules Barsotti, tendo produzido logotipos, embalagens, estampas para tecidos, além de capas para revistas. Para Wollner (1998) “as embalagens, folhetos e anúncios para as Tintas Cil eram de tal maneira integrados que os considero um dos primeiros manifestos de programação visual.” Segundo ele, no caso específico da Cil, a “forma e a ousadia dessa indústria se manifesta por meio de anúncios, particularmente em revistas culturais, com textos de poemas concretos criados pelo próprio Willys, eram, na época, de uma coragem exemplar.”<sup>514</sup> Em 1941 e 1942 estuda desenho com André Fort, entre 1944 a 1945 tem formação voltada para o desenho técnico e em 1948 química industrial<sup>515</sup>. Natural de Uberlândia, mas com vivência profissional em São Paulo, o artista abandona efetivamente o grupo paulista para unir-se aos neoconcretos. O episódio resultou de um convite feito por Ferreira Gullar com o objetivo de incluir o artista mineiro na exposição de poesias<sup>516</sup>. Willys de Castro teve atuação multifacetada nas artes plásticas, na cenografia, na produção de figurinos, em projetos gráficos, de padronagem e de logotipos, no *design* de jóias, na poesia concreta, na música e em partituras de verbalização<sup>517</sup>.

Expandindo ainda mais a relação dos artistas brasileiros com a indústria e demarcando como limite temporal as décadas de 1950 e 1960, citamos Iberê Camargo e suas inéditas produções iniciadas em 1961 sobre um suporte industrial do tipo fórmica. Iberê produziu painéis, biombos e mesas para diversos clientes no Rio de Janeiro no período em que ainda morava na cidade. Essa preferência é descrita por Maria Cristina Burlamaqui como resultante da aproximação do gaúcho com os donos da *Formiplac*, fábrica voltada para a produção de materiais industriais como a fórmica<sup>518</sup>.

Mário Pedrosa analisaria essa situação com distanciamento, no artigo “O paradoxo concretista”, avaliando que a “gramática” concretista já havia permitido a melhora na “qualidade artesanal e mesmo estética das nossas artes, não somente as nobres, mas as ditas

---

<sup>514</sup> WOLLNER, Alexandre. *A Emergência do Design Visual* in AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil* – Coleção Adolpho Leirner. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 242.

<sup>515</sup> NAME, Daniela (curadoria). *Diálogo Concreto: Design e Construtivismo no Brasil*. Impressão: J. Sholna, São Paulo, 2010.

<sup>516</sup> BOTTALLO, Marilucia; MUSSNICH, Luiz Antunes Maciel. *Willys de Castro: Deformações dinâmicas*. Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo, 2013, p. 46.

<sup>517</sup> MELLO, Lygia Santiago de. *Objetos Pluriativados – Cálculo e poesia em projetos gráficos de Willys de Castro*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2013, p. 19.

<sup>518</sup> SILVA, 1999, s/p.

industriais”<sup>519</sup>. O crítico cita um aprimoramento visível desde as artes gráficas, os livros, as revistas e jornais até a decoração e a arte da movelaria.

As diferenças entre os grupos Ruptura e Frente também ultrapassavam o plano social e o uso da forma, se manifestando, além disso, no âmbito dos materiais. Ao tratar da experiência com os materiais artísticos e as técnicas de criação, Décio Pignatari afirma que “não se pintava sobre tela, só se usava esmalte. Nós pintávamos sobre aquilo que hoje seria o eucatex, sobre a face lisa, que naquele tempo era o Nordex importado (...) o entrosamento sempre foi muito grande, tanto é que eu tive *atelier* com eles, no Brás, onde aprendi tudo.”<sup>520</sup> O poeta ainda conta que os anos de 1962 e 1963 foram marcados pelo ateliê na casa de Volpi. Ao descrever a personalidade de Waldemar Cordeiro, destaca:

O Cordeiro era um pouco estranho, chegou a ponto de fazer uma exposição em que mandou executar as obras. Naquele tempo, havia muitos ateliês de pintura de placas de rua. Ele entregou os projetos cinco dias antes da exposição e mandou executar tudo a pincel por um plaquista, nem pintou. (...) Foi um escândalo. Mesmo para nós foi um escândalo, porque a gente aceitava tudo, mas não chegava a tanto. O cara não se dá ao trabalho nem de pintar mais o quadro!

<sup>521</sup>

No entanto, o uso dos materiais pelos artistas de São Paulo e Rio de Janeiro não se restringia somente àqueles de origem industrial, mas também aos tradicionais, como o guache, a tinta a óleo e a têmpera. Sobre essa aparente dicotomia, Pignatari afirma: “Nós víamos o mundo entrando na industrialização e fazendo realmente uma arte que estivesse ligada à tecnologia e ao avanço tecnológico (...) a grande luta era essa, ideológica.”<sup>522</sup> Ele ainda completa que o grupo não se preocupa demasiadamente com os materiais, fato que viria “a quebrar essa excessiva rigidez das posições”.

Não éramos uns khomeínicos, muçulmanos xiitas ferozes em matéria de funcionalidade, de respeito ao material. Que cor é essa? Por que você pôs vermelho nisso? Por que tem que ser metal? Por que você pinta sobre eucatex? Por que você pinta com esmalte: nós íamos lá curtir o Volpi. Como é que se faz isso com o ovo? Era indústria e ovo ao mesmo tempo. A contradição brasileira é essa. (...) E isso ajudava um pouco a quebrar essa excessiva rigidez das

<sup>519</sup> PEDROSA, Mário. *O paradoxo concretista*. Jornal do Brasil, Edição 00145(1), 24.06.1959, p. 6.

<sup>520</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 75.

<sup>521</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 75.

<sup>522</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 76.

posições, alimentava as contradições internas. O rompimento era esse, era inevitável na literatura como na arte<sup>523</sup>.

O comentário é esclarecedor quanto ao uso dos materiais no meio paulista, sua disponibilidade e as limitações na aquisição. Deve-se contudo relativizar sua opinião, pois o artista era sobretudo poeta, portanto, possivelmente não estava completamente inserido no meio das artes plásticas. Em depoimento recente, Judith Lauand (1922) sustenta a utilização dos materiais modernos para a elaboração de obras objetivas. Conforme a artista, na arte concreta “o espaço foi vivificado, tomou corpo e importância – as cores puras, a superfície bidimensional – o uso do revólver ao invés do pincel para obter uma pintura despersonalizada e parecida com aquela utilizada pela indústria, sem as marcas do pincel.”<sup>524</sup>

Entretanto, vale ressaltar que Lauand recorre a materiais tradicionais como a têmpera e o óleo, sendo possível citar a obra “Quatro grupos de elementos” (1959) (FIGURA 90), atualmente na Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, como exemplo. Sobre essa obra, a artista seria posteriormente entrevistada e questionada sobre o motivo da escolha de materiais tradicionais. Lauand responde que naquele ano diversas obras suas e de seus colegas estavam sendo falsificadas; a escolha da técnica mista óleo e têmpera seria uma alternativa para dificultar esse processo<sup>525</sup>. Muitos anos depois, a pintora paulista afirmaria em entrevista: “Eu primeiro desenho, desenho muito, em cadernos e seleciono os melhores desenhos para executar. Aí, passo para a tela o desenho e, em seguida, executo a pintura. Óleo, só óleo. Sempre óleo. Usei acrílico um tempo ligeiro.”<sup>526</sup>

---

<sup>523</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 77.

<sup>524</sup> IAC, INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Judith Lauand: os anos 50 e a construção da geometria*. FIORAVANTE, Celso et al. Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 2015, p. 9.

<sup>525</sup> Depoimento Judith Lauand, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 20/06/1985.

<sup>526</sup> KLEIN, Paulo. *Entrevista Judith Lauand: A dama mais concreta andando para o futuro*. Coletive 0508, 2006.

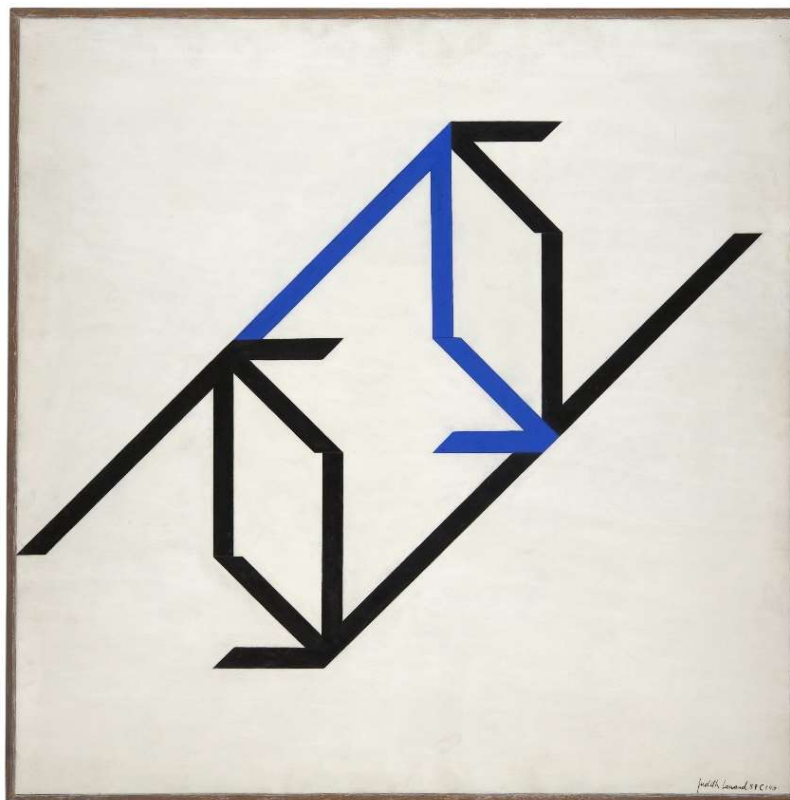


FIGURA 90 – Obra de Lauand “Quatro grupos de elementos” (1959), feita em têmpera e óleo sobre aglomerado, nas dimensões de 60 x 60 cm e pertencente a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa

O comentário de Pignatari ainda seria reforçado por Roberto Conduru (2005) ao analisar a produção neoconcreta de Willys de Castro. Segundo o crítico, a escolha da técnica a óleo, por parte do artista natural de Uberlândia, material tido como tradicional nas artes plásticas, não configura uma “contradição”, pois reforça a liberdade dos neoconcretos no “uso dos materiais e das técnicas artísticas”. Dessa forma, o grupo carioca seria responsável por romper definitivamente com o “fetichismo da tradição ou da modernidade”.

A procura de Willys de Castro por uma racionalidade do volume e do plano a partir de materiais tradicionais (pigmentos diluídos em óleo sobre tela e madeira) não figurava uma contradição entre os fins e os meios em relação ao trabalho de Lygia Clark, por exemplo, cuja materialidade industrial é crescente à medida que aumenta sua organicidade. Incongruente a princípio, o *Objeto ativo* possui uma liberdade idêntica à dos neoconcretos quanto ao uso dos materiais e das técnicas artísticas. Nas obras do grupo, convivem toda sorte de experimento junto à pintura a óleo sobre tela ou madeira, ao desenho e à gravura sobre papel, à escultura em ferro, aço, e alumínio. Novos ou antigos, arcaicos ou contemporâneos, as técnicas e os materiais deixam de ser fetiches da tradição ou da modernidade sem apologias ao fazer artesanal ou industrial. Antes de

tudo, são elementos de formação espacializante que visam à expressão plástica<sup>527</sup>.

Conclui-se que a lógica de diferenciar paulistas e cariocas afirmando que os primeiros utilizaram materiais industriais e os segundos é imprecisa, pois os artistas do Rio também utilizaram esses materiais. Na II Exposição do Grupo Frente o holandês Eric Baruch (1920) expôs trabalhos realizados em óleo sobre chapa de fibra<sup>528</sup>. Essa escolha também ocorre com outros artistas do Grupo Frente como Serpa e Carvão, porém para a dupla o objetivo é o “domínio da pura luminosidade das cores”, portanto através de uma problemática óptico-concretista.<sup>529</sup>

Na segunda exposição dos artistas do Grupo Frente, Mário Pedrosa volta-se para Lygia Clark. Ele afirma que a descoberta das superfícies moduladas “dá um arrojado passo em direção à integração”<sup>530</sup>, uma vez que elimina as diferenças entre quadro, painel encaixado, fachada, parede, porta ou móvel. Quatro anos mais tarde, Quirino Campofiorito escreve sobre a exposição de Lygia Clark realizada em 1959 no MAM-RJ. Sobre as composições em preto e branco de Clark, Quirino conversa com a pintora mineira e relata que “sentia falta de uma cor que rompesse a expressão grave que oferecia aquela soma apenas de preto e branco.” Clark retruca que “se tivesse permitido ali uma outra cor, teria estabelecido uma outra dimensão na significação das obras que expunha. Com o preto e o branco solucionava a permanência espacial desejada, simplesmente, sem nenhuma outra interferência.” A resposta faz o professor e crítico de arte paulista concluir: “Ali estava explícita a liberdade da forma na totalidade do espaço, em que nem o elemento moldura podia estar presente por motivo da limitação que prontamente estabeleceria”<sup>531</sup>.

A pintora Lygia Pape discorda da distinção estabelecida por Amaral e afirma que “os dois grupos trabalhavam intensamente dentro de trabalhos paralelos em gráficas, em jornal, em

---

<sup>527</sup> CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. Cosac Naify, São Paulo, 2005, p. 56.

<sup>528</sup> O artista nasceu em Haia, na Holanda, e apesar de ter feito estudos na Alemanha, veio para o Brasil em 1946 e em 1953 começaria a frequentar as aulas no Curso Livre de Pintura oferecido por Ivan Serpa, no MAM-RJ. Baruch apresentou na II Exposição do Grupo Frente três trabalhos: Pintura Nº15, Pintura Nº17 e Pintura Nº18, todos feitos no ano da exposição e com óleo sobre chapa de fibra.

<sup>529</sup> BARCINSCKI, Fabiana Werneck. *Fragments de uma existência inquieta* in BARCINSCKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2003, p. 25.

<sup>530</sup> PEDROSA, Mário. *Grupo Frente*. Rio de Janeiro, junho de 1955 in COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 232.

<sup>531</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *Concretismo e Neo-concretismo: Em Amistoso Desacordo*. O Jornal (RJ), Terceira Edição, 03/05/1959, s/p.

programação visual, em uma série de coisas”<sup>532</sup>. De fato, seria possível citar no grupo dos cariocas Amílcar de Castro, Willys de Castro, Hércules Barsotti e a própria Lygia Pape como artistas que assumiram ofícios e encargos externos ao circuito artístico. Ao descrever o uso dos materiais por parte dos grupos do Rio e de São Paulo, Pape, em entrevista realizada por Fernando Cocchiari e Anna Bella Geiger, pondera que Serpa e Clark também usaram “pintura com cor lisa” e “tinta de automóvel” na tentativa de evitar qualquer “resíduo romântico ou subjetivo” provocado pela marca dos pincéis. As reflexões de Lygia Pape reforçam a estética também buscada pelos artistas concretos.

o pessoal de São Paulo propõe, por exemplo, uma pintura com cor lisa, (o Ivan e a Lygia Clark no Rio usaram isso também), pintando com tinta de automóvel, com pistola para não ter nenhum resíduo romântico ou subjetivo da mão e criar o meio-tom, está-se praticamente trabalhando para um projeto que poderá ser reproduzido industrialmente. (...) À medida que você podia fazer um projeto e mandar uma outra pessoa reproduzir, porque a cor era a número tal, pistolada, lixada inclusive para evitar qualquer efeito mais romântico, tornava-se possível a qualquer pessoa reproduzir a obra. Esse é o dado que poderia inserir a obra no social. Já o pessoal do Rio, apesar de trabalhar também com cores puras e tudo, direcionou-se num outro sentido completamente diferente, muito mais ligado a uma fenomenologia onde o corpo começa a participar e surge o elemento tempo na obra (...).<sup>533</sup>

A própria artista descreve o seu processo criativo em um entrevista para o *Diário de Notícias* em 1957 no seu próprio ateliê. Na ocasião, Clark adquire o prêmio com obras que exploram o conceito da “linha orgânica” (FIGURA 91, 92 e 93), abordagem que começou a ser elaborada pela pintora a partir de 1954 até 1957. Ela descreve que o seu modo de trabalhar resulta de uma intimidade com o material, dessa forma o uso de tinta industrial e celotex, bem como o “*metiér* de operário”, são atividades realizadas por ela mesma<sup>534</sup>. Quando questionada sobre artistas que não executam suas obras, mas mandam outros realizarem, Clark responde que discorda do procedimento, pois acredita na “intimidade com o próprio material (...). Da intimidade do artista com o material é que nasce a unidade perfeita de uma obra de arte.” Para tanto, Clark reconhece a necessidade de deixar de lado a pintura de cavalete e aprender “o ofício de carpinteiro”; a pintora mineira dá a entender que até aquele momento não dominava totalmente as técnicas industriais de construção em madeira.

<sup>532</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 158.

<sup>533</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 158.

<sup>534</sup> S/A. Lygia Clark Prêmio Diário de Notícias na IV Bienal. *Diário de Notícias*, Revista Feminina, 13/10/1957, p. 8-9.

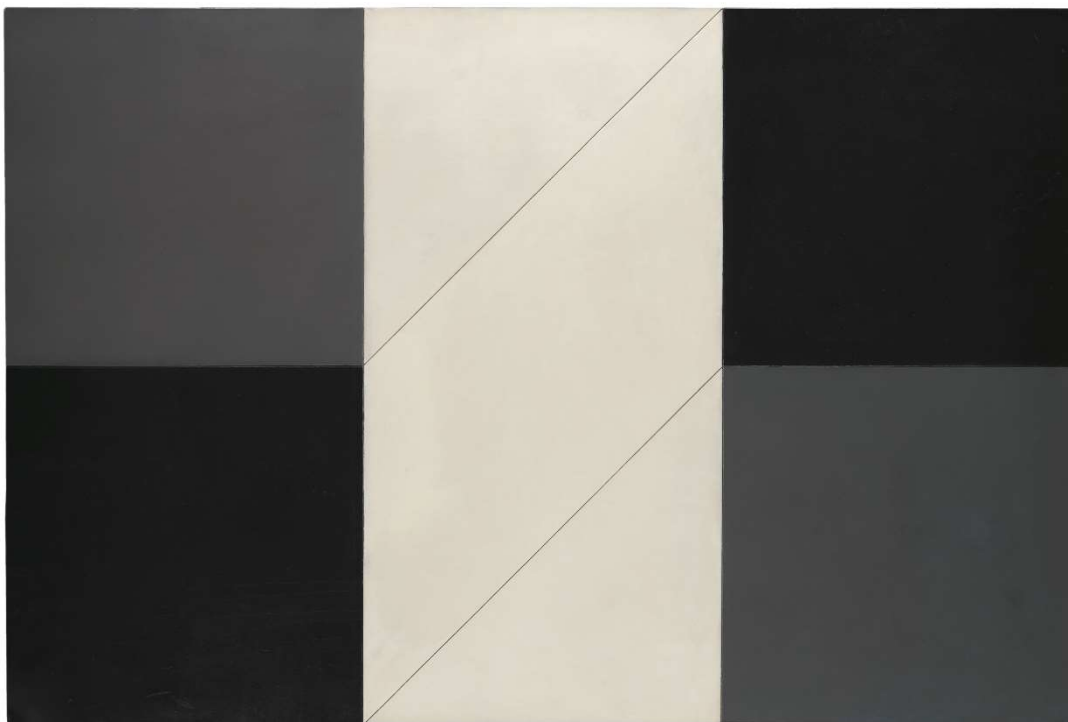


FIGURA 91 – “Planos em superfície modulada n. 8” (1959) de Lygia Clark, em tinta automotiva sobre madeira, de 70 x 105 x 4 cm. Foto: Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

Pape ainda continua a descreve que nos trabalhos realizados por Clark “o papel dos elementos subjetivos é nulo”. Quando a artista mineira deixa o pincel e a tela para utilizar a pistola e a placa de compensado ela “desliga o quadro e a atividade de pintá-lo de suas raízes tradicionais”<sup>535</sup>. Assim o acabamento que antes era realizado em obra de arte é alterado para um tratamento semelhante ao aplicado na “parede de uma casa, de uma loja, de uma escola.” Ferreira Gullar ainda ressalta traços técnicos da artista. No catálogo publicado em 1984, em comemoração à arte neoconcreta, Gullar defende que, ao utilizar a superfície pintada a pistola, Lygia Clark deixa o ato de pintar segundo a concepção de Mondrian. Esse desinteresse levaria alguns anos depois ao abandono total do quadro como instrumento de expressão.

Para Lygia, a superfície a pintar – o quadro – se havia estilhaçado, e ela a recompunha, juntava-lhe os pedaços, mas deixando entre eles a separação, as

<sup>535</sup> Em Lygia Clark, pelo menos no que se refere ao sentido manifesto do seu trabalho, o papel dos elementos subjetivos é nulo. Deixando de lado o pincel e a tela, e usando em lugar deles a pistola e a placa de compensado, Lygia desliga o quadro e a atividade de pintá-lo de suas raízes tradicionais. Conseqüentemente, ela não o encara como uma coisa realizada em todas as suas virtualidades: a sua verdadeira realização estaria em que, em vez de um quadro, aquela superfície fosse a parede de uma casa, de uma loja, de uma escola. Se é certo que as cores se desligam das alusões subjetivas, em compensação o retângulo do quadro jamais é encarado por ela como um campo indefinido, propício aos jogos sutis de tons e de matéria. Lygia o toma como fragmentável e fabricável e começa por dividi-lo, seccioná-lo com “linhas orgânicas” que são sulcos de verdade, divisores reais da superfície; em seguida organiza-o atendendo sempre às exigências de monumentalidade e função (GULLAR, Ferreira. 2- *O Grupo do Rio*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, 24/02/1957, p. 8).

fissuras (a linha orgânica), era como se ela não desejasse recompor a superfície do quadro, e a recompunha desse modo para mostrar que já não era possível pintar – e não pintava (a superfície recomposta era pintada com pistola). E era como se dissesse: “não posso mais pintar porque a superfície não existe mais”. (...) Aquela superfície re-composta passou a inchar, estufar, transformando-se no que ela chamaria de “casulos”. (...) Claro, eliminada a ação de pintar – modo como o pintor atua sobre a superfície do quadro – restava atuar sobre ela de outro modo, usando outro tipo de ação: mover placas no espaço. A ação de pintar, que se realiza sobre a superfície sem feri-la, cobrindo-a de uma camada de símbolos, se substitui por uma ação efetiva que modifica a superfície.<sup>536</sup>

A relação dos artistas paulistas e cariocas com os materiais industriais foi brevemente discutida até agora. Propomos a seguir um estudo individual da obra de Ivan Serpa, representando os artistas do Rio, e Mário Silésio, para os artistas de Minas Gerais. Ivan Serpa foi um dos primeiros artistas a liderar no Rio de Janeiro o movimento geométrico abstrato, sendo inclusive o professor de vários artistas que representariam posteriormente o Neoconcretismo. A sua escolha decorre da necessidade de compreender a sua importância, ainda pouco estudada, no fortalecimento de um grupo artístico de vanguarda e também devido a ausência de debates sobre o seu experimentalismo com diversos materiais e os motivos dessa escolha nas obras. A opção pelo estudo da obra de Mário Silésio também resulta da carência de estudos sobre o movimento geométrico abstrato no estado de Minas Gerais e seus incentivadores, porém, com o agravante de esse artista ainda não contar com a publicação de catálogos de referência sobre sua obra, seus percursos e concepções pessoais. Nas discussões a seguir, propomos refletir sobre o uso de materiais industriais nas obras dos pintores Ivan Serpa e Mário Silésio.

---

<sup>536</sup> GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical in* MORAIS, Frederico. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.



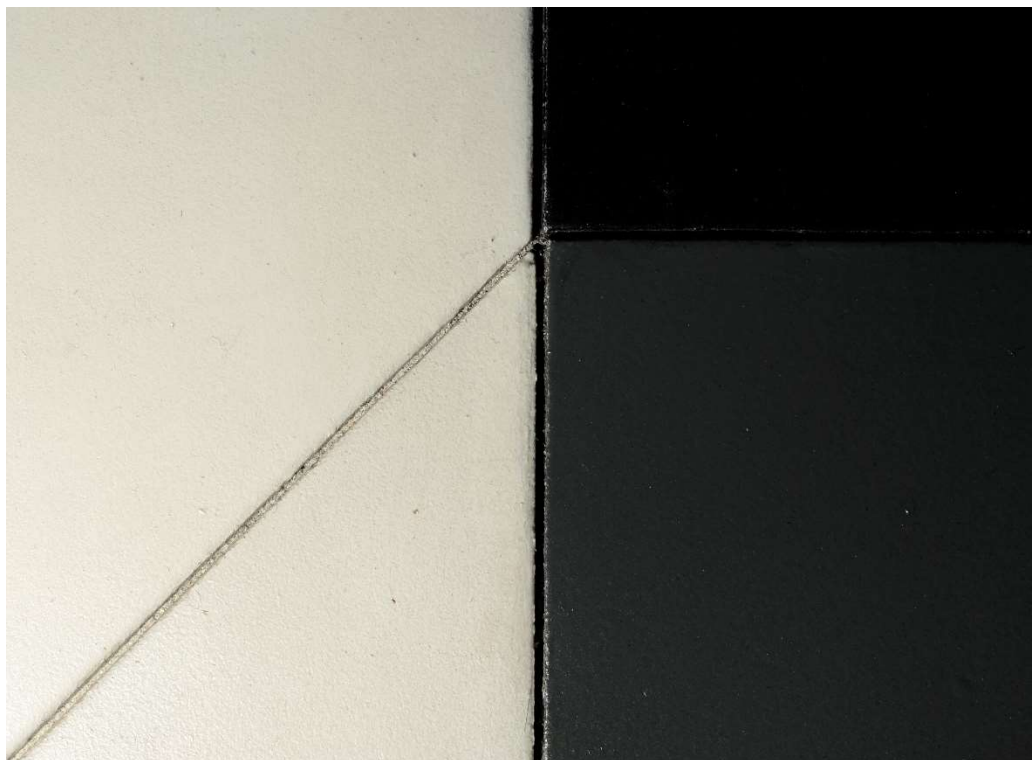


FIGURA 92 – Detalhe de “Planos em superfície modulada n. 8” (1959) de Lygia Clark. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

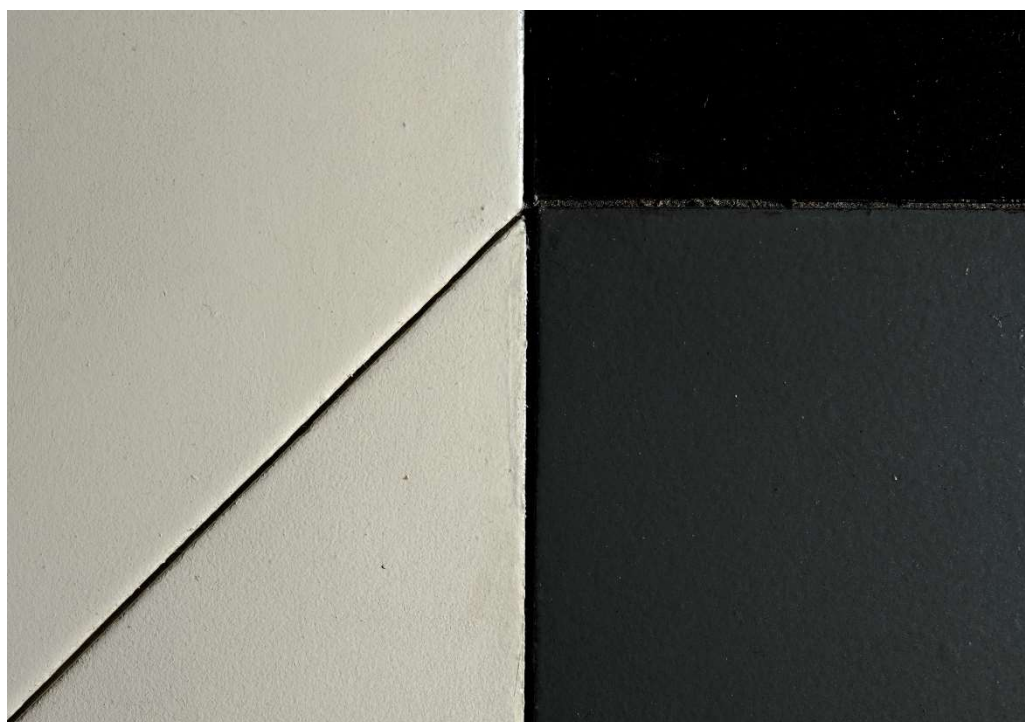


FIGURA 93 – Detalhe de “Planos em superfície modulada n. 8” (1959) de Lygia Clark. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

### 3.5. Ivan Serpa

Ivan Ferreira Serpa nasceu em 1923 na Tijuca (RJ) e faleceu em 1973. O artista passou por uma grande diversidade de fases mesmo com uma vida curta. A crítica de arte reconhece períodos como a “Fase Negra” ou “Crepuscular” (telas expressionistas), a “Op-eróticas”, a “Geomântica” e os “Objetos surpresas” (1969); todas marcadas pela utilização de diversos tipos de técnicas (pinturas sobre tela e papel, desenhos a nanquim, colagens, gravuras, esculturas). Essa característica “experimental” define a personalidade do artista, reconhecido pela notável liberdade e pela apresentação de temas diversos. Roberto Pontual descreve o programa e a produção desenvolvida pelo artista como vasta e mutável, acrescentando que a transição entre as experimentações ocorria sem que isso lhe incomodasse ou aparentasse uma incorerência entre fases: “Serpa se interessava sobretudo pela possibilidade de experimentar”<sup>537</sup>. Ressaltamos aqui nosso interesse particular pela na fase construtiva do artista, que inicia provavelmente no final dos anos 1940 e segue até o ano de 1957.

Sobre os ensinamentos determinantes para a sua formação artística, é comum encontrarmos na literatura referências sobre à relação entre Serpa e o literato francês George Bernanos. Ele seria importante para transmitir ao jovem pintor carioca a liberdade artística. A interação com Bernanos ocorre quando o artista frequenta o Comitê da França Livre no Brasil, durante a década de 1940<sup>538 539</sup>. Além de Bernanos, o professor Axl Leskoschek forneceria um aprendizado “completamente diverso do ensino acadêmico, aproximando-se dos cursos de arte mais avançados da Europa”<sup>540</sup>. Serpa, já com 24 anos, é aluno de Leskoschek e faz parte do “Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas” (1946-48). Com esse professor, ele desenvolve a linha da composição e a harmonia das cores<sup>541</sup>. Foram colegas de classe de Ivan Serpa artistas como Almir Mavignier, Décio Vieira e Fayga Ostrower.

---

<sup>537</sup> S/A. *Ivan Serpa: Um ano depois da morte, com total retrospectiva no Rio*. Correio do Povo. Porto Alegre, 31/05/1974, s/p.

<sup>538</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Ivan Serpa: independência crítica e compromisso artístico*. XXIV Colóquio CBHA. Instituto de Artes – UERJ, Comitê brasileiro de História da Arte, 2004, p. 2.

<sup>539</sup> FERREIRA, Hélio Márcio Dias (org.). *O professor Ivan Serpa: importância das artes plásticas na educação*. Coleção Fala do Artista. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2004.

<sup>540</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Ivan Serpa: independência crítica e compromisso artístico*. XXIV Colóquio CBHA. Instituto de Artes – UERJ, Comitê brasileiro de História da Arte, 2004, p. 2.

<sup>541</sup> FERREIRA, Hélio Márcio Dias (org.). *O professor Ivan Serpa: importância das artes plásticas na educação*. Coleção Fala do Artista. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2004, p. 15.

Desses colegas, Serpa mantém contato com Mavignier e ainda conhece Palatnik; o trio formaria em 1949 o primeiro grupo de artistas abstratos do Rio<sup>542</sup>.

A carreira do artista se confunde com o seu trabalho de docência. Com 25 anos, Serpa ganha duas vezes consecutivas medalha de bronze no 52º (1947) e 53º (1948) Salão Nacional de Belas Artes (RJ) e o Prêmio de Jovem Pintor na I Bienal de São Paulo (1951). Ainda nesse mesmo ano ele expõe “Ivan Serpa – Pinturas e Desenhos”, sua primeira individual, que ocorreu na Galeria do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos no Rio de Janeiro (IBEU). Participa de todas as Bienais de São Paulo promovidas na década de 1950, exceto na quinta edição (1959); nesse mesmo ano exhibe na “I Exposição de Arte Neoconcreta” no MAM-RJ. Na I Bienal Serpa adquire o Prêmio Jovem Pintor e na II Bienal o artista vence o prêmio aquisição do MAM-RJ.

Paralelamente, o pintor também começa a lecionar no ano de 1952 para crianças, jovens e adultos no MAM-RJ, além de atuar como o criador da Escolinha de Artes desse mesmo museu<sup>543</sup> (FIGURA 94). Nessa instituição ele participa de exposições e debates por duas décadas quase contínuas, além de fundar o Grupo Frente. Com esse grupo o artista carioca conduziria quatro exposições (em 1954 na Galeria do IBEU; em 1955 no MAM-RJ; em 1956 no *Itatiaia Country Club* e novamente em 1956, porém na cidade de Volta Redonda). Lembramos aqui que a turma iniciada por Serpa não tinha o objetivo realizar arte concreta (ao contrário do Grupo Ruptura), mas de reunir um grupo de jovens dispostos a trabalhar e a experimentar exaustivamente<sup>544</sup>. Ao descrever a didática do professor Ivan Serpa, em particular com o aluno Hélio Oiticica, Paulo Herkenhoff relata

Os Metaesquemas iniciais, ditos “secos”, de Hélio Oiticica seguiam a rigorosa orientação de Serpa para a geometria, precisão e limpeza nas obras. Serpa exigia a produção maciça entre as aulas. Produzir muito indicaria opção profissional. Isso explica porque em dois anos Oiticica pintou cerca de 450 Metaesquemas, divididos em série em geral pintadas numa semana. Serpa estimulava o foco.<sup>545</sup>

O Grupo perderia força ao longo do ano de 1956 e termina quando o seu líder ganha o Prêmio de Viagem do 6º Salão Nacional de Arte Moderna (1957), retornando ao Brasil somente

<sup>542</sup> GROSINICK, Alicia. *Timeline* in NATHAN, Hugo; ZU HOHENLOHE, Heinrich (cur.). *Ivan Serpa – Pioneering Abstraction in Brazil*. Dickinson, 2012, p. 68.

<sup>543</sup> FERREIRA, Hélio Márcio Dias (org.). *O professor Ivan Serpa: importância das artes plásticas na educação*. Coleção Fala do Artista. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2004, p. 20.

<sup>544</sup> Ver primeiro capítulo.

<sup>545</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Rio de Janeiro: A cidade necessária* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007, p. 248.

em 1959. Entretanto, mesmo antes de sair do seu país natal, Serpa já era conhecido no exterior, pois havia exposto na 26ª (1952) e 27ª Bienal de Veneza (1954); no mesmo ano apresenta “Ivan Serpa: collage and paintings” na Galeria *Pan-American Union*, em Washington (USA). No ano seguinte exhibe em países como Itália, Espanha (III Bienal Hispano-Americana de Arte) e Japão (1955). Posteriormente, Serpa participa da exposição itinerante *Arte Moderna en Brasil* (1957) realizada na capital argentina, particularmente no Museo Nacional de Bellas Arte (MALBA), que depois também é exibida nas capitais chilena, peruana e uruguaia. Além desses feitos, o pintor carioca já havia encontrado Max Bill em 1951 por ocasião da I Bienal; o suíço visita Serpa no seu ateliê<sup>546</sup>.



FIGURA 94 – Serpa em ateliê do MAM-RJ. O Mundo Ilustrado, Edição 00163(2), 04/02/1961, p. 73.

### 3.5.1. O artista e a sua relação “paradoxa” com o concretismo

Adele Nelson (2006) afirma que Serpa teve “uma relação paradoxal com o concretismo”. O artista evitava definições como “artista concreto e abstrato”, mas ao mesmo tempo teve fundamental importância na direção do Grupo Frente, que desenvolveu obras concretas, mas reuniu artistas com tendências diversas. Na reportagem “Arte concreta brasileira em Veneza” (1954) o líder do Grupo Frente afirma que obra de arte “não é produção em massa”. O seu

<sup>546</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Atualidade insistente* in BARCINSCKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2003, p. 163.

processo criativo “consome tempo”: primeiro a “ideia primitiva” é adaptada “a um sistema de medidas iguais”, depois uma série de desenhos são realizados “até encontrar a solução perfeita em que a repetição figure como estrutura, mas não apareça”, para finalmente executar o quadro.<sup>547</sup>

Segundo Siqueira (2004), as obras concretistas de Ivan utilizam formas geométricas que “não apontam para uma construção objetiva, em estreita ligação com problemas matemáticos.”<sup>548</sup> Sobre a utilização de “problemas matemáticos”, Serpa ainda afirma que faz um construtivismo segundo uma lógica própria, com “espaços numéricos que resultam de uma ordem pessoal. A surpresa deve existir na obra de arte. Caso contrário, não teríamos a obra de arte, mas rígidos e frios teoremas matemáticos, o virtuosismo da técnica pela técnica.”<sup>549</sup> Vale ressaltar que essa fala do artista, embora pessoal, foi feita mais de dez anos após o início de sua “fase concretista”. Em uma reportagem do *Correio da Manhã* realizada por ocasião da vinda de André Lhote ao Brasil, o mestre francês indaga Serpa durante uma visita ao MAM-RJ: “Sua pintura é matemática?” e o jovem artista carioca responde: “Sim (...), só a cor componho por sensibilidade...”<sup>550</sup>.

Ivan Serpa e Waldemar Cordeiro foram os principais mediadores e responsáveis pelo amadurecimento das experiências concretas no país, seja em São Paulo ou no Rio de Janeiro<sup>551</sup>. Entretanto, a obra do líder carioca não esteve direcionada somente para uma pesquisa formal definida, como ocorreu com o representante do Grupo Ruptura, mas sobretudo para uma “linguagem experimental e criativa”, com um sentido de “poesia e espontaneidade”<sup>552</sup>. O motivo para a utilização dos materiais, por conseguinte, não se limitava ao significado do material em si mesmo, mas ao que Gullar descreveria posteriormente como “uma valorização do elemento cromático, quer dizer, da cor”<sup>553</sup>; dessa forma, Serpa se propõe a ir além do rigor construtivo. Gullar afirma: “se ele achava isso [valorização do elemento cromático], eu não sei,

---

<sup>547</sup> MASSENA, Luiza Elza. *Arte concreta brasileira em Veneza*. Forma.n. 1. Rio de Janeiro, jun. 1954.

<sup>548</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Ivan Serpa: independência crítica e compromisso artístico*. XXIV Colóquio CBHA. Instituto de Artes – UERJ, Comitê brasileiro de História da Arte, 2004, p. 3.

<sup>549</sup> MORAIS, Frederico. *Ivan Serpa: pioneirismo e renovação*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 18/09/1968.

<sup>550</sup> S/A. *Lhote visita o museu de Arte Moderna*. Correio da Manhã, Edição 18200(1), 23.07.1952, p. 7.

<sup>551</sup> Posteriormente Ferreira Gullar assumiria essa posição deixada por Ivan Serpa durante seu Prêmio de Viagem ao Exterior em julho de 1957.

<sup>552</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Ivan Serpa: independência crítica e compromisso artístico*. XXIV Colóquio CBHA. Instituto de Artes – UERJ, Comitê brasileiro de História da Arte, 2004, p. 3.

<sup>553</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 93.

porque o que se dizia era uma coisa, o que se fazia era outra. (...) Os paulistas resolveram assumir uma atitude que tampouco era a do Max Bill levando rigor total ao racionalismo. O carioca é mais malandro.”

A curta fase concreta do artista seria caracterizada por “uma simplificação da linguagem que não lhe retir[asse] o sentido de poesia e espontaneidade”<sup>554</sup>. A falta de “rigor construtivo” nas obras de Ivan Serpa, particularmente no que diz respeito ao uso das cores, é assunto de uma das críticas de Waldemar Cordeiro; segundo ele o colega seria “desorientado”. Cordeiro afirma que “até marrom há nesses quadros. Mas os requintes tonais, dignos de um Milton Dacosta, não bastam para camuflar a pobreza da ideia.”<sup>555</sup> Mesmo com críticas diretas ao seu trabalho, Ivan Serpa não se preocupa em rebater os argumentos de Cordeiro; o carioca parece mais preocupado com as questões práticas do que teóricas. Tanto é assim, que, após um curto período de pinturas produzidas com tinta a óleo e tintas domésticas, ele realiza inúmeros desenhos com guache em 1952, e em 1953 com o nanquim e com a colagem de papéis coloridos.

Sobre a utilização da colagem, o próprio artista afirma em 1954 que utiliza somente as três cores primárias (vermelho, amarelo e azul), as três secundárias (laranja, violeta e verde) e as suas neutras, além de papéis de seda transparentes e opacos; esses matizes permitem que ele obtenha até 280 tons diferentes<sup>556</sup>. As camadas de papel são permeadas por celulose e submetidas a compressão a quente. Segundo Pedrosa, com esse processo Serpa busca alcançar uma “pureza” e uma “densidade de cor” que a tinta a óleo não permite; as composições com colagem permitem a “fusão de materiais”, enquanto que no óleo as cores somente poderiam ser sobrepostas. A técnica amplia as possibilidades de novos “tipos de textura” e diferentes “planos espaciais”<sup>557</sup>. Dessa forma, embora a colagem seja uma técnica tradicional, o processo elaborado por Serpa é inovador e permite uma precisão total do artista na busca por diferentes cores. Pedrosa novamente explica que a colagem foi uma alternativa muito utilizada pelos cubistas, porém “no processo cubista, o problema de colar materiais, papéis diferentes superpostos, era delicadíssimo, deixando sempre uma margem de imprevisão e o acaso”. Como

<sup>554</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Atualidade insistente* in BARCINSCKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2003, p. 155.

<sup>555</sup> CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e prática do concretismo carioca*. Arquitetura e Decoração, abr. 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 135.

<sup>556</sup> S/A. *Exposição de Ivan Serpa e pintura de crianças no EE. UU*. Correio da Manhã, 05/06/1954, p. 11.

<sup>557</sup> S/A. *Exposição de Ivan Serpa e pintura de crianças no EE. UU*. Correio da Manhã, 05/06/1954, p. 11.

veremos posteriormente, o uso das colagens nos auxiliará a compreender as experiências anteriores do artista com as tintas domésticas e industriais. Diante do novo método o artista é questionado se abandonou a arte concreta. Ele responde

Absolutamente. Neste trabalho de colagem uso como você pode verificar, formas enquadradas na estrutura da arte concreta, sem a rigidez da arte concreta, por achar desnecessária essa orientação nesses trabalhos, mas pretendo, é claro, chegar até essa rigidez. Entretanto, mesmo como estão, podem ser perfeitamente enquadradas nos princípios matemáticos.<sup>558</sup>

Ivan Serpa ganha Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do VI Salão Nacional de Arte Moderna (1957). Em “Serpa na GEA” (1958) Ferreira Gullar escreve sobre uma exposição “despedida” realizada para Ivan Serpa antes da viagem a Paris resultante do prêmio de viagem adquirido no Salão de Arte Moderna. Gullar afirma que foi em 1951, no Instituto Brasil-Estados Unidos, “que o público carioca entrou em contato com os primeiros trabalhos ‘concretos’ de Ivan Serpa.” Segundo o crítico, naquela ocasião a “Bienal ainda não se inaugurara, a pintura figurativa, embora decrépita, ainda campeava com seus tabus de todos os tamanhos”. Naquele momento, Serpa havia se “firmado pintor figurativo”, porém expõe obras com o intuito de “romper com o meio e buscar novas formas”. Como resultado, Mário Pedrosa foi “a única voz a favor do artista”. As obras expostas representavam “a curiosidade incessante desse pintor-pesquisador” e a materialização de “experiências dos mais diferentes campos da visão e do artesanato – óleo, ripolim[sic]<sup>559</sup>, guache, textura, têmpera, colagem, tipografia (...)”<sup>560</sup>.

Após o período que Serpa conhece a Europa (1957-1959), dois momentos são identificados na vida de Serpa: “o jovem pintor concretista, depois, o homem mais vivido e múltiplo no seu fazer de várias fases, o que caracterizou sua obra da década de 1960 no retorno ao Brasil”<sup>561</sup>. Ao chegar o artista já está convencido que “é impossível fazer uma arte como o concretismo no mundo em que vivemos”<sup>562</sup>. Posteriormente, Serpa se pronuncia no Jornal da Bahia em uma entrevista com Marcos Santarrita (1966), concluindo que “o concretismo não correspondia à nossa realidade, pois ainda não dispúnhamos dos meios técnicos necessários a

<sup>558</sup> S/A. *Exposição de Ivan Serpa e pintura de crianças no EE. UU.* Correio da Manhã, 05/06/1954, p. 11

<sup>559</sup> No final do século XX, Carl Julius Ferdinand Riep, em parceria com a Lefrac, lançou tintas de alta qualidade, para uso diversificado (automobilístico, doméstico, imobiliário e naval) e à base de materiais óleo-resinosos, que tiveram como marca o nome “Ripolin”. Veremos mais detalhes desse produto na seção 3.4.3.

<sup>560</sup> GULLAR, Ferreira. *Serpa na GEA*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Edição 00073(1), 30/03/1958, p. 3.

<sup>561</sup> FERREIRA, Hélio Márcio Dias (org.). *O professor Ivan Serpa: importância das artes plásticas na educação*. Coleção Fala do Artista. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2004, p. 17.

<sup>562</sup> HOLLANDA, Haroldo. *Arte Geométrica é Arte do Passado*. O Mundo Ilustrado, Edição 00163(2), 04.02.1961, p. 73.

uma arte concreta ideal.”<sup>563</sup> Em seguida, faz um comentário um tanto pessimista sobre a fase concreta da década de 1950: “A fase foi fruto de um equívoco... Pretendemos fazer uma arte altamente técnica num país subdesenvolvido. Deveríamos ter seguido nossa arte botocuda e estaríamos hoje em melhor condição. Mas faltaram orientadores, faltou lucidez.”<sup>564</sup> O seu novo posicionamento decorre do contraste identificado por Serpa entre o nível tecnológico oferecido aos artistas do Brasil e os da Europa; além disso, as recentes situações políticas e sociais bem como guerras e conflitos políticos também influenciariam a sua criação (construção do Muro de Berlim em 1961; Guerra do Vietnã em 1959-1975).

Segundo Fabiana Barcinski, Ivan Serpa ao retornar de viagem ao exterior, percebe “ser a arte concreta uma derivação direta de uma sociedade desenvolvida industrialmente”, sendo portanto inconcebível, na sua opinião, realizá-la em solo brasileiro. Para ele, “não caberia ao Brasil ser produtor de uma arte que se alicerçava na perfeição técnica e no primor da engenharia. Seria uma demanda inepta para um país que iniciava seu crescimento tecnológico.”<sup>565</sup> No final da década de 1950 o país já contava com uma grande diversidade de materiais industriais oriundos de empresas multinacionais aqui já instaladas. Entretanto, a tecnologia de fabricação e o conhecimento de processos industriais específicos para, por exemplo, o corte, a soldagem e a fundição de peças ainda eram procedimentos de alto custo e portanto, inacessíveis.

### 3.5.2. Ivan Serpa e o uso de “novos materiais”

A influência do historiador da arte pernambucano e crítico brasileiro Mário Pedrosa (1901-1981) seria determinante para a formação de Serpa, não somente no plano profissional, através da divulgação de teorias e conceitos, também de forma pessoal. A participação de Ivan Serpa na I Bienal de São Paulo e aquisição do Prêmio Jovem Pintor Nacional com a obra “Formas” (1951), um óleo sobre tela, é o resultado de uma “ajuda financeira” do crítico, que emprestou para o artista um cruzeiro, “quantia necessária para adquirir telas e tintas”<sup>566</sup>. A convivência com Pedrosa “tinha revelado as novas conquistas e possibilidades do trabalho

<sup>563</sup> SANTARRITA, Marcos. *Ivan Serpa*. Jornal da Bahia, Salvador, 31 set. 1966.

<sup>564</sup> SANTARRITA, Marcos. *Ivan Serpa*. Jornal da Bahia, Salvador, 31 set. 1966.

<sup>565</sup> BARCINSCKI, Fabiana Werneck. *Fragmentos de uma existência inquieta* in BARCINSCKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2003, p. 25.

<sup>566</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Atualidade insistente* in BARCINSCKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2003, p. 162.



plástico, da utilização de novos meios técnicos, capazes de dar ao pintor sua precisão e nitidez”<sup>567</sup>. Sobre a obra “Formas” (1951), Barcinski (2003) ressalta uma das características recorrentes no artista: a precisão artesanal.

É pura pintura, as camadas de tintas aplicadas são bem finas e precisas. Nada sobra, nada transborda ou ultrapassa. (...) Apesar de ser um trabalho fundamentado nas teorias concretas onde a expressão deve ser suprimida pelo rigor de um fazer universal, resta um caráter artesanal que particularizará a obra de Serpa. Esse trabalho o torna um dos mentores e divulgadores da nova arte que nesse momento se fundava no Brasil: a arte concreta.<sup>568</sup>

Durante toda a carreira de Serpa, Pedrosa analisa criticamente sua produção artística bem como as soluções encontradas pelo artista. Na reportagem “O Salão Moderno” (1952), lançada na coluna Artes Plásticas do jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, Mário Pedrosa ainda afirma que Serpa esgotou “as possibilidades do óleo no ‘campo das pesquisas da arte concreta’”<sup>569</sup>. A análise, bastante elogiosa, causa indignação a Antônio Bento, que acusa Pedrosa de “elevar Serpa à categoria de gênio”. O crítico pernambucano se explica afirmando que a tinta a óleo apresenta “limitações específicas” que impedem o pintor concreto de obter um acabamento diferenciado. A pintura que Serpa se propõe a realizar necessita do uso de “novos materiais”, uma vez que explora “uma lisura perfeita da superfície”, a ausência de reflexos e “uma vibração mais pura e nítida das cores”. Alguns dos materiais disponíveis na época que permitiu explorar essas características foi o *Ripolin*, a pistola, o tira-linhas e a madeira compensada.

O que eu disse foi um lugar comum. Isto é, que o óleo não se presta aos objetivos visados pela pintura concreta. Esta exige novos materiais, novas tintas, novos recursos. Em Paris, no ateliê abstracionista de Devasne e Pillet, a rejeição do óleo e a pesquisa de novos materiais são os primeiros ensinamentos que se insiste em dar aos que chegam. O que se exige hoje é uma tinta, por exemplo, como o “*Ripolin*”, capaz de resistir ao ar livre e ao tempo e que pode ser lavada, como se faz, por exemplo, nas “carrosseries” de automóveis. Essas novas tintas permitem uma lisura perfeita da superfície, a supressão de reflexos e uma vibração mais pura e nítida das cores. A pistola, o tira-linhas, são também hoje instrumentos de grande uso nos ateliers da pintura concreta. Na Bienal de S. Paulo, os suíços como Sophie Taubner e Lohser, principalmente, recorreram a esses novos materiais e técnica. Pollock e outros, nos Estados Unidos, fazem uso crescente dos elementos até então exclusivamente empregados em atividades puramente industriais. O mesmo acontece com a substituição da tela por outros materiais, desde a madeira compensada ao celotex e outros plásticos.

<sup>567</sup> MORAIS, Frederico. *Ivan Serpa: coerência sem dogmatismo*. Diário de Notícias, Edição 15489, 24/04/1973, p. 3.

<sup>568</sup> BARCINSCKI, Fabiana Werneck. *Fragmentos de uma existência inquieta* in BARCINSCKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2003, p. 15.

<sup>569</sup> PEDROSA, Mário. *O Salão Moderno*. Tribuna da Imprensa, Edição 00733(1), 17-18/05/1952, p. 8.

Todo mundo sabe que a pintura concreta rejeita o quadro de cavalete e o óleo como material privilegiado, porque visa a outras finalidades. O que eu disse, pois, é que Ivan não podia mais prosseguir nas suas pesquisas atuais dentro das limitações específicas do óleo. Daí o proveito que ele poderia tirar de uma viagem à Europa, a fim de familiarizar-se com essas novas técnicas e materiais, de modo menos empírico (...)<sup>570</sup>.

Ainda na matéria “*O Salão Moderno*” (1952), Mário Pedrosa afirma que “a pintura concreta rejeita o quadro de cavalete e o óleo como material privilegiado, porque visa a outras finalidades”. As obras em que Serpa parece interessado em explorar as características citadas por Pedrosa são: “Forma em Evolução” (1952), duas pinturas com título “Faixas ritmadas” (1953) (FIGURA 95 e 96), três obras identificadas por “Sem título” (1953) (FIGURA 97, 98 e 99), “Quadrados em Ritmos Resultantes” (1953) (FIGURA 100 e 101) entre várias outras. Entretanto, mesmo com as “limitações do óleo”, Serpa continua supostamente utilizando o material, como podemos verificar em obras como “Formas” (1951), “Formas n. 16” (1952), “Sem título” (1953), “Sem título” (1957) (FIGURA 102), “Faixas ritmadas” (1958) (FIGURA 103); ele ainda compõe com colagens.

Motta (2013) observa em “Faixas Ritmadas” (1958), e “Sem título” (1957)<sup>571</sup>, ambas da Coleção João Sattamini (MAC-Niterói) procedimentos semelhantes aos utilizados em “Quadrados em Ritmos Resultantes” (1953), “Faixas ritmadas” (1953) e “Sem título” (1953). Segundo ela, nas obras pertencentes ao MAC-Niterói, Serpa “contrasta com a escolha de cores não puras com a sutil irregularidade dessas linhas”<sup>572</sup>. Com solução semelhante a “Faixas Ritmadas” (1953), “Sem título” (1953) apresenta estrutura simples, mas “os pequenos desvios de ângulo e ordem imprimem instabilidade ao conjunto.”

<sup>570</sup> PEDROSA, Mário. *O Salão Moderno*. Tribuna da Imprensa, Edição 00733(1), 17-18/05/1952, p. 8.

<sup>571</sup> A obra “Faixas Ritmadas” (1958) tem dimensões de 97 x 130 cm e “Sem título” (1957), 51 x 67,5 cm. Ambas são feitas em óleo sobre tela e pertence à Coleção João Sattamini (em comodato com Museu de Arte Contemporânea de Niterói).

<sup>572</sup> MOTTA, Gabriela. *Ivan Serpa*. Fundação de Arte de Niterói, MAC de Niterói, Niterói, 2013.



FIGURA 95 – “Faixas ritmadas” (1953), óleo sobre aglomerado, 50 x 100 cm pertencente à Coleção Hecilda e Sérgio Sehione Fadel (RJ). Fonte: BARCINSCKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003, p. 65.

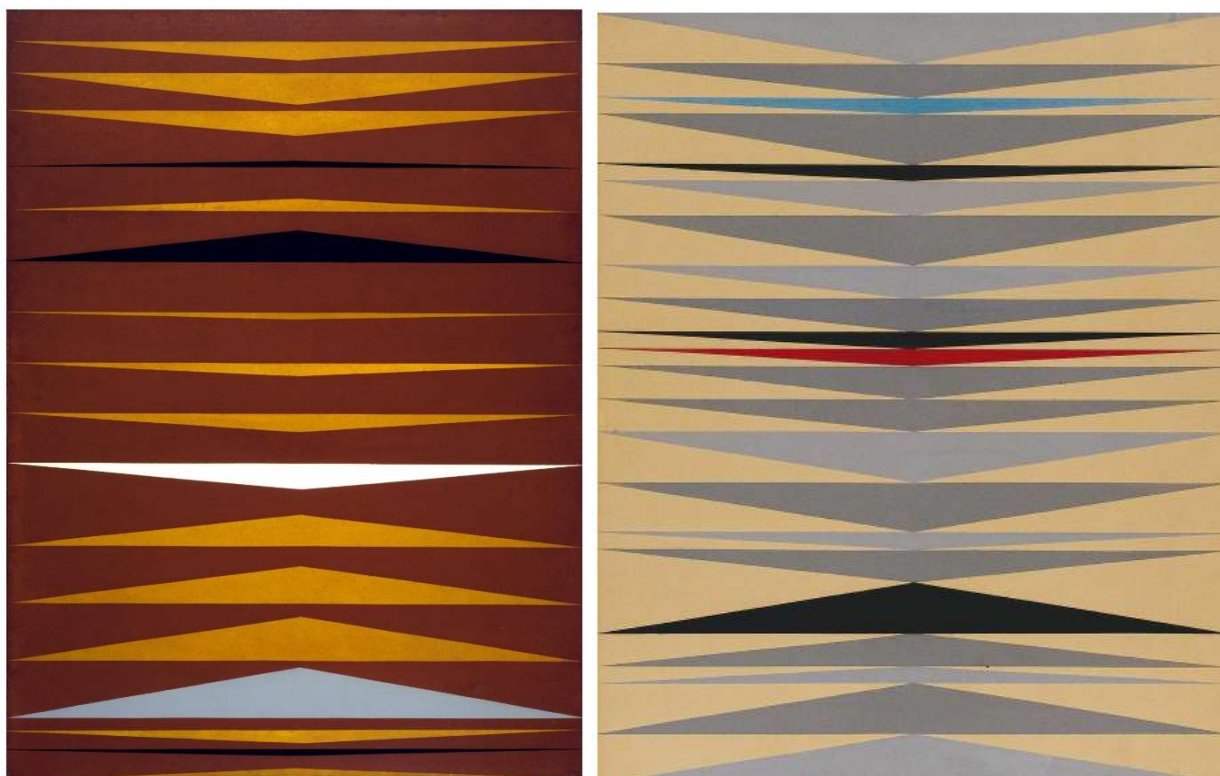


FIGURA 96 e FIGURA 97 – Obras de Serpa Ivan Serpa “Faixas ritmadas” (1953) em tinta industrial sobre fibra de madeira (hardboard) nas dimensões de 89, 9 x 122, 6 cm pertencente à Coleção Adolpho Leirner; e “Sem título” (1953) feita em óleo sobre chapa de madeira com 47 x 38 cm e pertencente a uma Coleção Particular (SP) (NATHAN; HOHENLOHE, 2012, p. 35)

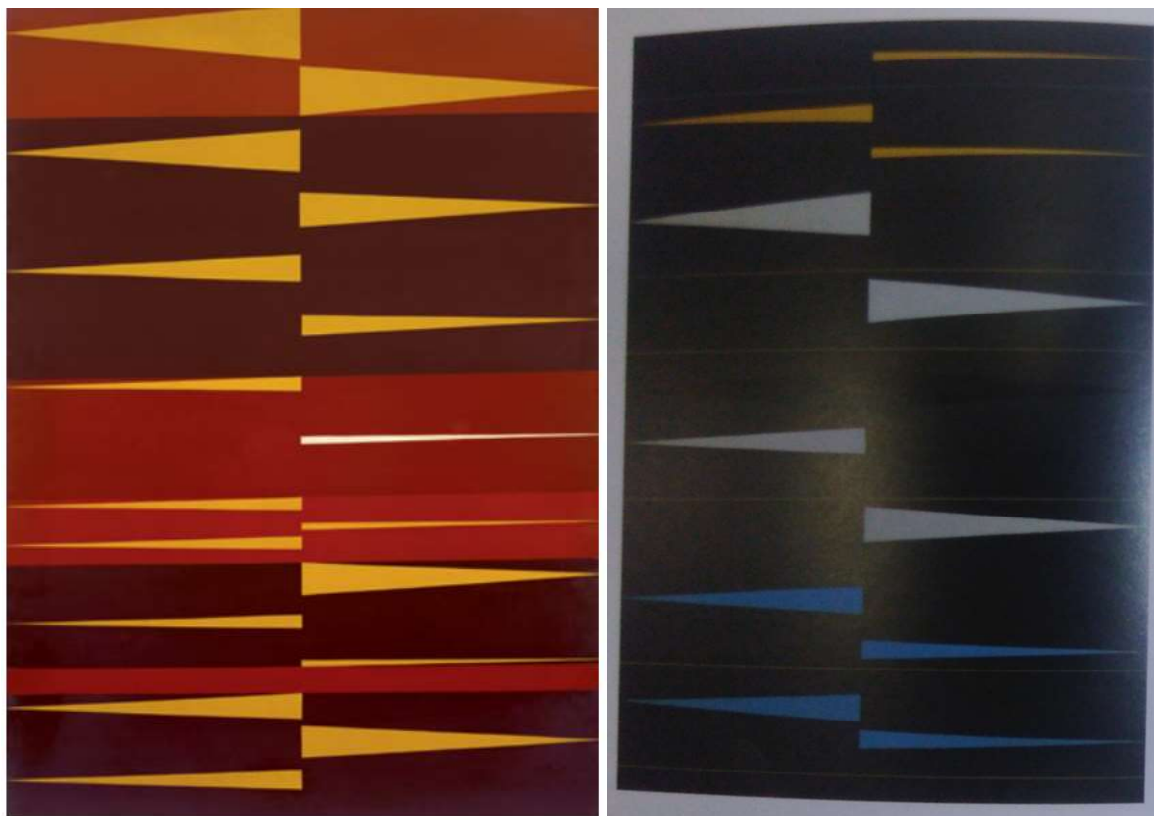


FIGURA 98 e FIGURA 99 – “Sem título” (1953), Duco sobre aglomerado (eucatex), 122 x 90 cm, pertencente ao MAC-Niterói. Fonte: MOTTA, 2013, p. 19. “Sem título” (1953), esmalte sintético sobre chapa aglomerada, 90 x 65 cm, em Coleção Particular (RJ). Fonte: BARCINSCKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003, p. 168.

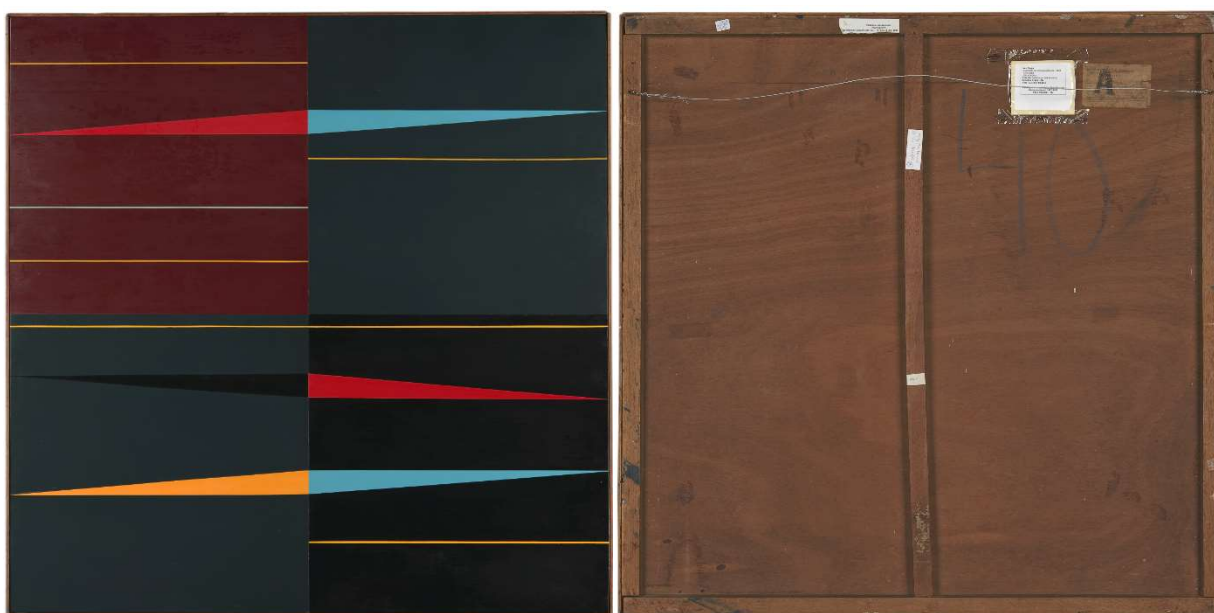


FIGURA 100 e FIGURA 101 – Obra de Serpa “Quadrados em Ritmos Resultantes” (1953) pertencente à Coleção Tuiuiú. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.



FIGURA 102 e FIGURA 103 – “Sem título” (1957), feita em óleo sobre tela, de 51 x 67,5 cm; e “Faixas Ritmadas” (1958) é feita em óleo sobre tela, tem dimensões de 97 x 130 cm; ambas pertencem à Coleção João Sattamini. Fonte: MOTTA, 2013, p. 8-9.

Na matéria “*Ivan Serpa, concreto feliz entre as crianças*” 1953, o artista afirma: “experimentei o *Ripolin* e ele correspondeu às novas exigências de minha pintura. Se, entretanto, eu redescobrir no óleo novas possibilidades expressivas, voltarei a ele.”<sup>573</sup> Depreende-se daí que, para Serpa, a utilização de materiais novos e industrializados oferecia uma alternativa para a sua produção artística, mas os materiais seriam um meio, não um fim. Uma vez que todas as possibilidades oferecidas estivessem se esgotado não faria mais sentido continuar com aquela técnica. Embora o artista considerasse o desenvolvimento da técnica uma busca contínua e incansável<sup>574 575</sup>, os materiais não pareciam limitar a sua criação. Essas ambições estão de acordo com a sua definição de “artesanato”. A palavra, que para a história da arte atual pode apresentar um sentido pejorativo, define para o pintor carioca aquilo que é bem realizado, “bem feito, é, em última análise, percepção da forma”. Essa característica seria buscada pelo artista em todos os seus trabalhos, de modo que, ao finalizar uma obra, ele estava consciente de que os críticos poderiam até dizer que aquele era um mau quadro, “mas dirão ao mesmo tempo que é um quadro bem realizado em termos artesanais”. Nesse sentido, a técnica é uma ferramenta para se alcançar a forma desejada e a troca de uma técnica por outra ocorre “porque cheguei a um perfeito domínio e devo substituí-la sob pena de estagnar-me.”<sup>576</sup>

<sup>573</sup> *Ivan Serpa, concreto feliz entre as crianças*. Correio da Manhã. Ed. 18514 (1), p. 11. Ano 1953.

<sup>574</sup> FARIDA, Issa. *Ivan Serpa: sentido de labirinto*. Revista Chovisco.

<sup>575</sup> SOBRAL, Newton. *Serpa acha que técnica deve ser motivo de preocupação*. Jornal da Bahia. Salvador, 22 de julho de 1966.

<sup>576</sup> AULER, Hugo. *Atelier*. Correio Brasiliense, Brasília, 19/04/1975, s/p.

A matéria “Abstracionismo e *Ripolin* na Casa de Serpa”<sup>577</sup> (FIGURA 104) publicada em 1952 no *Correio da Manhã* reforça a tese de Formiga (2014) segundo a qual o artista teria sido fundamental no debate de ideias relativas à prática artística no grupo carioca (Abraham Palatnik, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Ferreira Gullar etc)<sup>578 579</sup>. Segundo ela, Ivan seria responsável por fornecer aos artistas um aprimoramento prático uma vez que “compartilhou experiências com os artistas em seu ateliê, atuando como professor responsável por vivenciar *in loco* o processo de criação artística”<sup>580</sup>; ele também incentivaria a simplificação da criação artística<sup>581</sup>. Mário Pedrosa<sup>582</sup>, por sua vez, completaria a formação do grupo fornecendo as definições e teorias.

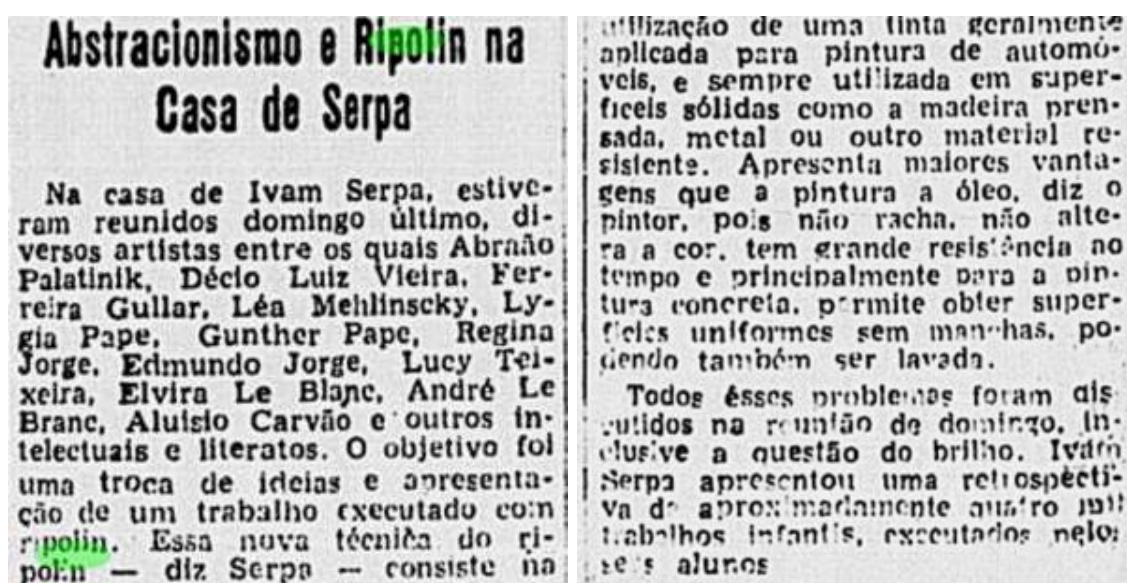


FIGURA 104 – A notícia “Abstracionismo e *Ripolin* na Casa de Serpa”. Fonte: *Correio da Manhã*, Edição 18191(1), p. 17, 1952.

<sup>577</sup> *O artista e seu estúdio – Ivan Serpa*. O Globo. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1966.

<sup>578</sup> FORMIGA, Tarcila Soares. *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 178.

<sup>579</sup> MORAIS, Frederico. *Ivan Serpa: pioneirismo e renovação*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1968.

<sup>580</sup> FORMIGA, Tarcila Soares. *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 178.

<sup>581</sup> VALADARES, Clarival do Prado. [Texto para a Exposição Comemorativa do IV Centenário da Cidade, no MAM/RJ, março de 1965] in LAKS, Sérgio (coord.).

<sup>582</sup> PEDROSA, Mário. *Serpa, mostra-despedida*. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo, Edusp, 1998, p. 303.

De fato, a matéria citada acima descreve a “troca de ideias”<sup>583</sup> e apresentação de um trabalho com a “tinta *Ripolin*”. Serpa demonstra conhecimento na utilização do material ao descrevê-lo como um item voltado para suportes sólidos, isto é, materiais rígidos, como a madeira prensada (chapas de compensado como Eucatex ou o amianto Nordex) ou o metal. Chama atenção a preocupação de Serpa para a conservação das obras produzidas com tinta *Ripolin*, material que, segundo ele, diferentemente da tinta a óleo, não apresentaria inconvenientes na camada pictórica como mudança de cor, craquelês, fissuras e rachaduras. O artista ainda destaca a sua intenção ao servir-se do material: aproveitar a formação de “superfícies uniformes e sem mancha”<sup>584</sup>. Nesse momento, o pintor carioca estava interessado em explorar as novas possibilidades oferecidas pelas cores industriais, pelas tintas com superfícies lisas e opacas, ou com cores puras. Outros aspectos permanecem para serem discutidos pelo grupo, como por exemplo a “questão do brilho”<sup>585</sup>.

Ferreira Gullar escreve em “1- O Grupo de São Paulo” (1957), que o procedimento de utilizar a tinta industrial e suas variantes como o “*Ripolin*” já teria sido uma estratégia realizada por Serpa no começo da década de 1950. Nesse período o pintor carioca realiza experimentações com o *Ripolin* cujo objetivo era “sensibilizar a superfície” e justamente diminuir o jogo visual. O crítico maranhense relata lembrar que “esse mesmo interesse se manifestou Ivan Serpa, na fase final de sua experiência com o *Ripolin* (sic): o pintor começa a sensibilizar a superfície, o olho começa a “parar” nos detalhes, o intuito de explorar o movimento dinâmico parece decrescer.”<sup>586</sup> Na matéria lançada na semana posterior, “2- O Grupo do Rio”, o Gullar sustenta que Serpa preocupa-se mais com os significados da forma, ao invés da relação ótica que essa estabelece, buscando “comunicar uma significação subjetiva advinda ao jogo de planos de cor e das relações formais” através de diferentes ritmos de plano e cor<sup>587</sup>.

---

<sup>583</sup> S/A. *Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa*. Correio da Manhã, Edição 18191 (1), 1952, p. 17.

<sup>584</sup> S/A. *Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa*. Correio da Manhã, Edição 18191 (1), 1952, p. 17.

<sup>585</sup> S/A. *Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa*. Correio da Manhã, Edição 18191 (1), 1952, p. 17.

<sup>586</sup> 1- *O Grupo de São Paulo*. Jornal do Brasil. Suplemento Dominical, Segundo Caderno, 17/02/1957, p. 9.

<sup>587</sup> GULLAR, Ferreira. 2- *O Grupo do Rio*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, 24/02/1957, p. 8.

### 3.5.3. Os materiais disponíveis e as escolhas de Serpa

A marca “*Ripolin*”, citada como utilizada por Serpa nos textos anteriores, corresponde a metonímia para o produto de mesmo nome que foi criada pelo químico holandês de origem prussiana Carl Julius Ferdinand Riep, na Noruega, no começo de 1890; ela nasceu da parceria entre a empresa de tinta holandesa de Riep, Briegleb, com a francesa LeFranc. A primeira fábrica a ser aberta pela companhia foi na França em 1897; outras unidades foram abertas no Reino Unido e na Holanda<sup>588</sup>. Tratava-se de tintas óleo-resinosas de alto brilho prontas para mistura, que foram formuladas para serem aplicadas na arquitetura interna ou externa, na marinha, no setor automobilístico entre outros (bicicletas, móveis e brinquedos). O produto, no final da déc. de 1940, fez tanto sucesso que a palavra *Ripolin* tornou-se substantivo comum e passou a identificar todas as pinturas em esmalte<sup>589</sup>. Dessa forma, os termos *Ripolin*, produtos óleo-resinosos e esmalte, citados como sinônimos, se confundem quanto ao real significado.

Anteriormente às resinas sintéticas, as tintas e vernizes eram manipuladas (*hand-mixed*) pela mistura de matérias-primas como resinas, óleos e gomas naturais. O esmalte é uma categoria comercial que foi introduzida no mercado no final do século XIX para fazer referência a um material de alta qualidade, durável, liso, lavável e que contém óxido de zinco finamente misturado com verniz; entretanto essa formulação só poderia ser utilizada em pigmentos de maior peso molecular e levava a formação de filmes rígidos<sup>590</sup>. Na tentativa de ampliar as possibilidade de uso desse material, os fabricantes de tintas acrescentaram um veículo composto por óleos altamente oxidados (*stand oils*), isto é, aquecidos sem a presença de oxigênio; a tinta formada apresentava alta viscosidade, lustre (*glossy*), brilho, boa retenção de cor, durabilidade e flexibilidade<sup>591</sup>. O termo “esmalte” também identifica vernizes pigmentados que produzem películas lustrosas, semilustrosas ou foscas<sup>592</sup>. A marca *Ripolin* compreende uma das primeiras

<sup>588</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 127, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

<sup>589</sup> CASADIO, Francesca et al. *Interdisciplinary investigation of early house paints: Picasso, Picabia and their Ripolin paintings – revision*. ICOM-CC, Lisboa, 2011, p. 1.

<sup>590</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 131, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

<sup>591</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 131, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

<sup>592</sup> BELLINTANI, Romero (ed.). *Dicionário de Termos Técnicos*. Tintas & Vernizes. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967. p. 59, p. 67.



tintas prontas para uso (*ready-mixed*); os produtos são industriais, compostos por óleos secantes combinados com resinas<sup>593</sup>.

Casadio (2011) confirmou a utilização de tintas *Ripolin* por Francis Picabia (1879-1953) em “Sem título” (*Match-Woman I*) produzida em 1920, tendo em vista a coleção de tintas da marca francesa que foram doadas ao *Art Institute of Chicago (AIC)*<sup>594</sup>. Segundo ela, as tintas da marca *Ripolin* apresentam características visuais gerais, como: cores brilhantes e vivas, superfície auto-nivelante (lisa) e com evidências de escorrimento ou gotejamento da tinta, padrões distintos de enrugamento e pequenos orifícios na superfície. Segundo ela, essas duas últimas características são intrínsecas ao material, que necessita ser misturado com um outro meio, além de ser aplicado por camadas ou em uma única camada de maior espessura. A alta fluidez do material permite o nivelamento da superfície pictórica antes da secagem da tinta. Entretanto, se essas características auxiliam no reconhecimento visual da tinta, a pesquisadora alerta que diversos artistas utilizaram misturas para mimetizar o efeito obtido e a consistência da tinta criada por Ferdinand Riep; uma alternativa foi misturar as tintas artísticas a óleo com proporções variadas de resina oleosa de copal e solventes diversos<sup>595</sup>. Além disso, características como superfícies lisas sem evidência de marcas de pincel, possibilidade de aplicação de camadas sem formação de manchas e superfície lustrosa (acetinada) são típicas de tintas domésticas de modo geral<sup>596</sup>.

Infelizmente, não é possível afirmar através de fontes históricas diretas ou por análises que Ivan Serpa de fato utilizou em suas obras tintas de uso doméstico da marca *Ripolin* ao invés das convencionais tintas artísticas a óleo, procedimento inaugurado pelo espanhol Pablo Picasso (1881-1973) e o francês Francis Picabia, mas também possivelmente pelo russo Vasily Kandinsky (1866-1944) e pelo australiano Sidney Nolan (1917-1992)<sup>597</sup>.

---

<sup>593</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 132, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

<sup>594</sup> O Instituto de Arte de Chicago apresenta a maior coleção conhecida de *Ripolin*: 25 latas de tintas e 28 catálogos, cada um com de 20 a 86 amostras de tintas *Ripolin* que cobrem um período de produção que inicia no ano de 1897 e segue até 1950. As informações são, na sua maioria, relativas às tintas acetinadas, sendo somente um catálogo sobre as tintas foscas (STANDEVEN, 2013, p. 127).

<sup>595</sup> CASADIO, Francesca et al. *Interdisciplinary investigation of early house paints: Picasso, Picabia and their Ripolin paintings – revision*. ICOM-CC, Lisboa, 2011, p. 3.

<sup>596</sup> KING, Annette et al. *The use of Ripolin by Picabia in “The Fig Leaf” (1922)*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº4, p. 249, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000015.

<sup>597</sup> Outros artistas também se apropriariam de tintas comerciais para pintar. Os primeiros relatos do uso de nitrocelulose são do muralista mexicano David Siqueiros, que já o experimentava na década de 1930 (STANDEVEN, 2011, p. 5). Posteriormente, o norte-americano Jackson Pollock o empregou em 1947 a partir das tintas *Duco* (tinta industrial da empresa DuPont composta por um esmalte com aglutinante de piroxilina).

No caso de Picabia, King (2013) relata que embora não houvesse uma sólida evidência que provasse o uso de *Ripolin* pelo artista, fontes históricas e exames visuais sugeriam o uso desse material em “La Feuille de Vigne” (1922). A sobreposição de camadas resultando em uma superfície final espessa com craquelês é citada como uma característica de materiais como as tintas *Ripolin*<sup>598</sup>. O principal motivo que levou o pintor francês a usar o produto foi a sua preferência pelo novo, pelo frescor daquilo que havia acabado de ser feito, pela intensidade do momento. Além disso, o pós I Guerra Mundial, faz o artista francês posicionar-se politicamente contra o movimento de “Retorno à Ordem”, que tinha por referência as obras de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Picabia passa a criar a partir de 1919 composições feitas por colagem na tentativa de explorar a superfície sólida dos objetos e o carácter não-artístico, procedimento semelhante ao adotado com as tintas *Ripolin*. Ao final do trabalho King (2013) relaciona os resultados encontrados nas camadas do *Blanc de Neige*, *Noir d’Ivoire*, *Andrinople Foncé*, *Bleu Turquoise Clair* e/ou *Bleu Azur Pale* e *Vert Irlandais Foncé* de “La Feuille de Vigne” com catálogo de amostras das tintas *Ripolin* analisadas pelo AIC e com isso, destaca fortes semelhanças, e portanto evidências para o uso do material por Picabia.

Para Mcmillan (2013), comprovar o uso de *Ripolin* por Kandinsky é tarefa desafiadora, já que o pintor é conhecido por utilizar misturas diversas entre diferentes meios (aquarela, guache, têmpera, óleo artístico, esmaltes de uso doméstico etc.). Segundo ela, as tintas *Ripolin* foram tintas de alta qualidade, de secagem rápida e de alta opacidade, na qual o uso de cargas (sulfato de cálcio, carbonato de cálcio, sulfato de bário, argilas de kaolin ou silicatos) foi inexistente em proporções expressivas. Os brancos produzidos pela marca do químico holandês de origem prussiana não continham carbonato de chumbo, mas pequenas partículas de óxido de zinco. Até a metade do século XX a composição das primeiras tintas prontas para mistura foi irregular; o aglutinante usado nas tintas foi uma mistura de óleos decantados (“*stand oils*”) e componentes de resinas naturais. As tintas *Ripolin* com base alquídica surgem, pelo menos, após 1936, porém elas só foram amplamente distribuídas na metade da década de 1950; a linha de produtos *Ripolin* produzida com óleos secantes, no entanto, data do começo da empresa (1897) até a década de 1980<sup>599</sup>. Esse padrão constante das tintas permite diferenciar a composição dos esmaltes da época (como por exemplo a tinta esmalte *Valentine*) e os produzidos pela fábrica francesa. Cinco obras de Kandinsky foram analisadas e comparadas

---

<sup>598</sup> KING, Annette et al. *The use of Ripolin by Picabia in “The Fig Leaf” (1922)*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº4, p. 247, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000015.

<sup>599</sup> MCMILLAN, Gillian et al. *An investigation into Kandinsky's use of Ripolin in his paintings after 1930*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº:4, p. 261, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000010.

com amostras do catálogo de tintas do *AIC* e concluiu-se que o artista russo utilizou e tinta francesa em áreas do fundo de suas obras<sup>600</sup>.

Em 2006, Jinx Nolan, filha do artista australiano Sidney Nolan, doa os materiais do pai para a *Art Gallery of New South Wales* e para a *National Gallery of Victoria*; com mais 30 produtos diferentes da marca *Ripolin*, essa é a segunda maior coleção desse produto e reúne tintas foscas e acetinadas, sendo algumas latas ainda lacradas. O uso de tintas industriais à base de nitrocelulose e resina alquídica por Nolan é descrito por Dredge (2013) como resultante do período entre guerras que marca o começo da sua carreira, bem como a restrição no acesso de tintas artísticas já no começo da década de 1940; além disso, soma-se o fato do artista ter trabalhado cinco anos como pintor comercial para a “*Fayrefield Hat Company*”. Na sua busca por novos materiais, o artista descreve em 1942 sua preferência pela durabilidade da tinta alquídica *Dulux*, produto que logo fica indisponível no mercado no mesmo ano. Sendo assim, quando Nolan encontra um inesperado lote de tintas *Ripolin*, já disponível na Austrália desde a década de 1920, ele adquire o material, usando-o de 1943 até 1953 e após esse período com outras misturas<sup>601</sup>.

O motivo para a escolha das tintas francesas decorre da leitura que Nolan faz ainda nas décadas de 1930 e 1940 das anotações de Picasso sobre o material; o artista espanhol descreve-a como uma “tinta saudável”, pois permite cores estáveis. A riqueza e o lustre (acetinado) das cores atraiu Nolan de tal forma que ele adaptou seu método de pintar: posicionava os quadros levemente inclinados na horizontal e próximos a uma fonte de calor para facilitar o processo de secagem (os relatos históricos foram confirmados pelas análises químicas, que identificaram acelerado estado de oxidação na composição do meio óleo-resinoso); na composição das tintas da marca *Ripolin* identificou-se para o aglutinante uma mistura de resina de copal, colofônio ou breu e óleo de mamona ou rícino desidratado (*dehydrated castor oil*), presente em algumas cores<sup>602</sup>. Standeven (2013) também resume a composição da marca *Ripolin* a óleos secativos combinados com resina<sup>603</sup>. Segundo Dredge (2013), o aglutinante comumente utilizado nas

<sup>600</sup> MCMILLAN, Gillian et al. *An investigation into Kandinsky's use of Ripolin in his paintings after 1930*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, n°4, p. 261, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000010.

<sup>601</sup> DREDGE, Paula et al. *Lifting The Lids Off Ripolin: A Collection Of Paint From Sidney Nolan's Studio*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, n°4, p. 214, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000011.

<sup>602</sup> DREDGE, Paula et al. *Lifting The Lids Off Ripolin: A Collection Of Paint From Sidney Nolan's Studio*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, n°4, p. 223, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000011.

<sup>603</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, n°3, 132, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

tintas foscas e acetinadas é composto por óleos secativos; os produtos de alto brilho são dotados de uma maior proporção desses, enquanto os de baixo brilho contêm alta quantidade de produtos voláteis e silicatos de magnésio e alumínio. No verso da obra “Forma em evolução” (1952) (FIGURAS 105 e 106), de Ivan Serpa, constam etiquetas que informam o uso de técnicas como “tinta industrial sobre eucatex” e “tinta *Ripolin* sobre fibra de madeira”. Na tentativa de reunir maior número de informações sobre a disponibilidade desse produto no Brasil, apresentamos o estudo a seguir.



FIGURA 105 e FIGURA 106 – Obra de Ivan Serpa, “Forma em Evolução” (1952), pertencente à Coleção do MAM-RJ. Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

A pesquisa histórica sobre a presença das tintas da marca *Ripolin* no Brasil revelou que os produtos estiveram disponíveis no mercado das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro durante o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, período que a empresa foi fundada. Na capital paulista, lojas como “Companhia Lupton” (SP) (FIGURA 107) e “Casa *Ripolin*” (SP) (FIGURA 108) importavam esmaltes *Ripolin* de diversas cores através de anúncios em jornais como o *Correio Paulistano* e *O Combate*.

Na capital carioca esse material também foi vendido para a Marinha<sup>604</sup> e por estabelecimentos como “Andrade & Veiga”<sup>605 606</sup>, “Agostinho Ferreira & Filho”<sup>607</sup>, “Juscelino Barbosa & Cia.”<sup>608</sup> e em diversos tamanhos para a “Osorio C. Silveira” (FIGURA 109 e 110). O item é constantemente citado no *Jornal do Brasil* até o ano de 1937 como uma demanda da “Comissão de Compras” da “Prefeitura do Distrito Federal” para a pintura de mobiliário escolar<sup>609</sup>; em *Vida Doméstica* a tinta é recomendada para o uso interior em paredes e móveis<sup>610</sup>.

Não foi possível encontrar evidências da presença dessa tinta nas décadas de 1940 em diante, sendo provável que durante a II Guerra Mundial a sua disponibilidade fosse reduzida e, a partir de 1952, com o documento emitido pela CEXIM, completamente restringida.

FIGURA 107 e FIGURA 108 – Anúncios da tinta *Ripolin* em São Paulo. Fonte: *Correio Paulistano* (SP), Edição 12611(1), 11/09/1898, p. 4, e *O Combate* (SP), Edição 01888 (1), 15/07/1921, p. 4.

<sup>604</sup> Revista Marítima Brasileira (RJ), Edição 00054(1), 01/01/1909, p. 913.

<sup>605</sup> A Rua (RJ), Edição 00323(1), 22/11/1915, p. 2.

<sup>606</sup> O Imparcial (RJ), Edição 00853(1), 04/05/1915, p. 7.

<sup>607</sup> Correio da Manhã, Edição 11830(1), 27/06/1933, p. 6.

<sup>608</sup> Diário Carioca, Edição 01393(1), 21/02/1933, p. 10.

<sup>609</sup> Jornal do Brasil, Edição 00214(1), 08/09/1932, p. 18.

<sup>610</sup> Vida Doméstica, Edição 00172(1), jul. 1932, p. 123.

**VARIOS MATERIAES**  
PARA  
**Construccões**  
**Osorio C. Silveira**  
LEILOEIRO  
Competentemente autorizado pela Exma.  
Sra. D. Eugenia Barbosa de Carvalho Neves que se re-  
tira para a Europa.  
**Venderá em leilão**  
A quem maior lance offerecer  
**Sexta-feira, 26 do corrente**  
A 1 hora da tarde  
Todos os superiores Materiaes que se acham depositados  
na casa sítia á  
**Rua José Bonifacio n. 51 mod.**  
(S. DOMINGOS)  
**Constando de:**

Sólida e linda escada de ferro com 13 degrãos de mármore de Lisboa com espaçoso patamar e elegante alpendre, peça inteiramente nova e de valor. Soleiras e lagedos de cantaria. Ladrilhos de corça. Um magnífico portão de ferro. Caisilhos para bandeiras. Boas Venezianas de cedro. Portas com Venezianas. Frisos. Retalhos de madeiras. Boas portas almofadadas de madeira de lei. Uma bella porta de cedro com venezianas para entrada. Taboas de peroba de Campos. Portas de fer. Coqueiras de peroba. Bello lavatório em caixa de vinhatico com tampo de mármore de Lisboa e bacia com valvula. Ferragens diversas para portas e janellas. Lindos chaveiros de metal branco. Triscos. Fechaduras. Curvas de cobre para calhas. Colla Bom toido de linho e armação. Vidros lisos e de phantasia para bandeiras. Pedras mármore de Lisboa. Magnificas pias de mármore de Lisboa. Caixa de ferro para fogão. Caixa para descargas. Padiola nova. Escadas. Tintas **Ripolin** em latas grandes e pequenas. Tintas Inglesas em latas. Cabos para ferramentas. Vassouras novas grandes e pequenas. Consoios de cimento para varandas. Colunas de ferro. Grades de ferro para janellas e para bandeiras. Grades redondas para ventilação de portões. Moldes para cimelhas. Magnificos consoios de ferro para varandas. Manilhas Beigas para esgoto. Curvas. Magnifica cupula de ferro com chaminé para fogão. Cercado de ferro para guarda de casa. Chic caramanchão de ferro com porta. Viveiro grande de ferro para passaros competente mente guardado de arame, e etc., etc. Sendo tudo vendido **ao correr do martello.**  
**O annunciante chama a' attenção dos Srs. construtores para esse leilão, attendendo que todo o material é de superior qualidade.** (4-1)

FIGURA 109 e FIGURA 110 – Estabelecimento responsável pela venda de tintas da marca *Ripolin*. Fonte: *O Fluminense* (RJ), Edição 11166(1), 21/12/1919, p. 7.

No âmbito do projeto de pesquisa *A Arte Concreta no Brasil*, obtemos como resultado de análises que a tinta utilizada na obra “Forma em evolução” (1952) de Ivan Serpa foi identificada como do tipo alquídica (por pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada à espectrometria de massa (Py-GC/MS)<sup>611</sup>, confirmando portanto a informação fornecida pelo MAM-RJ<sup>612</sup>.

As primeiras resinas alquídicas foram descobertas no começo do século XX, entretanto a sua aplicação na composição de tintas só acontece na década de 1920 como resina plastificante em lacas nitrocelulósicas<sup>613</sup>. Standeven relata o seu uso em produtos da DuPont como o “*Brush*” *Duco* e a *Imperial Chemical Industries (ICI)*, particularmente em 1949 com o esmalte decorativo *Dulux*<sup>614</sup>. De acordo com a pesquisadora, as duas empresas seriam determinantes para a aplicação das resinas alquídicas em materiais pictóricos; elas inclusive assinariam em 1926 um acordo de longa duração para compartilhamento de informações técnicas que durou até 1948. Nesse período, os conhecimentos para a produção das resinas alquídicas já haviam

<sup>611</sup> Segundo dados preliminares obtidos pela química Patrícia Schossler, responsável pelas análises químicas das obras selecionadas.

<sup>612</sup> OSÓRIO, Luiz Camillo. *MAM nacional*. Rio de Janeiro, Barléu, 2014.

<sup>613</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *House Paints, 1900-1960: History and Use*. Getty Conservation Institute, 2011, p. 72.

<sup>614</sup> Nessa época o esmalte *Dulux* era composto por anidrido ftálico, pentaeritritol e óleo de linhaça (STANDEVEN, 2011, p. 76).

sido amplamente patenteados e divulgados e outras empresas começaram a tornar o mercado mais competitivo<sup>615</sup>.

As resinas alquídicas em tintas domésticas só foram disponibilizadas e comercializadas no Reino Unido e na Europa em meados da década de 1950; nos EUA o produto já era utilizado antes mesmo da II Guerra Mundial. Learner (2000) descreve as resinas alquídicas como poliésteres. Esses óleos modificados resultam da reação entre um álcool poli-hídrico e um ácido carboxílico poli-básico; no produto formado, uma resina termo-rígida com ligações cruzadas, é adicionado um ácido graxo monobásico para diminuir a ocorrência das ligações cruzadas<sup>616</sup>. Uma das classificações utilizadas para a identificação do tipo de resina é de óleo e resina na cadeia do polímero ou o comprimento do óleo; nas tintas doméstica o tipo mais comum de resina alquídica a ser encontrado é o óleo alquídico longo<sup>617</sup>. A principal qualidade desse aglutinante em relação às tintas domésticas a óleo foi um tempo de secagem consideravelmente menor. Essa propriedade, segundo Learner, decorre da formação prévia de ligações cruzadas nos componentes de poliéster e assim a estrutura química apresenta poucas reações de oxidação para se desenvolverem. O filme formado apresenta bom brilho, marcas de escorrimento devido à alta fluidez da tinta e propensão à formação de craquelês. As tintas alquídicas conferem à camada pictórica uma superfície brilhante e lisa, com pouco empaste e com craquelês de secagem nas áreas onde há aplicação de várias camadas<sup>618</sup>.

Standeven (2011) explica que para o aperfeiçoamento da formulação das resinas alquídicas foi comum a utilização de anidrido ftálico, representando o ácido da reação, e pentaeritritol (no final da década de 1940) ou glicerol, para o álcool. Na estrutura oleo-resinosa dos polímeros alquídicos cada componente apresenta uma função. A parte oleosa controla a solubilidade e as potenciais reações de ligação cruzada e a cadeia dos ácidos graxos, a flexibilidade. Antes da II Guerra o principal óleo utilizado foi o de linhaça; após o conflito

---

<sup>615</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *House Paints, 1900-1960: History and Use*. Getty Conservation Institute, 2011, p. 77.

<sup>616</sup> LEARNER, Tom. *Analysis of Modern Paints*. Getty Publications, 2004, Los Angeles, p. 18.

<sup>617</sup> LEARNER, Tom. *A review of synthetic binding media in twentieth-century paints*. *The Conservator*, Vol. 24, nº1, 2000, p. 99. DOI: 10.1080/01410096.2000.9995156.

<sup>618</sup> LEARNER et al., 2006, p. 8.

outros óleos como os de soja, girassol, oiticica e mamona foram sendo apropriados<sup>619</sup>. Segundo Learner os principais óleos utilizados em meio alquídicos são os de linhaça e soja<sup>620</sup>.

As principais características que garantiram a popularidade dos óleos alquídicos modificados foram: rápido processo de secagem, boa retenção de cor, excelente brilho e durabilidade. Além disso o material era de baixo custo, inodoro (embora necessitasse de solventes para dissolução das resinas) e fácil de ser aplicado (por pincel, rolo ou spray)<sup>621</sup>.

Os primeiros relatos da produção de resinas alquídicas no Brasil é feito pela RQI em 1951<sup>622</sup> e novamente em outra publicação de 1956<sup>623</sup>. A utilização desse óleo modificado na composição das tintas seria citado em relação às Tintas Renner lançadas em 1951<sup>624</sup>. A Coral também disponibiliza a tinta Coramate com base alquídica em 1956<sup>625</sup>. A indústria de tintas Companhia Internacional, por sua vez, oferece a “tinta fosca superfina” Lagomatt em 1953<sup>626</sup>, que na década de 1960 seria identificada como de base alquídica<sup>627</sup>. Situação semelhante também é observada com a tinta Ypiranga Fosco, lançada em 1954<sup>628</sup>, mas que posteriormente é descrita como tinta alquídica acetinada<sup>629</sup>. As lojas de departamento Mesbla disponibilizaram tintas da marca *Duco*, *Dulux* e materiais para pintura da DuPont desde 1936, momento em que a empresa já possuía estabelecimentos em São Paulo, Rio de Janeiro, Niteroi, Minas Gerais e Porto Alegre<sup>630</sup>. Na década de 1930, as tintas automobilísticas *Duco* e *Dulux* (de baixo custo e pior qualidade) já apresentavam em sua composição óleos modificados do tipo alquídico<sup>631</sup>.

---

<sup>619</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *House Paints, 1900-1960: History and Use*. Getty Conservation Institute, 2011, p. 70.

<sup>620</sup> LEARNER, Tom. *Analysis of Modern Paints*. Getty Publications, 2004, Los Angeles, p. 19.

<sup>621</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *House Paints, 1900-1960: History and Use*. Getty Conservation Institute, 2011, p. 78.

<sup>622</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Revista de Química Industrial – RQI*, nº 236, Ano XIX, dez. 1951, p. 18.

<sup>623</sup> BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguai*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguai, São Paulo, 1956, p. 115.

<sup>624</sup> LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997, p. 43.

<sup>625</sup> O Cruzeiro (Revista), Edição 0007(1), 01/12/1956, p. 63.

<sup>626</sup> Diário de Notícias, Edição 09282(1), 01/02/1953, p. 18.

<sup>627</sup> Revista do Empresário, Ano XXIX, N.995 (1). p. 31, 1967.

<sup>628</sup> Diário de Notícias, 09703 (1). 23/06/1954. p. 7.

<sup>629</sup> O Cruzeiro (Revista), 0035 (1). 1960. p. 58.

<sup>630</sup> *A Noite*, Edição 08935(1), 24/12/1936, p. 53.

<sup>631</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *House Paints, 1900-1960: History and Use*. Getty Conservation Institute, 2011, p. 73.



Além da pesquisa histórica, outras alternativas auxiliam a busca por materiais disponíveis para uso por artistas como Ivan Serpa. O falecimento precoce do artista impossibilitou entrevistas voltadas especificamente para as técnicas e materiais nas obras do artista. Contudo, tivemos a oportunidade de visitar o ateliê do artista e registrar uma grande diversidade de materiais que ainda foram guardados pela sua família (FIGURA 111).



FIGURA 111 – Imagem do ateliê de Ivan Serpa no Rio de Janeiro. Foto: Luiz Souza.

Inicialmente pensou-se que a ocasião poderia facilitar a identificação das pinturas realizadas pelo artista carioca até o ano de 1954. O conjunto preservado é vasto. São inúmeros itens de uso artístico (tinta a óleo Lefranc Bourgeois, tinta gráfica Imprimex, tinta nanquim Pelikan, guache Hering, aquarela Talens Rembrandt, Talens Ecoline e Winsor & Newton, tinta plástica Acrilex e Plastic-Art entre outras), mas também comercial e doméstico. Dessa forma, deparamos com a possibilidade de os itens armazenados no local não necessariamente corresponderem àqueles utilizados por Serpa na década de 1950, e embora o artista tenha tido uma vida curta, a diversidade de fases e seu caráter experimentalista dificultaram uma identificação cronológica precisa. Infelizmente não foi possível encontrar qualquer referência às tintas *Ripolin* discutidas no tópico anterior, fato que poderia confirmar as matérias jornalísticas e a pesquisa histórica.

Para as tintas industriais temos: o esmalte sintético Coralit da Coral (cores laranja, “azul del rey”, “azul mar”, vermelho, “rosa suave”, branco) (FIGURA 112 e 113), o esmalte sintético Duralack da Tintas Ypiranga (branco) (FIGURA 114 e 115), a tinta a óleo Condor (cores vermelho, cardinal, óxido de ferro, “amarelo canário”) (FIGURA 116 e 117), a tinta alquídica acetinada Ypiranga Fosco (preto africano) (FIGURAS 118 e 119), a tinta Suvinil (branco) (FIGURA 120), Acrilex (FIGURA 121), esmalte brilhante Wandalux, esmalte sintético Kem-Lustral Sherwin-Williams (“azul meridiano”) (FIGURA 122), Esmalte Neolin (FIGURA 123) e etc. Além dessas há também produtos para a base de preparação e acabamentos, com a tinta para fundo branco Nivelite (que deveria ser misturada com o esmalte Dacolin), o Ypiranga Ferrolack, Ypiranga Verniz Copal entre várias outras.

A análise do rótulo de cada um desses produtos e a sua identificação histórica não são o nosso foco principal no momento. Entretanto, alguns apontamentos podem ser feitos particularmente para os produtos da Coral, Ypiranga, Acrilex, Sherwin-Williams, Cil e Suvinil, tendo em vista a pesquisa histórica com os rótulos das tintas e a pesquisa arquivística.

A Coral foi fundada em 1955 e lançou seus produtos Coralit e Coralac a partir do ano de 1956<sup>632</sup> <sup>633</sup>. A empresa inicia planos de expansão em 1956 através da construção de uma fábrica em Recife, a “Tintas Coral do Nordeste S.A.”. Porém o processo só é finalizado em 1968. Todos os rótulos das tintas Coralit registrados no ateliê de Serpa apresentam o logo da fábrica de Recife, fato que indica que os produtos foram lançados após a inauguração dessa. Além disso, o produto Dacolin, citado para mistura em uma das latas, foi citado como disponível no final da década de 1950, em uma propaganda do periódico *O Jornal*<sup>634</sup>.

---

<sup>632</sup> Diário de Notícias, Edição 10338(1), 19/07/1956, p. 2.

<sup>633</sup> O Cruzeiro (Revista), Edição 0043(1), 11/08/1956, p. 63.

<sup>634</sup> O Jornal, Edição 11992(1), 08/10/1959, p. 38.



FIGURA 112 e FIGURA 113 – Lata de tinta Coralit da Coral S.A.. Foto: Luiz Souza.



FIGURA 114 e FIGURA 115 – Lata de tinta Duralack da Tintas Ypiranga. Foto: Luiz Souza.



FIGURA 116 e FIGURA 117 – Lata de tinta Condor da Tintas Ypiranga. Foto: Luiz Souza.



FIGURA 118 e FIGURA 119 – Lata de tinta Condor da Tintas Ypiranga. Foto: Luiz Souza.



FIGURA 120 e FIGURA 121 – Lata de tinta da Suvinil e Acrilex. Foto: Luiz Souza.

As marcas da Tintas Ypiranga, após a Coral, compõem um número considerável da coleção de materiais do pintor carioca. A empresa foi fundada em 1928 com a pequena fábrica Napoleão Lustoza & Cia.. Até 1950, há relatos de que o endereço da principal indústria era a rua Conde de Leopoldina, número 701<sup>635</sup>. Esse endereço é citado em todos os rótulos do acervo de Serpa, não sendo possível distinguir o ano de fabricação de acordo com o estabelecimento

<sup>635</sup> Jornal do Comércio, Edição 00102(1), 28/01/1950, p. 11.

industrial; por outro lado a tinta Ypiranga Fosco já estava disponível em 1954<sup>636</sup>. Entretanto, a fábrica Napoleão Lustoza & Cia. tem sua razão social alterada para Condoril & Paints S.A. em 1928, que depois é modificada para Condoril Tintas S.A. na metade da década de 1940 e finalmente Tintas Ypiranga S.A. na década de 1960. Em todas as embalagens do ateliê Serpa, as Tintas Ypiranga constam com o nome da década de 1960 e em nenhuma é citada o nome da década de 1940.

No conjunto de Serpa, a tinta Neolin é possivelmente o item mais antigo (FIGURA 123). O produto foi lançado pela Companhia Industrial Ltda. (CIL) nas décadas de 1940 e 1950<sup>637</sup>. A empresa foi fundada em 1924 em São Paulo e tem início em “um modesto barracão da Rua Cajuru”<sup>638</sup> que seria aprimorado em uma fábrica em Engenheiro Trindade (SP). O primeiro endereço é justamente o utilizado para a identificação do local de fabricação do exemplar guardado pela família do artista, sugerindo, portanto, um item de origem mais antiga. O esmalte sintético (Autolux) Kem-Lustral, produzido pela Sherwin-Williams, também esteve disponível desde 1950 (FIGURA 122)<sup>639</sup>.



FIGURA 122 e FIGURA 123 –Kem-Lustral da Sherwin-Williams e Neolin da Cil. Foto: Luiz Souza.

<sup>636</sup> Diário de Notícias, Edição 09703(1), 23/06/1954, p. 7.

<sup>637</sup> TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989, p. 46.

<sup>638</sup> *Um grande e nobre exemplo de trabalho*. Ilustração Brasileira, Edição 00174(1), out. 1949, p. 109.

<sup>639</sup> *Sherwin-Williams do Brasil S.A – As tintas e vernizes que “cobrem a terra” têm suas fábricas no bairro Indianópolis*. Jornal de Notícias, 13/08/1950, Edição 01321 (1), p. 5.

O acervo de materiais de Ivan Serpa apresenta diversos produtos da Acrilex e uma lata da Suvinil. Porém, a Acrilex foi fundada em 1964 na cidade de São Paulo. A Suvinil, por sua vez, resulta de uma empresa em que Olócio Bueno começa a investir em 1960, tendo em vista particularmente a produção de tintas à base de látex sintético ou emulsão de PVA.

Acreditamos que dentre os produtos comerciais e domésticos ainda preservados no acervo do artista e discutidos aqui, poucos são os itens da década de 1950, e portanto possivelmente utilizados em obras como “Forma em evolução” (1952)<sup>640</sup>. A nossa hipótese é que as tintas Neolin e Kem-Lustral são desse período, porém as da Coral (Coralit), Ypitanga (Fosco, Duralack, Condor), Suvinil e Acrilex são posteriores. Entretanto, acreditamos que diversos outros materiais estiveram disponíveis e foram utilizados por Serpa, porém, não foram preservados.

### 3.5.4. “Forma em Evolução”

A obra “Forma em Evolução” (1952) (FIGURAS 105 e 106), pintada, como mencionado, com tinta alquídica sobre aglomerado nas proporções de 87,5 x 72,5 cm, pertence ao MAM-RJ. Essa pintura não apresenta assinatura, mas foi produzida pelo artista antes da formação do Grupo Frente e no mesmo ano em que são publicadas as críticas de Mário Pedrosa “O Salão Moderno” (1952) e “Abstracionismo e *Ripolin* na Casa de Serpa” (1952); a obra é doada pelo próprio Serpa, segundo documentação do MAM-RJ, em janeiro de 1953. Vale situar essa criação de Serpa como posterior à I Bienal de São Paulo, momento em que o artista recebe o Prêmio Jovem Pintor, e possivelmente anterior à “I Exposição de Arte Abstrata” (fev.1953). Ela participou da mostra comemorativa “I Exposição Nacional de Arte Abstrata” na Galeria de Arte Banerj (dez. 1984) e na XII Bienal de São Paulo (1973), quando foi exposta em uma sala especial dedicada ao artista.

A obra foi pintada com tinta alquídica sobre uma chapa retangular de aglomerado<sup>641</sup>. A composição pode ser dividida em duas áreas retangulares: a primeira é maior e apresenta fundo

---

<sup>640</sup> Foram coletadas diversas amostras do conteúdo das latas de tinta do acervo de Ivan Serpa; esse material será futuramente analisado e deverá auxiliar no entendimento das obras produzidas pelo pintor carioca, de medidas para a sua conservação, das técnicas empregadas e de eventuais processos de deterioração.

<sup>641</sup> Essa informação é descrita no catálogo de obras do MAM-RJ. Entretanto, o exame visual da obra permite verificar que a chapa utilizada está pregada ao chassi. Esse procedimento é comum de ser realizado em derivados de madeira do tipo *hardboard*, material produzido utilizando fibras de madeira. As chapas de aglomerado, embora já disponíveis na década de 1950, são do tipo *particleboard*, isto é, feitas de partículas de madeira. Essa tecnologia

preto com figura em azul subjacente, a segunda é menor e tem fundo vermelho sobre figura em preto. Como consequência, duas formas com cinco segmentos retos e um curvo são geradas por processos distintos: a da esquerda é o positivo em azul e a da direita é o negativo em vermelho.

O incêndio que acometeu o MAM-RJ em 1978 causou prejuízos na arquitetura do museu e em diversas pinturas, entre elas, “Forma em Evolução”. Os danos foram indiretos: em decorrência da ação direta da água formaram na superfície pictórica largas manchas e escorridos esbranquiçados na parte superior da figura azul. A superfície pictórica também sofreu micro perdas, abrasões, fissuras e craquelês. A peça foi restaurada com o patrocínio da Fundação Vitae em 1999-2000 pelos restauradores Edson Motta Jr. e Cristina Graça. Entre os procedimentos realizados destacamos: limpeza mecânica e química da pintura, limpeza mecânica do verso, preenchimento de lacunas com base de preparação do tipo massa acrílica, saturação das cores com resina Golden MSA (*Mineral Spirit-based Acrylic*) para conservação de pinturas, reintegração cromática com tintas Gamblin, aplicação de verniz final à base de resina cetônica estabilizada<sup>642</sup>.

O estado de conservação atual da obra em laudo realizado em 2016 por Giulia Giovani enfatiza dois danos: rede de craquelês e manchas esbranquiçadas. O documento indica a presença de uma fina e extensa rede de craquelês pequenos no fundo preto como um todo; o mesmo padrão também pode ser observado na figura azul, porém com uma a rede de craquelês maiores. Outros danos locais como riscos podem ser observados na tinta vermelha da parte inferior da figura negativa; próximo a essa região identificaram-se craquelês e áreas de perda da camada vermelha, permitindo visualizar uma camada azul subjacente. As regiões com as manchas esbranquiçadas estão localizadas na parte superior central e na lateral direita do fundo preto.

A obra foi pintada sobre a face lisa de uma chapa de eucatex, sobre os pregos utilizados para fixação da chapa ao chassi (FIGURA 124). Primeiramente foi executado o fundo azul (primeira camada) em toda a área da chapa. Sobre essa camada o artista acrescentou a tinta preta (segunda camada) em locais demarcados. Essa construção pode ser inclusive observada nas fissuras da camada preta (FIGURA 127 e 128). Para a realização do negativo, isto é, a área

---

não possibilitava o uso de pregos e quando empregada poderia levar a ruptura do suporte tendo em vista a sua rigidez. Vale ressaltar que a chapa escolhida por Ivan Serpa em “Forma em Evolução” (1952) não pode ser da marca Eucatex, como informado nas etiquetas do verso da obra, já que essa empresa somente seria fundada somente em 1954; o pintor carioca pode ter utilizado outros produtos como por exemplo o Celotex ou o Duratex.

<sup>642</sup> MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Restauração de parte da Coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p. 20.

retangular à esquerda, Serpa adicionou diretamente sobre o fundo (primeira camada) uma nova superfície (terceira camada) (FIGURA 125 e 126). A área que compõe a figura negativa é elaborada com camadas de tinta azul e sobre essa há camadas de tinta vermelha; com essa solução o artista carioca obtém maior riqueza na variação cromática das cores primárias. As três camadas são espessas, lisas, lustrosas e brilhantes, porém as regiões com tinta preta aparentam maior rigidez e aspecto quebradiço semelhante ao relatado por King (2013)<sup>643</sup> e Learner (2006)<sup>644</sup>. As cores são vivas e brilhantes, sendo inclusive possível observar padrões de enrugamento e orifícios na superfície (FIGURA 127 e 128). Nas bordas do quadro verifica-se escorrimentos da tinta azul, preta e vermelha que reforçam a alta fluidez do material aplicado e a sobreposição de várias camadas; essas propriedades são tipicamente encontradas em tintas domésticas e sugerem que o Serpa executou o quadro na horizontal, de modo a evitar marcas de escorrimento. Tais evidências são semelhantes às destacadas por Casadio (2011)<sup>645</sup> e Learner (2006)<sup>646</sup>.



FIGURA 124 – Detalhe de perdas nas áreas com sistema de afixação por pregos de “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

<sup>643</sup> KING, Annette et al. *The use of Ripolin by Picabia in “The Fig Leaf” (1922)*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 247, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000015.

<sup>644</sup> LEARNER, Thomas J. S. et al. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006, p. 8-9.

<sup>645</sup> CASADIO, Francesca et al. *Interdisciplinary investigation of early house paints: Picasso, Picabia and their Ripolin paintings – revision*. ICOM-CC, Lisboa, 2011, p. 2.

<sup>646</sup> LEARNER, Thomas J. S. et al. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006, p. 8-9.



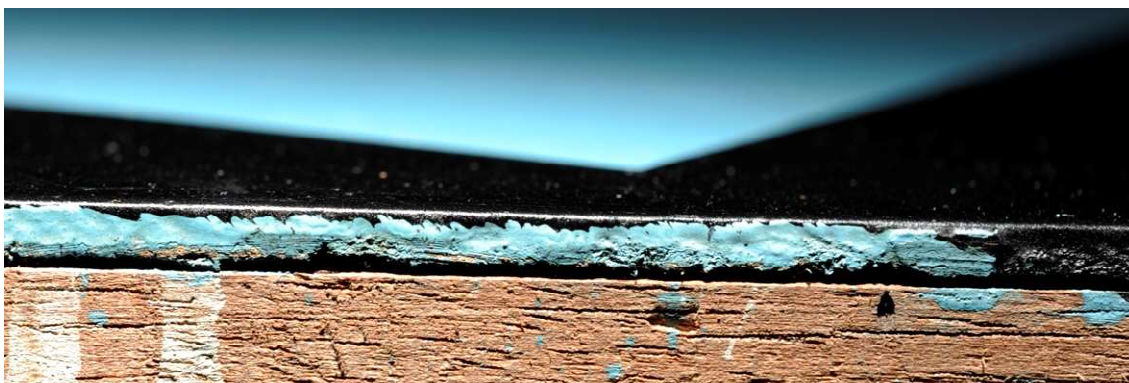


FIGURA 125 – Borda lateral direita da obra “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

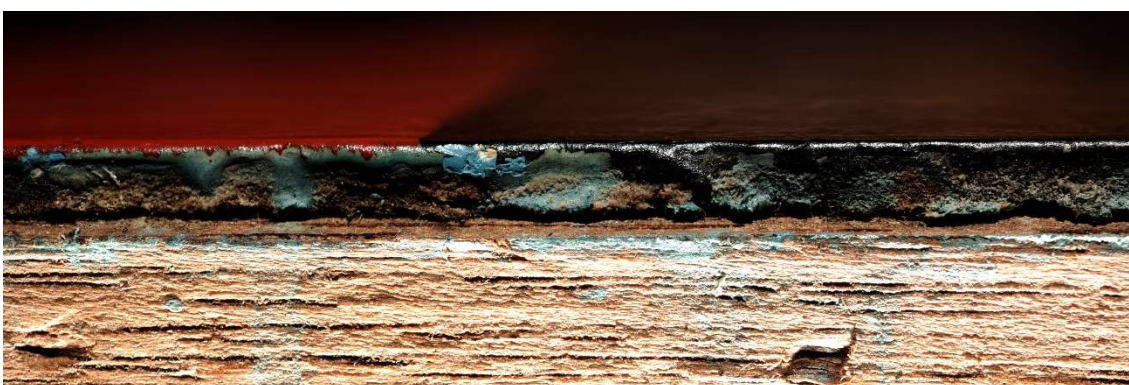


FIGURA 126 – Borda lateral esquerda da obra “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.



FIGURA 127 e FIGURA 128 – Detalhe central de “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

Mesmo não sendo possível afirmar a marca da tinta utilizada, a base usada pelo artista é do tipo alquídico e contém pentaeritritol, fato que reforça o uso de tinta industrial pelo artista. Essa escolha pode estar associada ao desejo de formar superfícies uniformes e sem mancha, bem como uma camada de alta resistência à mudança de cor, craquelês, fissuras e rachaduras<sup>647</sup>. Na escolha das cores e do aspectos da superfície, a pureza, a densidade e a lisura são aspectos observados por Mário Pedrosa que atraem Ivan Serpa e o levam a utilizar uma nova tinta; essa procura seria posteriormente intensificada nas pesquisas utilizando as colagens, procedimento

<sup>647</sup> S/A. *Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa*. Correio da Manhã, Edição 18191 (1), 1952, p. 17.

também realizado por Francis Picabia<sup>648</sup>. Segundo Gullar essa escolha das cores e a ausência de aspereza após a secagem da tinta tinha como objetivo “sensibilizar a superfície”<sup>649</sup>.

A presença de excesso de tinta e desníveis no contorno das figura sugere a utilização de “máscaras” ou anteparos para a delimitação das regiões a serem pintadas; esses locais são descritos por Cristina Graça como “bordas duras” (FIGURA 130). Essas observações bem como a ordem de execução podem ser sugeridas pela perda da camada vermelha revelando uma outra azul subjacente, pela presença da camada azul sobre a rede de craquelês da superfície preta, pelas macrofotografias com luz rasante em áreas de encontro entre as cores preta, azul e vermelha e pelas macrofotografias da lateral da obra; esse último registro indica que o artista pintou com a superfície na horizontal. Segundo Cristina Graça, as camadas de tintas são espessas e parecem terem sido pintadas a pincel, uma vez que a técnica por aspersão resulta na formação de camadas finas<sup>650</sup>.

A concepção do artista parece obedecer o título da obra; ela inicia a partir da imagem formada na área vermelha à esquerda, que é o negativo do fundo. A imagem em azul da área preta da direita, o positivo, sugere a evolução da forma anterior. O negativo gira 180° no sentido anti-horário em torno do centro (c1). A figura é então distorcida (d1) e ampliada (a1), de modo a resultar no positivo (FIGURA 129). Nessa obra, a estrutura encontrada por Serpa não decorre de um rígido problema matemático, mas de processos relativos à percepção da imagem, como rotação, distorção, forma (positivo) e contraforma (negativo); além disso, o pintor também discute as qualidades da cor e da superfície.

As evidências históricas relativas ao uso de materiais industriais por Ivan Serpa, a disponibilidade desses no mercado brasileiro, as tendências do artista e aspectos formais e construtivos da obra “Forma em evolução” nos auxiliaram a refletir sobre os interesses do pintor durante o começo da década de 1950. Embora seja difícil determinar com exatidão os produtos escolhidos e os tratamentos realizados, ressaltamos o seu interesse por experimentar tintas não convencionais, tipicamente encontradas no setor imobiliário.

---

<sup>648</sup> KING, Annette et al. *The use of Ripolin by Picabia in “The Fig Leaf” (1922)*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 247, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000015.

<sup>649</sup> 1- *O Grupo de São Paulo*. JORNAL DO BRASIL. Suplemento Dominical, Segundo Caderno, 17/02/1957, p. 9.

<sup>650</sup> GRAÇA, Cristina. Ivan Serpa. Mensagem recebida por para Fátima Noronha em 02 de fev. 2012.

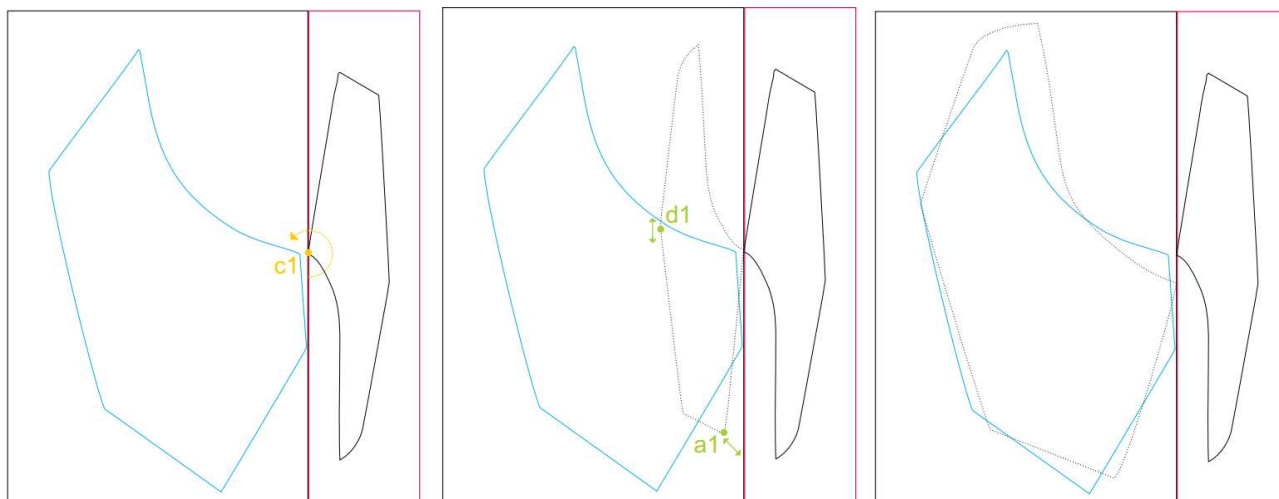


FIGURA 129 – Esquema dividido em três partes para a compreensão do projeto pensado por Ivan Serpa em “Forma em evolução” (1952)

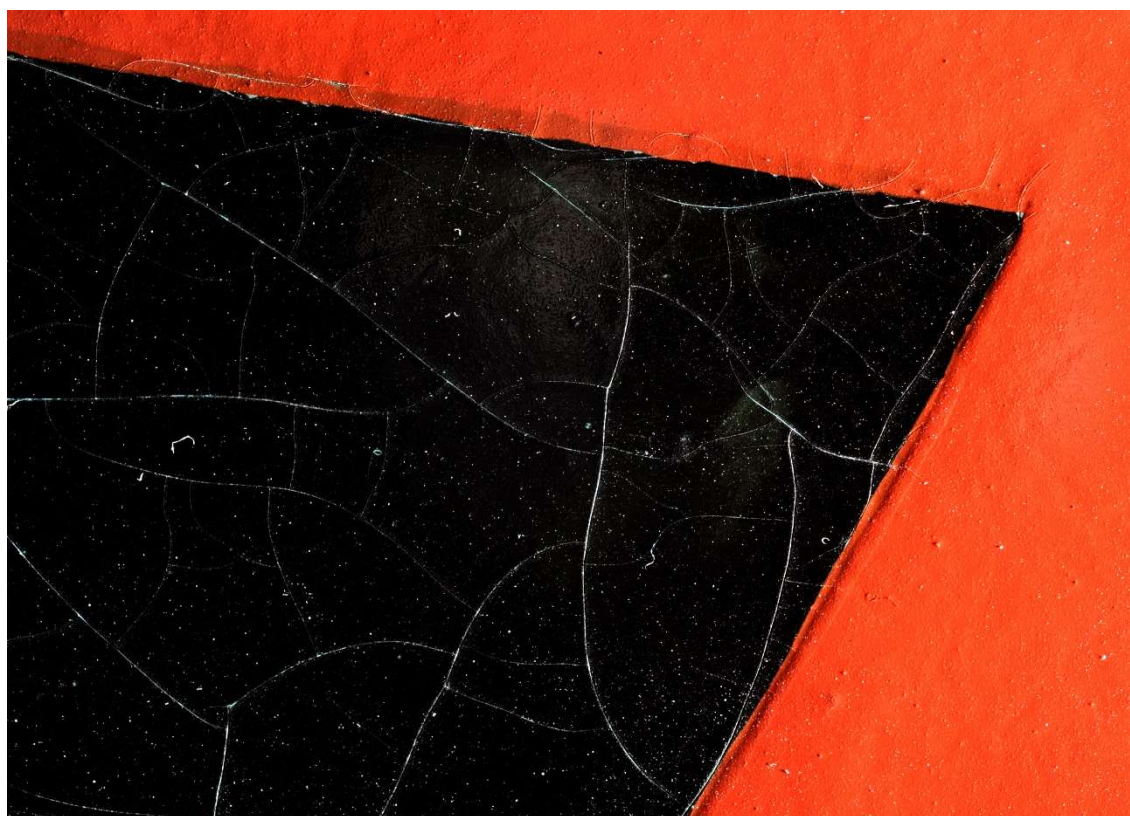


FIGURA 130 – Detalhe da área retangular esquerda com negativo em vermelho de “Forma em evolução” (1952). Foto: Alexandre Leão, Adriano Bueno e Helaine Pessoa.

### 3.6. Mário Silésio

Mário Silésio de Araújo Milton (1913-1990) (FIGURA 131) nasceu em 1913 na cidade de Pará de Minas e faleceu em Belo Horizonte em 1990. Versátil, o artista atuou como

desenhista, vitralista, muralista e pintor. Inicialmente, forma-se no curso de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais (1930-1935). Alguns anos depois, dirige um cartório na capital mineira<sup>651</sup> e cursa pintura na Escola de Arte Moderna (1943-1949), sob orientação de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). A despreocupação do artista em divulgar a própria obra<sup>652</sup> e a escolha por permanecer em Minas pode explicar o relativo desconhecimento ou desinteresse em relação à sua produção artística por parte da crítica<sup>653</sup>. A autonomia também pode ter sido reforçada pela segurança financeira do pintor proporcionada a ele pela profissão de advogado.

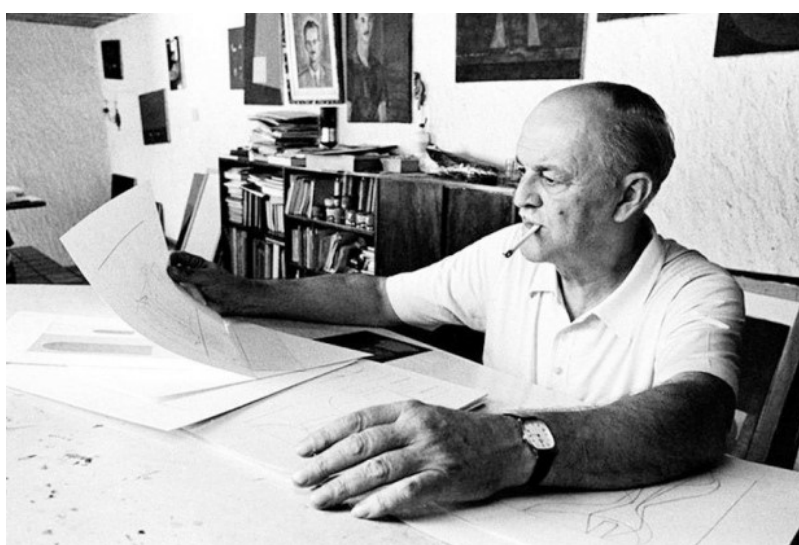


FIGURA 131 – Mário Silésio em seu ateliê. Fonte: <http://www.mariosilesio.com.br/biografia/>

Dois anos após a inauguração da Escola de Belas Artes em Minas Gerais (1943), o pintor mineiro expõe com seus colegas no Instituto dos Arquitetos do Brasil do Rio de Janeiro (IAB-RJ, 1945)<sup>654</sup>. No ano seguinte, Guignard reúne novamente seus alunos no Rio, dessa vez na Associação Brasileira de Imprensa (ABI-RJ)<sup>655 656</sup>. Segundo o sítio do pintor, o artista mineiro

<sup>651</sup> *Jornal do Brasil*, 08/08/1959, p. 6.

<sup>652</sup> SAMPAIO, Márcio. *Mário Silésio: essencialidade e poesia*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 22, n. 1081, p. 14, ago. 1987.

<sup>653</sup> PICCOLI, Valéria. *Cronologia 1945-1964* in AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 327.

<sup>654</sup> *No I.A.B.*. *O Jornal*, 28/02/1945, p. 10.

<sup>655</sup> *Exposição de Guignard e seus alunos mineiros*. *A Manhã*, 17/11/1946, p. 10.

<sup>656</sup> No sítio eletrônico do pintor constam exposições realizadas no IAB-RJ em 1948 e na ABI-RJ em 1949, porém não foi possível encontrar outras informações que confirmem essas datas.

recebe várias distinções, tais como menção honrosa no Salão Nacional de Arte Moderna em 1949 e medalha de bronze no mesmo concurso no ano seguinte. Outras aquisições seriam o 1º Prêmio de desenho, o 1º Prêmio de gravura e o 2º Prêmio de pintura nos Salões de Belo Horizonte, além da medalha de ouro na 1ª Semana de Arte em Uberaba em 1952. Não foi possível localizar os desenhos que renderam ao artista os prêmios citados, porém, foram encontrados outros, produzidos no mesmo período (FIGURA 132 e 133). Silésio participa de várias exposições individuais, a começar do Salão de Leitura Thomas Jefferson, em Belo Horizonte, em 1953. Comparecem ao evento Guignard, o cônsul britânico Walter Harold Victor, William Walmoth, da agência consular dos EUA, “além de grande público e outras personalidades”.<sup>657</sup> Ainda no mesmo ano, ele expõe no Instituto Brasil-Estados Unidos do Rio de Janeiro (IBEU)<sup>658</sup> e é descrito em notícia local como o “autor de vários trabalhos que têm sido grandemente louvados”<sup>659</sup>.

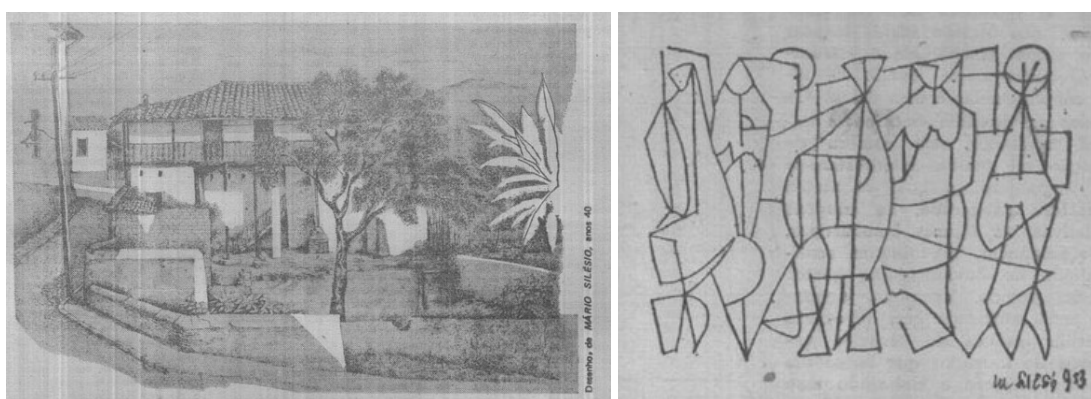


FIGURA 132 e FIGURA 133 – Desenhos de Silésio produzido na década de 1940 e no ano de 1953, respectivamente. Fonte: Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 1, n. 14, p. 1, dez. 1966.

A visita do pintor francês e crítico de arte André Lhote (1885-1962) ao Brasil possibilitou seu contato com os trabalhos de diversos artistas cariocas, paulistas e mineiros. Em Belo Horizonte, Lhote conhece a turma de Guignard. Após uma exposição em homenagem do convidado, no Instituto dos Arquitetos de Belo Horizonte, Silésio é selecionado para estudar em Paris por dois anos. O mineiro viaja em 1953 e, depois de cursar aulas no ateliê de Lhote, volta ao Brasil em 1955. Assim que retorna, realiza na Associação de Cultura Franco Brasileira “uma exposição de telas não-figurativas” e profere “uma conferência sobre seus estudos e

<sup>657</sup> Correio da Manhã, 03/04/1953, p. 11.

<sup>658</sup> *Exposição Mário Silésio*, Correio da Manhã, 22/07/1953, p. 11.

<sup>659</sup> *Exposição Mário Silésio*, Correio da Manhã, 25/07/1953, p. 9.

impressões de Paris”.<sup>660</sup> Participa de várias exposições coletivas, entre elas a organizada por Carlos Flexa Ribeiro com o MAM-RJ: “América do Sul e Europa – Coletiva itinerante de artistas brasileiros contemporâneos” (1956)<sup>661</sup>. Silésio também integra a exposição “Brazilianischer Künstler” realizada em Munique em 1959<sup>662</sup>, ocasião em que representou a arte brasileira com um grupo de 40 artistas. No mesmo ano apresenta seus trabalhos no Museu de Arte da Pampulha<sup>663</sup>. Em 1962 expõe 12 telas na Galeria de Artes da Folha (SP), e adquire o “Prêmio Leirner de Arte Contemporânea”<sup>664</sup>. Em 1977 é homenageado no MAM-SP e também no Palácio das Artes em Belo Horizonte. Expõe pela última vez em 1985 na Casa dos Contos em Ouro Preto. Falece em 1990 e é homenageado na 22ª Bienal de São Paulo (1994) e em outras exposições póstumas em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

### 3.6.1. O artista e a formação na Escola Guignard

Analisando a incursão de Minas Gerais nas artes de vanguarda, o crítico de arte e pintor mineiro Márcio Sampaio afirmaria que “a pop arte e a arte construtiva chegaram aqui devagar”<sup>665</sup>. De fato, se para muitos a arte moderna só começa a se desenvolver na capital mineira a partir da Exposição de Arte Moderna (1944) ou com a vinda de Guignard um ano antes, o debate voltado para as propostas modernas já se instalara com a exposição de Zina Aita (1917), sendo favorecido pela primeira edição do Salão Bar Brasil (1936) e finalmente com o

---

<sup>660</sup> Correio da Manhã, 22/06/1955, p. 10.

<sup>661</sup> Dentre os pintores, temos: Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Emilliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Portinari, Guignard, Clóvis Graciano, Volpi, José Pancetti, Milton Dacosta, Maria Leontina, Antônio Bandeira, Aldo Bonadei, Franz Kracjeberg, Walter Levy, Yolanda Mahalyi, Firmino Saldanha, Frank Schaffer, Iberê Camargo, Ubi Bava, Maria Helena Andrés, Emeric Marcier, Lula Cardoso Aires, Paulo Beker, Aloysio Magalhães, Inimá de Paula, Djanira, Heitor dos Prazeres, Dea Campos Lemos, Elisa Martins da Silveira, José Antônio da Silva, Tereza Nicolao, Raymundo Nogueira, Ione Saldanha, Genaro de Carvalho, Ivan Serpa, Lygia Clark, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Samson Flexor, Aluísio Carvão, Mário Silésio, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Cesar Oiticica, Hélio Oiticica, Rubem Mauro Ludolf, Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Vincent Ibberson (Correio da Manhã, 12/04/1957, p. 12).

<sup>662</sup> MAURÍCIO, Jaime. *Exposição brasileira em Munique: 2000 pessoas*. Correio da Manhã, 25/06/1959, p. 16.

<sup>663</sup> Por ocasião da “Coletiva de Artistas Mineiros” (jan. 959) realizada pelo Museu de Arte da Pampulha, Mário Silésio doa para a instituição a obra “Composição Abstrata”, um óleo sobre tela produzido no mesmo ano, nas proporções de 81,5 cm por 60,5 cm.

<sup>664</sup> No catálogo de exposição há a reprodução de quatro obras e biografias artísticas dos expositores simultâneos da galeria: Dorothy Bastos, Ione Saldanha, Mário Silésio, Pietro Nerici. Logotipo e projeto gráfico de Willys de Castro.

<sup>665</sup> SAMPAIO, Márcio. *Arte mineira: o assalto das vanguarda sobre as montanhas*. Jornal do Brasil, 29/10/1976, p. 65.

desenvolvimento dos Salões Municipais de Belas Artes (1936-1969)<sup>666</sup>. No ano de 1943, Juscelino Kubitschek (1902-1976) convida Guignard para fixar residência em Minas Gerais e assumir a missão de lecionar na Escola de Arte Moderna, e “romper com as ligações com o passado conservador com o qual Minas Gerais era identificada”<sup>667</sup>.

A chegada de Guignard<sup>668</sup> teve impacto direto na formação do advogado pintor, que até então não havia tido qualquer tipo de formação artística. O professor transmitiu aos alunos o gosto pela paisagem, a procura por uma “linguagem pessoal”, a tradição do desenho, o uso de “cores livres” e a autonomia na criação<sup>669</sup>. O mestre carioca exigia qualidade e limpeza do desenho e das cores. Na década de 1980, o pintor mineiro, entrevistado pela professora e artista plástica Sara Ávila (1932-2013), atribuiu a Guignard o ensinamento dos temperos, das receitas, do “material que deve ser usado, como deve ser usado”, mas enfatizou que no método dele a “capacidade criadora” e a sensibilidade artística ficavam sob a responsabilidade do aluno, “com toda liberdade possível”<sup>670</sup>.

Silésio inicia seus estudos no mesmo ano dessa convocação e já em 1945 expõe com o professor e colegas<sup>671</sup> no IAB-RJ. Nessa ocasião, o carioca de Nova Friburgo é visto como alguém que deixa “cada aluno seguir sua própria tendência”, fato que permite reconhecer no grupo de estudantes “diferentes personalidades”<sup>672</sup>. No ano seguinte, o mestre e sua turma exibiram novamente na cidade do Rio de Janeiro, porém na ABI-RJ. Dessa forma, até 1949, antes mesmo de completar o curso com Guignard, Silésio já havia exposto seus trabalhos no Rio por duas vezes. É surpreendente verificar que precedendo a capacitação da primeira turma

---

<sup>666</sup> A tese de Vivas (2012) defende o papel de Aníbal Mattos na consolidação das artes modernas em Minas. O autor também ressalta a importância de Guignard na formação de artistas mineiros e por fim, explora o surgimento de uma nova geração de artistas dispostos a romper com os ensinamentos e com a tradição do professor (ANDRADE, 2012).

<sup>667</sup> ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte – Artistas, exposições e salões de arte*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2012, p. 113.

<sup>668</sup> Alberto da Veiga Guignard nasceu em Nova Friburgo (RJ) no ano de 1896 e falece em Ouro Preto em 1962. Ele inicia sua formação artística na Academia de Belas Artes de Munique em 1915. Retornando em 1929, fixa residência no Rio de Janeiro, participando de diversas exposições modernas no Brasil.

<sup>669</sup> Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997, p. 194.

<sup>670</sup> OLIVEIRA, Sara Ávila (entrevistadora); SILÉSIO, Mário (entrevistado). *Mestre Guignard, pintor e professor*. Entrevista. Escola de Belas Artes. Número de chamada: FOLHETO 13. Belo Horizonte, Centro de Educação Permanente, 1982, p. 19-20.

<sup>671</sup> Na ocasião expõem: A. Melo Alvarenga, Álvaro Franco Damasceno, Amaríllio Coelho Junior, Ana Macedo Gontijo, Célia Tavares, Cesar de Oliveira, Doria Lucia Couto, Estevão José de Souza, Farnese Andrade Neto, Ione Ferreira, Jefferson José Lodi, Mário Silésio, Maria Helena de Sales Coelho, Nina Xavier, Thais Waldolato, Washington Junior, Wilson Junqueira (O Jornal, 28/02/1945, p. 10).

<sup>672</sup> No IAB. O Jornal, 28.02.1945, p. 10.



de alunos da Escola na capital em que ela se origina, Guignard seria capaz de organizar exposições com peças de seus alunos no Rio de Janeiro. Na capital mineira, no entanto, a turma de Guignard, que incluía Silésio, apresenta sua primeira exposição em 21 de abril de 1944, mal recebida pela juventude estudantil, que chegou a vandalizar obras<sup>673</sup>. A primeira coletiva do artista em Belo Horizonte só aconteceria em 1951 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Semelhante situação também aconteceria na capital paulista, que parece tomado contato apenas tardiamente com a obra do artista<sup>674</sup>. Sobre esse fato, Silésio comentaria, mais de trinta anos depois, em entrevista a Sara Ávila, que a iniciativa de Guignard de expor no Rio foi como um “desafio” às escolas paulista e carioca.

Dada a aplicação dos alunos e a retribuição àquele ensinamento amigo e dedicado de Guignard, ele se entusiasmou e começou, pela imprensa, a desafiar as Escolas de Belas Artes do Rio de Janeiro e de São Paulo, para mostrar que num ano de trabalho em Minas, ele tinha conseguido resultados muito maiores do que as escolas do Rio e de São Paulo. Assim nós fizemos no fim do primeiro ano, duas exposições no Rio, uma no Instituto dos Arquitetos [1945] e outra na Associação Brasileira de Imprensa [1946]. Realmente, foram exposições muito visitadas, muito comentadas e até em tom elogioso, dando destaque a muitos artistas da Escola.<sup>675</sup>

A respeito da exposição realizada na ABI em novembro de 1946 com quadros de Guignard e seus alunos<sup>676</sup>, o historiador e crítico de arte nascido na Bahia, Mário Pedrosa, comenta no ensaio “Escola e Vida” (1946) ser “raro [u]ma exposição de alunos de um mestre também criador, em que não se tenha uma certa impressão de monotonia”<sup>677</sup>. De fato, os alunos tendem a repetir as soluções aprendidas e evitam desenvolver um rumo pessoal, fato que pode ser observado, segundo Pedrosa, na escolha das técnicas: predominam desenhos e aquarelas em detrimento do óleo, técnica pouco utilizada por Guignard. Para Pedrosa, o pintor mineiro se destaca pelo desenho e pela “segurança rara para artistas que mal começaram”.

<sup>673</sup> Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997, p. 192.

<sup>674</sup> Há poucas evidências históricas de exposições do artista na capital paulista. Conforme veremos neste artigo, Sylvio de Vasconcellos analisa a produção de Silésio em um ensaio publicado em 1958, em seguida o mineiro expõe doze telas em 1962 na Galeria de Arte das Folhas e na década de 1970 apresenta um amplo conjunto de obras que são analisadas pela crítica local.

<sup>675</sup> OLIVEIRA, Sara Ávila (entrevistadora); SILÉSIO, Mário (entrevistado). *Mestre Guignard, pintor e professor*. Entrevista. Escola de Belas Artes. Número de chamada: FOLHETO 13. Belo Horizonte, Centro de Educação Permanente, 1982, p. 10.

<sup>676</sup> Dentre os expositores foram identificados: Heitor Coutinho, Edith Behring, Wolney Pedrosa, Mário Silésio, Amílcar de Castro, Maria Helena Sales Coelho, Mary Vieira, Yone Ferreira, Solange Botello, Célia Laborne, Jefferson Lodi, Heloísa Roderjan Soares, Lais Laborne Tavares, Lolita Fraga e outros (A Noite, 30/10/1946, p. 2).

<sup>677</sup> PEDROSA, Mário. *A Escola e a Vida*. Correio da Manhã, Artes Plásticas, 08/11/1946, p. 11.

São vários deles desenhistas de mãos cheias, e um homem como Mário Silésio é um artista forrado de um artesão que embora não tenha grandes vôos, já deixa transparecer em alguns desenhos e paisagens uma sensibilidade que não se forma pelo exercício, mas vem do fundo. (...) Esperemos novas florações para ver o amadurecimento desses artistas, e sobretudo a capacidade de libertar-se do mestre, de desgarrar-se de transbordar, com mais calor, da escola para a vida, que [é] o grande posto dos criadores.<sup>678</sup>

A necessidade de “libertar-se” da influência do mestre parece ter sido um debate, naquele momento, vasto e controverso; a crítica de arte encontrou-se dividida: para uma parcela, “quase todos os expositores se apresentam dentro de uma nítida linha neo-clássica”<sup>679</sup>; outros defenderam que “os jovens estão imitando Guignard” ou até mesmo “que se trata apenas de uma influência marcante”. Consultado, Guignard opinou tratar-se tão somente de “uma vaguíssima influência”.<sup>680</sup> Antônio Bento escreve para o *Diário Carioca* e, em oposição ao raciocínio de Pedrosa, defende que o procedimento de alunos imitarem o mestre foi um método recorrente na história da arte para garantir um aprendizado seguro<sup>681</sup>.

Na sequência de duas exposições coletivas em 1945 e 1946, Mário Silésio apresentaria sua primeira individual em 1953 no Instituto Brasil-Estados Unidos do Rio de Janeiro (IBEU-RJ)<sup>682</sup>. O local já havia sediado, em 1948, a exposição de Alexandre Calder, patrocinada pelo MAM-RJ e IAB<sup>683</sup> e no futuro receberia a primeira exposição do Grupo Frente (1954). Durante esse período, importantes marcos para o surgimento e a consolidação da arte abstrata e concreta já haviam se estabelecido no Brasil, a exemplo da construção de instituições como o MASP (1947), o MAM-SP (1948) e o MAM-RJ (1948). Além dessas instituições, foram realizadas mostras como “19 pintores” (1947) na Galeria Prestes Maia (SP), exposições como “Do figurativismo ao Abstracionismo” (mar. 1949) no MAM-SP e a I Bienal de São Paulo (out/dez. 1951). A primeira seria vital para formar o futuro Grupo Ruptura, que posteriormente lançaria

---

<sup>678</sup> PEDROSA, Mário. *A Escola e a Vida*. Correio da Manhã, Artes Plásticas, 08/11/1946, p. 11.

<sup>679</sup> *Exposição de Guignard e seus alunos mineiros*. A Manhã, 17/11/1946, p. 10.

<sup>680</sup> *Exposição de Guignard e seus alunos mineiros*. A Manhã, 17/11/1946, p. 10.

<sup>681</sup> BENTO, Antônio. *O Curso de Guignard*. Diário Carioca, 17/11/1946, p. 19.

<sup>682</sup> A Comissão de Arte do IBEU-RJ, desde sua fundação em 1937, atuava como grande responsável pela divulgação de nomes internacionais e nacionais no circuito artístico brasileiro na década de 1940 em diante. Vários artistas brasileiros e norte-americanos foram contemplados com exposições coletivas e individuais: Bela Paes Leme, Alberto da Veiga Guignard, Mário Silésio, Athos Bulcão, Maria Helena [Andrés?], e Marília Janotti [Giannetti] Torres (*A Comissão de Arte Brasil-Estados Unidos programou para 1953*. Tribuna da Imprensa, 28/01/1953, p. 7).

<sup>683</sup> PICCOLI, Valéria. *Cronologia 1945-1964* in AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 281.

seu manifesto (1952). Além dessas exposições, outras também seriam promovidas, como a “I Exposição Nacional de Arte Abstrata” (fev. 1953) e a II Bienal (dez/fev. 1954).

Até 1953 os significados de “arte concreta” e “arte abstrata” no contexto brasileiro ainda não estavam definidos e os dois termos se correspondiam. Essa situação começou a se alterar com os artistas do Grupo Ruptura. Como vimos, a arte concreta paulista seria caracterizada pelo uso de formas objetivas, simplificadas, concisas e pelo repúdio pela representação da natureza exterior. Cordeiro, fortemente influenciado pela arte matemática de Max Bill, pelo uso de formas universais e pela apropriação de materiais industriais, propõe uma nova forma de fazer arte<sup>684</sup>. No Rio de Janeiro, os debates iniciais se dariam em torno de Pedrosa e do trio Serpa, Palatnik e Mavignier no contexto das terapias realizadas no Engenho de Dentro. Os trabalhos realizados pelo professor Ivan Serpa com a turma de adultos no MAM-RJ permitiriam formar os primórdios do Grupo Frente, o qual desenvolveu uma tendência para a arte geométrica, que não era sua intenção inicial.

Esse é o pano de fundo da arte brasileira quando Mário Silésio realiza sua individual no IBEU-RJ em 1953. O crítico de arte porto-alegrense Jaime Maurício (1926-1997)<sup>685</sup> avalia a iniciativa e descreve que foram expostos “cerca de 15 quadros de pequeno tamanho e três estudos para murais”, quantidade “um pouco reduzida, mas bem representativa do talento desse artista, cujos trabalhos não víamos há muito”. Jaime ainda descreve a qualidade das pinturas, que evoluíram “do mundo exterior em que se limitava, para uma afirmação própria, indiferente aos elementos representativos.”<sup>686</sup> As descrições nos levam a crer que o crítico já conhecia os trabalhos do pintor mineiro, que primeiro tenderam para uma arte figurativa, mas então apresentavam “uma inclinação quase total para o não-figurativo”.

(...) Quem tivesse apreciado os trabalhos desse pintor há alguns anos passados, quando sua obra era sobretudo paisagística, por influência do mestre Guignard, talvez, não poderia prever essa inclinação quase total para o não-figurativo. É verdade que ele ainda conserva umas tantas ligações com a figura, que, entretanto, escassa contribuição fornece a sua obra, constando apenas como

---

<sup>684</sup> No manifesto Ruptura os principais elementos valorizados são: negação dos princípios renascentistas da perspectiva (ilusão de ótica), condenação do tonalismo (uso de claro e escuro), abolição da representação e subjetividade, valorização da forma sobre a cor, utilização do fundo para destacar a forma (COCHIARALLE, p. 18). Ver Capítulo 1.

<sup>685</sup> Jaime Maurício Rodrigues Siqueira nasceu em Bagé (RS), em 1926, e foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios da cidade de Porto Alegre. Muda-se para Belo Horizonte, torna-se aluno de Guignard e finalmente se fixa no Rio em 1952. O porto-alegrense teve posição destacada no jornal carioca *Correio da Manhã* nas décadas de 1950 e 1960, escrevendo na coluna diária “Itinerário das Artes Plásticas”. Segundo Santos (2014) participa do júri do XXII (1967) e do XXIII (1968) Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, além do III (1967) e do IV (1968) Salão de Arte Contemporânea de Campinas (SANTOS, 2014, p. 148). Falece em 1997 no Rio de Janeiro.

<sup>686</sup> MAURÍCIO, Jaime. *Exposição Mário Silésio*. Correio da Manhã, Edição 18508(1), 26/07/1953, p. 11.

elemento não essencial, timidamente conservado numa transformação demasiado brusca.<sup>687</sup>

As observações se dividem entre elogios e críticas. Segundo Jaime, Silésio recorre ao “colorido discreto, do ritmo, do bom desenho, enfim, do perfeito conhecimento do métier”<sup>688</sup>. Essa característica, já descrita por Mário Pedrosa, que identifica o pintor como um artesão, é aqui confirmada. Entretanto, a passagem da figuração para a abstração é “demasiado brusca” e “algumas vezes” identificam-se soluções “comuns às fórmulas”. As “receitas” utilizadas por Silésio, segundo o crítico, são semelhantes às utilizadas pelos jovens pintores do Rio e de São Paulo: “a mesma procura de economia de elementos, as mesmas tentativas no despojamento da forma, certas transparências, o ritmo e, por vezes, quase as mesmas composições”. Por fim, a obra do pintor mineiro é comparada às de Tomás Santa Rosa<sup>689</sup> e Milton Rodrigues Dacosta<sup>690</sup>, sendo dito que em certos momentos fica-se “intrigado diante de uma tela que, resiste à análise pela pintura da forma e superior noção de cor, – qualidades fortes de Mário Silésio – lembram algo que já vimos, mas que não conseguimos apurar com precisão”<sup>691</sup>.

Duas semanas após o comentário de Jaime Maurício, o crítico de origem russa e responsável por dirigir o IBEU-RJ, Marc Berkowitz (1914-1989)<sup>692</sup>, escreve para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa* sobre as “promessas” e “realizações” do artista. Segundo ele, a exposição ilustra a procura de um “caminho próprio”, tendo em vista que os “problemas técnicos”, a “lição das cores” e a “importância da matéria”<sup>693</sup> são aspectos já resolvidos. As obras expostas revelam qualidades de “alguns trabalhos já bem realizados”, enquanto os

<sup>687</sup> MAURÍCIO, Jaime. *Exposição Mário Silésio*. Correio da Manhã, Edição 18508(1), 26/07/1953, p. 11.

<sup>688</sup> MAURÍCIO, Jaime. *Exposição Mário Silésio*. Correio da Manhã, Edição 18508(1), 26/07/1953, p. 11.

<sup>689</sup> Tomás Santa Rosa nasceu em 1909 em João Pessoa e faleceu em 1956 em Nova Délhi. Rosa foi autodidata e teve forte atuação como cenógrafo, porém desenvolveu uma atividade focada na produção de trabalhos gráficos para a identificação visual e de capas de livros. Ainda desempenhou as atividades de figurinista, decorador, pintor, gravador, professor e crítico de arte.

<sup>690</sup> Dacosta nasce em 1915 em Niterói e falece em 1988 no Rio de Janeiro. Teve formação na ENBA e foi um dos fundadores do Grupo Bernardelli (1931). Ganha menção honrosa no Salão Nacional de Arte Moderna de 1936 e em 1945 viaja para os EUA, retornando ao Brasil em 1947. Na década de 1950 a sua obra adquire tendências abstratas com tendência construtiva. O artista mescla clareza das estruturas e rigor geométrico com o uso subjetivo da cor.

<sup>691</sup> MAURÍCIO, Jaime. *Exposição Mário Silésio*. Correio da Manhã, Edição 18508(1), 26/07/1953, p. 11.

<sup>692</sup> Marc Berkowitz nasceu em 1914 e falece em 1989. De origem russa, mas residente no Brasil desde 1928, Berkowitz vivia no Rio de Janeiro e dirigiu a Galeria de Arte do Instituto Brasil Estados Unidos – IBEU (RJ). Teve participação na produção de ensaios para o *Jornal de Letras* e na *Revista Leitura*. Segundo Santos (2014) o crítico de arte participa da comissão julgadora da VIII Bienal de São Paulo (1965), do XXII Salão Paranaense de Belas Artes (1967) em Curitiba e do XX Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (1965) (SANTOS, 2014, p. 147).

<sup>693</sup> BERKOWITZ, Marc. *A exposição de Mário Silésio*. Tribuna da Imprensa, Edição 01102 (1), p. 11, 08/08/1953.

defeitos mostram que o artista ainda está “tateando (...) fazendo uso da experiência de outros”. O “traço firme” e “sensível”, além da busca pela “essência” das formas, são procedimentos utilizados por Silésio, que, segundo Berkowitz, direcionam-no para os caminhos da “abstração e, quem sabe, (...) até (...) o concretismo.”<sup>694</sup> Essa é a primeira referência que associa o pintor às tendências construtivas.

Na ocasião em que Berkowitz escreve, o artista já havia viajado para Paris (presumivelmente em julho de 1953), retornando ao Brasil somente em 1955 (provavelmente em junho). A sua saída é posterior à Exposição Nacional de Arte Abstrata (jan./mar. 1953), em Petrópolis, no Hotel Quitandinha. A viagem para Paris possivelmente priva o artista de presenciar a II Bienal de São Paulo (dez. 1953/fev. 1954) e a III Bienal paulista (jul./out. 1955), além da “Exposição do Grupo de Artista Modernos da Argentina” no MAM-RJ (ago. 1953) e das duas primeiras exposições do Grupo Frente no IBEU e no MAM-RJ. Não foi possível apurar se o artista mineiro participou ou não dos eventos descritos anteriormente ou se teve contato com artistas e críticos de arte que fundaram as bases da arte construtiva no Brasil. Entretanto, a sua ausência em um dos momentos de maior intensidade e amadurecimento desse movimento de vanguarda poderia ter diminuído a sua relevância, fato que felizmente, não se verificou.

### 3.6.2. De volta ao Brasil

Ao retornar em junho de 1955 do Prêmio de Viagem e da experiência no ateliê de Lhote, Silésio é novamente avaliado por Jaime Maurício, que destaca nele a pintura “ousada, construída (...) e firme”, além de uma “vocação de muralista”.

Quem tiver apreciado as pinturas de Mário Silésio há três anos, como é o nosso caso, ficará surpreendido com o progresso realizado por esse artista. A última exposição que realizou antes de sua viagem a Europa, no Instituto Brasil-Estados Unidos, é uma exposição que precisa ser esquecida rapidamente. Já nada resta daquele pintor algo amaneirado, hesitante, meio frouxo e diluído. Sua atual pintura é ousada, construída, e traz a marca de uma orientação firme, da pesquisa contínua. Suas experiências em torno de certas formas, transparências e luminosidades são de grande interesse e deixam adivinhar uma vocação de muralista prestes a realizar-se. (...) <sup>695</sup>

No Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, o arquiteto e historiador da arte Sylvio de Vasconcellos (1916-1979) publica “Um pintor artesão” (1958). No ensaio,

<sup>694</sup> BERKOWITZ, Marc. *A exposição de Mário Silésio*. Tribuna da Imprensa, Edição 01102 (1), p. 11, 08/08/1953.

<sup>695</sup> MAURÍCIO, Jaime. *O Salão, Guignard, Pampulha e Sabará*. Correio da Manhã, Edição 19091(1), 22/06/1955, p. 10.

Vasconcellos avalia a arte brasileira da década de 1950 permeada de “efeitos” e “improvisações” que prevaleciam sobre os artistas, dissimulando a sua “real capacidade de criação”. Graças a isso, defeitos e limitações técnicas são confundidos com “vanguardismos”. Em Mário Silésio, ainda no início da carreira artística, o crítico visualiza três “fases”. No começo, o mineiro “prezou o figurativo e explorou-o à exaustão” (FIGURA 134). Posteriormente, passou para “o abstrato, começando por desmontar a natureza geometrizada até sua total dissecação” (FIGURA 135). Finalmente, conclui sua trajetória com a fase das “Composições”, quando “passou a jogar apenas com as linhas, os planos e a cor”<sup>696</sup> (FIGURA 136).

Para o estudioso, o “*hobby*” e o talento natural de Silésio para o desenho, bem como sua habilidade de reproduzir figuras e coisas, são aperfeiçoados por Guignard mediante a observação utilizando o desenho a lápis, a pena nanquim e a cor. Essa sequência permitiu esgotar “toda a gramática, todo o grafismo” em direção a um desenho “cada vez mais puro, cada vez mais limpo, cada vez mais apurado e conciso”. Vasconcellos afirma que “no óleo [encontram-se] as mesmas práticas aplicadas no desenho”; segundo ele o material foi utilizado

em papel, em cartão, em madeira, em tela; óleo de paisagens, de figuras, de objetos: óleo de tons baixos, de tons vibrantes, de tons contrastantes ou complementares e a pincel ou espátula. A perspectiva, a atmosfera, a composição, sempre presentes no paciente aprendizado. (...) Soava melhor a hora da libertação, ou melhor, da utilização livre do conhecimento em composições saídas de dentro para fora. O anedótico não mais o dominava, nem havia mais necessidade de valer-se do belo da natureza para aprisioná-lo num quadro.<sup>697</sup>

As composições de Mário Silésio naquele período configuram-se através de “uma construção perfeita, uma disciplina notável e uma segurança excepcional”, sendo possível notar por vezes, todavia, “um rigor excessivo”. O pintor deixou a “emoção primária”, agora contida e purificada pelo exercício cotidiano. O uso de “regras de composição” é visível nas variações cromáticas, que permitem uma harmonia na vibração particular de cada cor, sem que essa “fuja do quadro”. “A cor é limpa, igual, em planos sem manchas, tão puras quanto as linhas do desenho”. Vasconcellos ressalta em sua crítica aspectos que ressaltam a “exatidão” nas representações de Mário Silésio, característica que “não denuncia onde reside sua falha”. A principal detração levantada pelo crítico na obra do pintor mineiro, que, de acordo com ele,

<sup>696</sup> VASCONCELLOS, Sylvio de. *Um pintor artesão*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 09/08/1958, p. 48.

<sup>697</sup> VASCONCELLOS, Sylvio de. *Um pintor artesão*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 09/08/1958, p. 48.

vinha sendo “incompreendido” e “inapreciado” no meio artístico, reside nos temas frios e no emprego “de uma beleza desinformada de emoções”<sup>698</sup>.

Na última fase do pintor, a das “Composições”, essas “deficiências” são corrigidas e maior “tensão emocional” é empregada. Nessa fase, o artista ocupa-se da “construção, [d]o equilíbrio e [d]a harmonia, frequentemente expressa por intermédio de planos superpostos e transparentes onde seu domínio do colorido aparece fortemente assinalado”<sup>699</sup>. O “Estudo para mural da Faculdade de Direito” (1958) (FIGURA 137) é um óleo sobre tela e data do mesmo ano da publicação de Vasconcelos. A obra, pertencente a uma das maiores coleções de arte concreta brasileira, a Adolpho Leirner, foi recentemente adquirida pelo Museu de Houston. Essa mesma obra participaria da 22ª Bienal de São Paulo (1994).

Segundo Paulo Sérgio Duarte, Silésio pertence ao grupo dos artistas “modernos fora do eixo”<sup>700</sup>. Nesse conjunto, as obras contam com um “indicador de uma vontade de razão que busca nas formas idealizadas da matemática a organização da composição”<sup>701</sup>. No âmbito da arte mineira, Silésio e Maria Helena Andrés são apresentados por Duarte como os “difusores” e os responsáveis por uma “atualização da província”. As obras produzidas por eles informam sobre a “dificuldade de recepção dos postulados severos”<sup>702</sup>. Porém, cumpre refletir se a aceitação desses dogmas foi ou não uma preocupação do grupo de artistas definidos por Duarte como “modernos fora do eixo”. Isto é, é necessário considerar se artistas como Mário Silésio, em lugar de mostrar “dificuldade” em assimilar a rigidez da geometria concreta, simplesmente não optaram por uma construção mais gestual, portanto, sensível.

---

<sup>698</sup> VASCONCELLOS, Sylvio de. *Um pintor artesão*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 09/08/1958, p. 48.

<sup>699</sup> VASCONCELLOS, Sylvio de. *Um pintor artesão*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 09/08/1958, p. 48.

<sup>700</sup> Mário Silésio é incluído num extenso grupo de artistas brasileiros: Maria Helena Andrés, Ubi Bava, Aldo Bonadei, Sérgio Camargo, Milton Dacosta, Dionysio Del Santo, Danilo Di Prete, Dias, Arnaldo Ferrari, Waldemar da Costa, Heinz Kühn, Mavignier, Arthur Luiz Piza, Saldanha, Schendel, Joaquim Tenreiro, Valentim e Volpi (LEIRNER, 2002, p. 183).

<sup>701</sup> AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 184.

<sup>52</sup> AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 200.



FIGURA 134 e FIGURA 135 – À esquerda, obra da fase “figurativista”; à direita, obra da “fase abstracionista”. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 09/08/1958, p. 48.

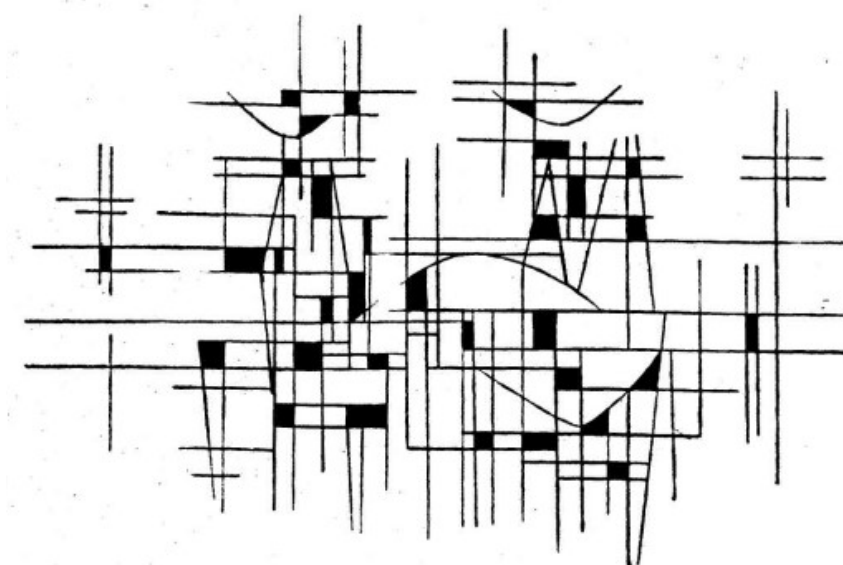


FIGURA 136 – Obra da “última fase” de Silésio, momento em que o artista utiliza o título “Composição”. A imagem foi citada em “*Um pintor artesão*” (1958), publicada no *O Estado de S. Paulo*



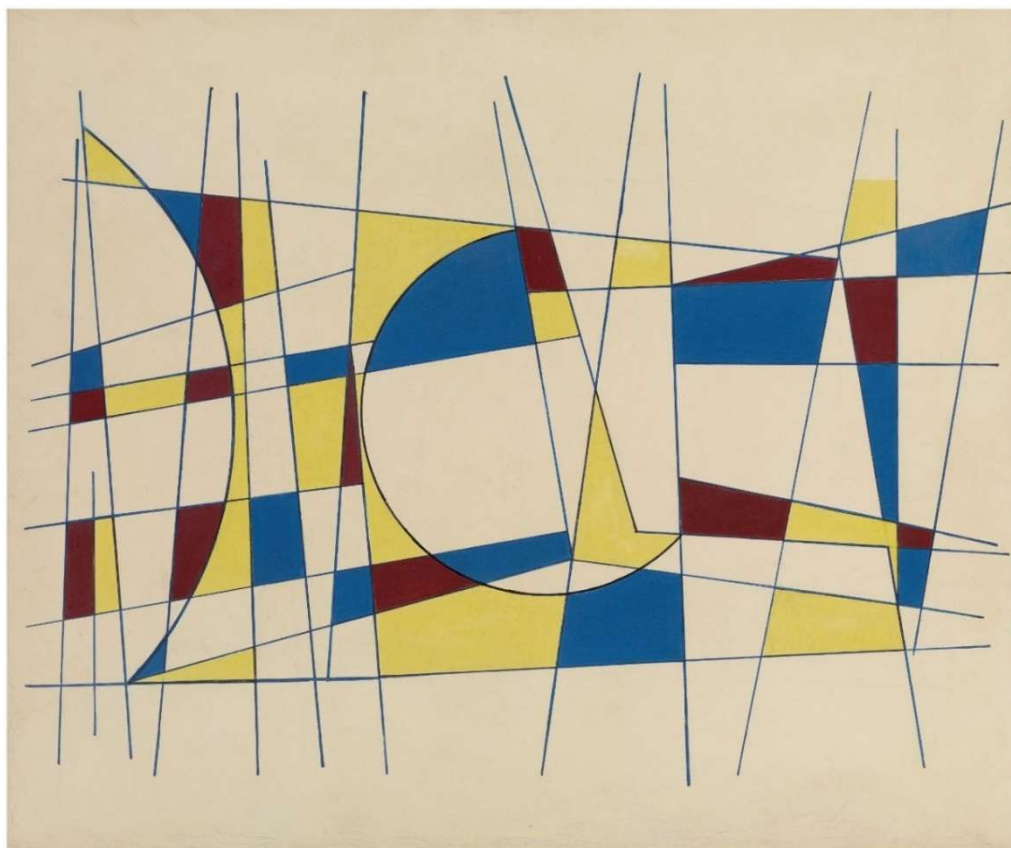


FIGURA 137 – Estudo para mural da Faculdade de Direito de Belo Horizonte, Mário Silésio (1958), 64.9 x 54 cm, óleo sobre tela. Fonte: Google Arts & Culture.

Mais de vinte anos depois da volta de Silésio ao Brasil, Sara Ávila questiona o pintor sobre o seu trabalhos realizados nos idos de 1950 e 1960; Ávila pergunta se eles já eram “concretistas” ou se “o concretismo surgiu depois desta visita à Europa”. O pintor mineiro responde que sentia atravessar um período de passagem, que “não era bem um concretismo”, uma vez que “estava numa mistura, numa interação entre a pintura figurativa e a pintura geométrica, que fui buscando depois”. Silésio evita a categoria “concretista”, mas adere ao conceito “abstrato-geométrico”; o artista dizia considerar suas pinturas neocubistas, pois elas saíam das normas cubistas em direção ao abstracionismo geométrico<sup>703</sup>.

A entrevistadora novamente insiste na abordagem e comenta que o artista é identificado como aquele “introduziu o concretismo” em Minas Gerais. Em resposta, ele retruca que utilizou a luz e a sombra para criar suas abstrações, formas simples e poucas cores: “[E]u jogava a sombra como elemento da pintura, como forma, e com isso eu consegui uma abstração dos

<sup>703</sup> OLIVEIRA, Sara Ávila (entrevistadora); SILÉSIO, Mário (entrevistado). *Mestre Guignard, pintor e professor*. Entrevista. Escola de Belas Artes. Número de chamada: FOLHETO 13. Belo Horizonte, Centro de Educação Permanente, 1982, p. 17.

objetos que compunham a natureza”. O método criado por Mário Silésio faz a sombra adquirir forma e transformar-se em “elemento da pintura”, alcançando como resultado final “uma abstração dos objetos que compunham a natureza”. Naturalmente, esse não foi o único caminho utilizado pelo mineiro na elaboração de seus quadros; eles poderiam partir de um estudo abstrato, portanto “sem nenhum intuito e nenhuma relação com os objetos do mundo exterior”<sup>704</sup>.

Nas décadas de 1960, 1970 e 1980, o pintor seria novamente revisto sob a luz de sua produção abstrato-geométrica. O *Suplemento Literário de Minas Gerais* (1966-1992), criado pelo contista Murilo Rubião, publica no seu primeiro ano de funcionamento o artigo “A natureza (viva) morta de Mário Silésio” (1966). Nele, o mineiro é descrito como “um pintor das ‘abstrações geométricas’, como se pode notar em suas obras datadas até 65”, entre as quais poderíamos incluir “os murais que realizou para edifícios de bancos mineiros, para o edifício da Inspeção de Trânsito, para o Teatro Marília e para residências particulares.”<sup>705</sup> Os murais (ou painéis) representam uma das muitas atribuições desenvolvidas por Silésio. Os primeiros relatos de estudos para murais de Mário Silésio são feitos pelo próprio Jaime Maurício no já citado artigo “Exposição Mário Silésio” (1953). De 1957 até 1960, Silésio produz para diversas instituições: o Banco Mineiro da Produção de Belo Horizonte; em seguida elabora os painéis da fachada do Clube Retiro das Pedras; posteriormente outra obra no Departamento Estadual de Trânsito (Inspeção do Trânsito) (FIGURA 138); no Teatro Marília; na Escola de Direito da UFMG; e para o Clube dos Engenheiros em Araruama (RJ). Em 1966 realiza os vitrais da Igreja de Ferros (MG). Finalmente em 1977 executa painel de 6 x 1,5 m para a sala de reuniões do Departamento de Estradas de Rodagem em Belo Horizonte.

Amaral (1977) defende, entre outros aspectos, a diferenciação das artes construtivas dos paulistas e cariocas segundo as profissões desempenhadas por cada artista; nesse raciocínio, os paulistas desempenhariam funções na indústria, enquanto os cariocas abraçariam atividades liberais<sup>706</sup>. Embora não incluído na análise da estudiosa, o serviço de muralista desempenhado por Mário Silésio se aproxima da integração da arquitetura com a obra defendida pela arte concreta. Semelhante iniciativa ocorre com Waldemar Cordeiro, com a atuação voltada para o

<sup>704</sup> OLIVEIRA, Sara Ávila (entrevistadora); SILÉSIO, Mário (entrevistado). *Mestre Guignard, pintor e professor*. Entrevista. Escola de Belas Artes. Número de chamada: FOLHETO 13. Belo Horizonte, Centro de Educação Permanente, 1982, p. 26.

<sup>705</sup> *A natureza (viva) morta de Mário Silésio*. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 1, n. 14, p. 1, dez. 1966.

<sup>706</sup> AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 313.

paisagismo. Silésio também produz trabalhos gráficos. Ele ilustra o vigésimo número e penúltimo exemplar da revista paranaense de cunho artístico e literário “Joaquim” (1946-1948)<sup>707 708</sup> (FIGURA 139), que teve circulação na capital do estado, mas também em São Paulo e no Rio<sup>709</sup>. Na década de 1960, compõe a capa do livro de Murilo Rubião, “Os Dragões”, lançado em 1965 (FIGURA 140).

O ano de 1977 seria marcado pela exposição de Aracy Amaral “Projeto Construtivo na Arte Brasileira”. A iniciativa levou à publicação de um livro resultante da exposição conjunta entre a Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA-SP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Amaral reuniu obras que representassem o concretismo de São Paulo e o neoconcretismo do Rio a partir de 1950 até os anos de 1961 e 1962. Segundo Amaral, a iniciativa desejou mostrar as contribuições de cada movimento: “o concretismo, impregnado da tecnologia industrialista de São Paulo” opunha-se ao grupo carioca, de maior “liberação sensorial” e “especulação do espaço”<sup>710</sup>. Curiosamente, no mesmo ano é lançada a “A Retrospectiva de Mário Silésio” (mai. 1977), inaugurada no MAM-SP, no Parque Ibirapuera,<sup>711</sup> e em seguida na Grande Galeria do Palácio das Artes. Na ocasião foram apresentados “30 anos de atividades ininterruptas” do pintor mineiro, sendo possível encontrar inclusive a sua “nova fase”, na qual o artista praticamente deixa “o concretismo e parte decisivamente para paisagens e marinhas”<sup>712</sup>. Na capital paulista, o artista expôs 100 obras, “representando todas as fases (...), desde que estudou com Guignard de 1943 até 1949, até seus trabalhos mais recentes”<sup>713</sup>.

---

<sup>707</sup> Diversos artistas colaboraram com a parte gráfica da revista: Portinari, Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Lívio Abramo, Augusto Rodrigues e Poty Lazzarotto. Também enviaram escritos nomes relevantes para a teoria literária e crítica de arte: Carlos Drummond de Andrade, Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Vinícius de Moraes, entre outros.

<sup>708</sup> Diário Carioca, 31/10/1948, p. 2 (dig. 18).

<sup>709</sup> DA CRUZ, Emerson Tadeu. *A província desatualizada: visualidade e modernidade na revista Joaquim (Curitiba: 1946-1948)*. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

<sup>710</sup> AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1977, p. 9.

<sup>711</sup> O Estado de S. Paulo. *Bienal anuncia as linhas que orientam a mostra desse ano*. 13/01/1977, p. 14.

<sup>712</sup> Folha Ilustrada. *Máscaras, óleo e figurativos*. 23/05/1977, p. 25.

<sup>713</sup> O Estado de S. Paulo. *No Paço das Artes, uma mostra africana*. 26/05/1977, p. 18.



FIGURA 138 – Mural do Departameto Estadual de Trânsito (Inspetoria do Trânsito) produzido por Silésio.

Fonte: <http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/795-iephamg-apresenta-arte-pelas-ruas>



FIGURA 139 e FIGURA 140 – Capa do livro de Murilo Rubião, *Os Dragões*, ilustrada por Silésio e desenho do pintor mineiro feito para a revista “Joaquim”.

O retorno à figura já havia sido identificado no ano de 1965 em artigo publicado pelo Suplemento Literário. Entretanto o artista ainda mantinha “resquícios da fase anterior”, nitidamente evidentes nas “cores chapadas, [e n]as figuras guardando formas geométricas”<sup>714</sup>. Esse caminho é semelhante ao encontrado por Ivan Serpa, porém difere na abordagem. Em depoimento a Marcos Santarrita, o artista carioca esclarece que as produções iniciadas em 1960 foram definidas como abstracionistas, mas o autor não as considerava dessa forma, uma vez que partiam de “elementos existenciais”, isto é, de referências da natureza. Entretanto, Serpa

<sup>714</sup> *A natureza (viva) morta de Mário Silésio*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 1, n. 14, p. 1, dez. 1966.

assume uma posição política e de crítica social, temas que não sensibilizam tanto o pintor mineiro.

A crítica paulista comenta a exposição do pintor mineiro realizada em 1977 no MAM-SP. O escritor, jornalista e crítico literário Geraldo Ferraz (1905-1979) analisa o evento no jornal *A Tribuna* e descreve a trajetória do pintor até aquele momento. Conforme sua análise, Silésio apresenta “um requinte de exposição raramente alcançado em qualquer caso dos nossos abstratos”, apresentando uma fase de “tratamento despojado da paisagem”, marcada por “vibrantes incisões coloridas, reverberações em divisões do espaço sugestivas, sensíveis, inteligentes”. Em seguida, passa a uma “fase construtiva” na qual apresenta temas com “recordações cubistas”, isto é, vale-se de esquemas sem violência, com ausência de planos em perspectiva e utilização da estrutura básica das formas. Essa etapa levaria o artista ao abstracionismo e em seguida a um “abstracionismo geométrico”. Ferraz analisa a transição entre os dois últimos momentos como fruto da ida de Mário Silésio à França e das experiências no ateliê de Lhote. A ocasião seria determinante para “uma espetacular arrancada”, que facultaria ao artista mineiro “desnudar o objeto” através da “harmonização de [suas] linhas”. O resultado encontrado se aproxima das formas obtidas nos vitrais do artista<sup>715</sup>. Salientando o esforço para alcançar o movimento abstrato, o crítico paulista também destaca obras em que o artista não se esquece “das formas naturais”, num “expressivo figurativismo” dotado de “ardente sensualismo de cor”.

Um dia após os comentários de Geraldo Ferraz, a artista, crítica de arte e professora paulista Ernestina Karman (1915-2004) descreve Silésio como um artista que nunca quis agradar as vanguardas artísticas, mas que se distinguiu entre os alunos de Guignard. Ao destoar do grupo, o aluno surpreende André Lhote em sua visita ao Brasil, uma vez que demonstrou um estilo “diretamente ligado ao cubismo – chegando a atingir os limites da abstração”<sup>716</sup>. Porém, ao contrário de Ferraz, Karman não vê na viagem ao exterior fator determinante no amadurecimento de Silésio. Para ela, Paris não fez Mário Silésio perder suas características principais: “uma obra bem construída, porém sem os rigores do geometrismo”. Segundo Ernestina, Silésio entendia que o rigor geométrico limitava a expressividade plástica da obra<sup>717</sup>. A crítica paulista assim examina a produção do aluno de Guignard:

Em todas as fases de sua pintura há uma constante preocupação com a luminosidade, principalmente nas naturezas-mortas cubistas, pintadas com

---

<sup>715</sup> FERRAZ, Geraldo. *A Tribuna*, 21/06/1977.

<sup>716</sup> KARMAN, Ernestina. *Folha da Tarde*, 22/06/1977.

<sup>717</sup> KARMAN, Ernestina. *Folha da Tarde*, 22/06/1977.

contrastes de cores claras e escuras, espatuladas em seccionamentos. Curioso observar, no entanto, como Mário Silésio torna-se diferente nos quadros em que o tema são casas e igrejas interioranas. Apesar do vibrante colorido, liso, plano, completamente diverso das demais obras, um clima estranhamente plácido e até mesmo tristonho, dá aos trabalhos uma atmosfera metafísica. Os ambientes desabitados, as aberturas das janelas e das portas alongadas, pintadas de negro, contribuem para esses efeitos.<sup>718</sup>

Dada a “excelente repercussão da crítica e do público”, que reconheceram no artista mineiro “um dos expoentes da arte construtiva no Brasil”, optou-se por repetir a exposição na capital mineira, porém, nessa ocasião, foi acrescentado “um grande número de trabalhos de diversas fases”<sup>719</sup>. Márcio Sampaio aborda a arte do pintor mineiro, que vai além da influência na “segurança” da mão ensinada pelo professor carioca, prosseguindo para a “revelação do cubismo” e influências de artistas como Paul Cézanne (1839-1906), Henri Matisse (1869-1954) e Albert Gleizes (1881-1953). Sampaio afirma que Silésio procura abordar a realidade através de “formas puras, atomizá-las, depurar seus fragmentos como um prisma de luz (...) no sentido de uma arte pura”. O crítico mineiro, semelhantemente a Karman, ressalta que a abstração no pintor é anterior a sua visita a Paris. A cor não se presta mais a remeter a luz ou ausência de sombra, mas age como um elemento de “redimensionamento do espaço”<sup>720</sup>.

Segundo Sampaio, as melhores obras da exposição passaram por “estudos preliminares” que permitem ao artista alcançar uma abstração resultante da “depuração radical de formas reais”. As pinturas realizadas em tons baixos, isto é, com tons mais escuros, permitem distinguir “estruturas arquitetônicas, paisagens, dobraduras de papel, alguns objetos de formas simples que serviram de ponto de partida para o artista.” Essa mesma análise é novamente reforçada um ano mais tarde no artigo “Mário Silésio: essencialidade e poesia”. O caráter construtivo do artista mineiro se faz presente na busca pela essência e “estrutura das coisas” e na “rigorosa disciplina do desenho”. Através dessa ferramenta, o artista busca uma “realização ordenada” com uma “execução brilhante”<sup>721</sup> (FIGURA 141,142 e 143).

<sup>718</sup> KARMAN, Ernestina. Folha da Tarde, 22/06/1977.

<sup>719</sup> SAMPAIO, Márcio. *A Retrospectiva de Mário Silésio*. Suplemento Literário, Belo Horizonte. v. 12, n. 573, p. 3, set. 1977.

<sup>720</sup> SAMPAIO, Márcio. *A Retrospectiva de Mário Silésio*. Suplemento Literário, Belo Horizonte. v. 12, n. 573, p. 3, set. 1977.

<sup>721</sup> SAMPAIO, Márcio. *Mário Silésio: essencialidade e poesia*. Suplemento Literário, Belo Horizonte. v. 22, n. 1081, p. 14, ago. 1987.

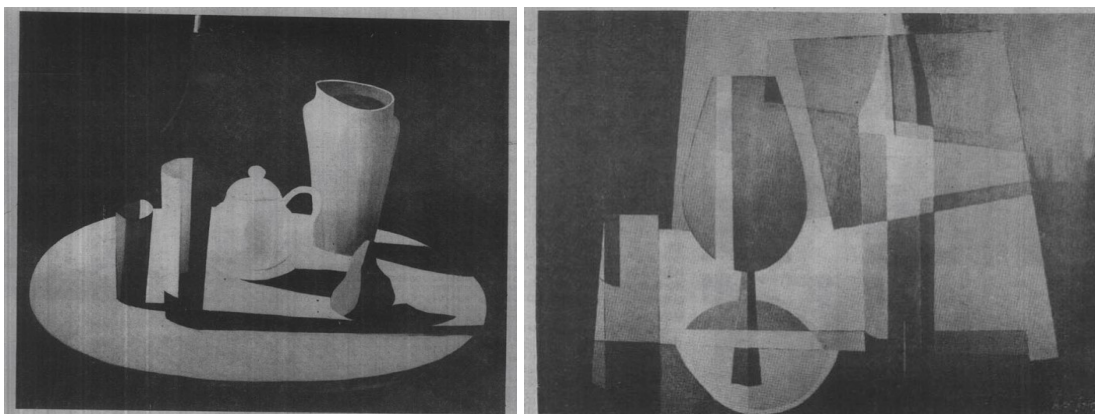


FIGURA 141 e FIGURA 142 – Imagens publicadas em “*Mário Silésio: essencialidade e poesia*” sem descrição do ano de fabricação, técnica ou proporção.

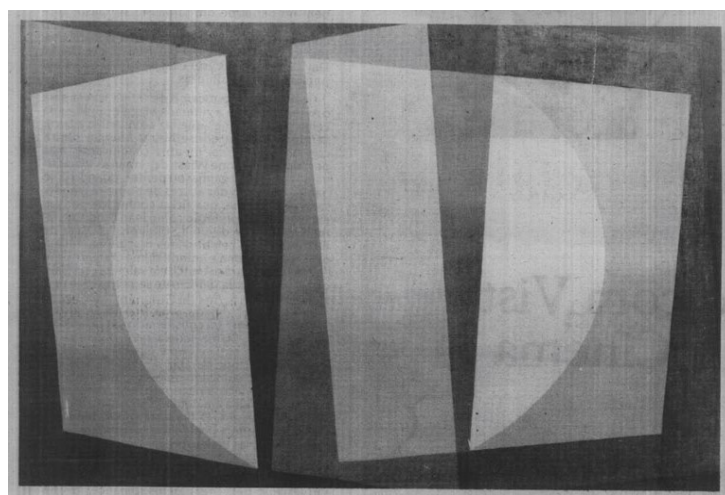


FIGURA 143 – Imagem publicada em “*Mário Silésio: essencialidade e poesia*” sem descrição do ano de fabricação, técnica ou proporção.

Porém o seu ponto de partida é a “realidade objetiva”, apenas camuflada “pelo prazer do jogo”. Essa característica afasta-se da proposta de Waldemar Cordeiro e dos demais artistas paulistas concretos de romper com a forma e representar ideias. A solução encontrada por Mário Silésio seria possivelmente recebida pelo líder dos concretos como uma “forma nova a partir de princípios velhos”.

Essa opção pode decorrer dos artistas que o pintor mineiro teve contato. Ao contrário dos paulistas e cariocas, ele não teve contato com, ou melhor, não se interessou, pela produção artística dos pintores suíços, como Max Bill, ou dos argentinos, como Thomas Maldonado. O aproveitamento de Silésio talvez tenha sido mais significativo em relação ao cubismo francês e a pintores como Albert Gleizes, já que o artista estudou com Guignard e teve aulas com Lhote.

A mesma situação também se reproduziria com Willys de Castro e o francês Jacques Villon (1875-1963)<sup>722</sup>.

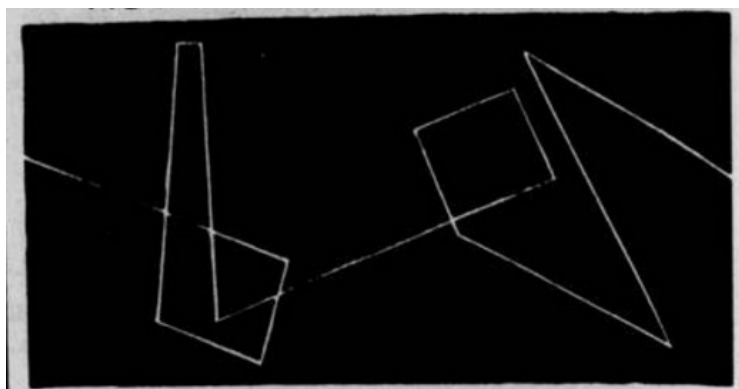


FIGURA 144 – Pintura de Silésio realizada utilizando o guache (S/A. *Nova fase de Mário Silésio*. Tribuna da Imprensa, 18/01/1955, p. 14)

Sampaio ainda afirma que, para Mário Silésio, assim como em um outro momento e em outro nível, para os neoconcretistas brasileiros “a forma não deveria nunca nascer de uma simples operação matemática, portanto totalmente automatizada, desprovidas do espírito, da emoção, de certa carga da individualidade e da intuição do artista.”<sup>723</sup> O crítico reafirma que a chegada de Mário Silésio ao abstracionismo geométrico “não passou pela revelação dos concretistas suíços na I Bienal de São Paulo”. Mesmo após viagem para Paris e “das muitas viagens que empreendeu pelos países da Europa”, o pintor mineiro não se interessou pelo “radicalismo dos concretistas suíços e alemães, com os quais pode ter contato”<sup>724</sup>. A assertiva é ainda confirmada com a matéria “Nova fase de Mário Silésio” (1955), publicada no *Tribuna da Imprensa*. Na reportagem publicada no jornal paulista e escrita durante a viagem do pintor a Paris, o redator cita estudos realizados por Silésio utilizando o guache (FIGURA 144), uma das experiências do pintor mineiro em Ulm, com o concreto Max Bill<sup>725</sup>.

A aproximação feita por Sampaio com Mário Silésio e os neoconcretistas do Rio também pode ser feita no que tange a utilização autônoma das técnicas e dos materiais, sejam

<sup>722</sup> MELLO, Lygia Santiago de. *Objetos Pluriativados – Cálculo e poesia em projetos gráficos de Willys de Castro*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2013, p. 18.

<sup>723</sup> SAMPAIO, Márcio. *Mário Silésio: essencialidade e poesia*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 22, n. 1081, p. 15, ago. 1987.

<sup>724</sup> SAMPAIO, Márcio. *Mário Silésio: essencialidade e poesia*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 22, n. 1081, p. 15, ago. 1987.

<sup>725</sup> S/A. *Nova fase de Mário Silésio*. Tribuna da Imprensa, 18/01/1955, p. 14.



eles industriais ou artísticos<sup>726</sup>. Willys de Castro, segundo Conduru (2005), desenvolve uma “racionalidade do volume e do plano a partir de materiais tradicionais”, como pigmentos diluídos em óleo sobre tela e madeira; essa caminho, no entanto, seria contrário ao realizado por Lygia Clark com as tintas automotivas sobre metal ou fibra de madeira (Eucatex, Duratex, Celotex).

Infelizmente, Mário Silésio ainda não apresenta uma publicação que reúna o acervo produzido pelo artista e que revise informações relativas ao ano de execução das obras, os acervos responsáveis pela guarda, as dimensões, e o que aqui nos interessa, a técnica utilizada e os materiais. O sítio do artista é uma das poucas plataformas que se propõe a resolver esse desafio. Nele as obras são divididas por décadas; dentre todo o conjunto exposto o material predominante é o óleo sobre tela, sendo também possível encontrar esse meio sobre outros suporte como madeira ou eucatex. Porém, cabe questionar primeiramente se as informações descritas correspondem ao material realmente utilizado. Além disso, é necessário questionar qual a relevância dos materiais utilizados pelo artista e a ideia que ele queria transmitir ao conceber suas pinturas? Qual seria a natureza do óleo empregado: artístico e feito artesanalmente ou industrial e comprado em lojas comerciais? Essas são algumas questões que desejamos refletir.

### 3.6.3. Os óleos para fabricação de tintas

A obra “Composição Abstrata” (1959) de Mário Silésio é citada como um óleo sobre tela<sup>727</sup>. Entretanto as análises realizadas com pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada à espectrometria de massa (Py-GC/MS) sugeriram a presença de uma base à óleo de linhaça com resina de pinheiro (*pine resin*)<sup>728</sup>. A presença de uma mistura óleo-resinosa sugere que a tinta utilizada é de origem industrial<sup>729</sup>.

As tintas a óleo foram o meio aglutinante mais utilizado até as primeiras décadas do século; o óleo de linhaça seria o mais escolhido até o surgimento de novas técnicas de

---

<sup>726</sup> CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*. Cosac Naify, São Paulo, 2005, p. 56.

<sup>727</sup> MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (org.). *Inventário – Museu de Arte da Pampulha*. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2010.

<sup>728</sup> Segundo dados preliminares obtidos pela química Patrícia Schossler, responsável pelas análises químicas das obras selecionadas.

<sup>729</sup> DREDGE, Paula et al. *Lifting The Lids Off Ripolin: A Collection Of Paint From Sidney Nolan's Studio*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº4, p. 222, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000011.

processamento industrial que ampliaram as alternativas para materiais derivados de tungue, soja ou mamona. As primeiras tintas domésticas (*house paints*) eram manipuladas por decoradores e compreendiam uma mistura de óleo de linhaça puro ou refinado, pasta de branco de chumbo e terebintina. O produto apresentava vantagens como a facilidade na aplicação, boa flexibilidade e durabilidade; entretando, apresentava como desvantagem baixa secagem e auto nivelamento, formação de marcas produzidas pelas cerdas do pincel e acabamento mate. Para aumentar o brilho, secagem e nivelamento a tinta poderia ser aquecida. Na tentativa de manter as qualidades e eliminar os inconvenientes os fabricantes de tintas passaram a mistura nas tintas a óleo vernizes oleo-resinosos. Entretanto essa proporção deveria ser cuidadosamente calculada, pois o aumento no brilho e na secagem comprometia a durabilidade do filme, estabilidade de cor e a sua rigidez<sup>730</sup>.

Standeven (2013) relata que os primeiros esmaltes foram lançados no final do século XIX; eles eram compostos por uma pasta que deveria ser diluída pelos decoradores com verniz. Entretanto, inicialmente, o produto requiritava do seu aplicador grande perícia e a aplicação de diversas camadas (até 15) sendo necessário esperar a sua secagem e polimento. Nas primeiras décadas do século XX uma solução mais prática foi disponibilizada: tintas esmaltes com óleos polimerizados ou estandolizados (*stand oils*) altamente oxidados<sup>731</sup>, também identificados no Brasil da década de 1950 por “álcali refinado” ou “óleo clarificado”<sup>732</sup>. Essa composição seria utilizada nas tintas prontas para uso, como as da marca *Ripolin*, e permitiria a aplicação de poucas camadas, boa durabilidade, brilho e retenção de cor.

O ensaísta Jayme Santa Rosa (1903-1988) traça um breve histórico sobre a indústria de óleos vegetais e produção de matérias graxas no Brasil. Esses itens se tornaram a base para a fabricação de diversos produtos químicos brasileiros, desde as fábricas de sabões, de linóleos, oleados e de tintas para impressão até indústria de tintas e vernizes. Segundo ele, “na segunda metade do século XIX começou timidamente a processar-se a extração fabril de óleo vegetais”<sup>733</sup>, sendo um dos estabelecimentos mais antigos a Fábrica Martins, de São Luís (MA),

<sup>730</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 130, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

<sup>731</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 131, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

<sup>732</sup> ORNSTEIN, Rudolf. *A indústria de óleos vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 248, Ano XXI, dez. 1952, p. 23.

<sup>733</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Óleo de favela: novas riquezas na região das secas*. Revista de Química Industrial – RQI, Nº 141, Ano XIII, jan. 1944, p. 21.

criada em 1870 por Manoel Pereira Martins e à época identificada por Martins, Irmão & Cia. A partir de 1884 a empresa passa a voltar-se para a extração de óleos vegetais. No final do século XIX ainda surgiram outras empresas como a Peixoto Gonçalves & Cia. (1883), em Neópolis (SE); a Usina Santa Cecília (1888) em Cajazeiras (PB); e a Usina Vila Nova (1898) em Belém (PR), totalizando quatro fábricas até o final do XIX.

Na primeira década do século XX são fundadas outras cinco fábricas e na década seguinte 11 entram em funcionamento. Nesse período, as Indústrias Reunidas F. Matarazzo S.A. (1911) e as Indústrias Votorantim S.A. (1918) dão início à extração de óleos. Só em 1913 o Brasil importava “alguns milhares de toneladas de óleo de linhaça, de semente de algodão e de palma”, entretanto, com a I Guerra Mundial (1914-1919) o país passou “a fazer em maior escala o aproveitamento industrial de nossos próprios produtos oleaginosos”. Posteriormente viriam outras como a Cia. Industrial de Algodão e Óleos (1921) e a Cia. Carioca Industrial (1925). A década de 1930 é tida por Rosa como período de extraordinário desenvolvimento da indústria brasileira. Segundo ele, o aumento no consumo interno e a facilidade na importação facilitariam o “progresso geral do país”<sup>734</sup>. Seriam fundadas pelos menos sete firmas: a Brasil Oiticica S.A. (1934); a Anderson, Clayton & Cia. Ltda. (1935); a Dianda Lopes & Cia. Ltda. (1936); Refinaria Brasileira de óleo e Graxas S.A. (1937); a Grande Industriais M. Gamba Ltda. (1938); Cia. Swift do Brasil S.A. (1939); e a Cia. Nacional de Óleo de Linhaça (1940). Assim em 1950 o Brasil apresentava 342 fábricas de extração de óleo vegetais, em “15 de outubro de 1951 havia no Brasil 370 fábricas, das quais 285 extraíam matérias gordurosas, 84 destilavam óleos [e] uma era mista”<sup>735</sup>.

As análises sobre a situação econômica do país, particularmente na década de 1950, seriam basicamente duas: uma pessimista e outra otimista. Por um lado, o cronista afirmaria que em 1951 a indústria brasileira de tintas, esmaltes e vernizes “está bastante desenvolvida, tomando sempre maior incremento”<sup>736</sup>. Essa suposição resultaria das imposições realizadas pelo governo brasileiro sobre o comércio internacional e os produtos estrangeiros manufaturados. A situação nos forçaria a “fabricar aqui mesmo grande variedade de tintas, lacas, vernizes (...) etc, servindo-nos, em parte, de nossas matérias-primas e, em parte, de

<sup>734</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Óleo de favela: novas riquezas na região das secas*. Revista de Química Industrial – RQI, N° 141, Ano XIII, jan. 1944, p. 22.

<sup>735</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Óleo de favela: novas riquezas na região das secas*. Revista de Química Industrial – RQI, N° 141, Ano XIII, jan. 1944, p. 21.

<sup>736</sup> S/A. *Matérias-primas nacionais para tintas e vernizes*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 230, Ano XX, jun. 1951. p. 19.

mercadorias vindas do estrangeiro”. Mesmo assim, naquele ano, a produção de “resinas sintéticas” ainda era um “ramo novo entre nós”, sendo possível identificar somente “algumas fabricações”. As perspectivas seriam que a produção desses materiais se desenvolvesse regularmente “em futuro próximo”. De fato, até aquele momento o Brasil não produzia “fenol, ureia, glicerina, anidrido ftálico, anidrido maleico, etileno e sub-produtos da refinação de petróleo”<sup>737</sup>, ainda que instalações de petróleo estivesse em vias de ser construídas, sendo a Petrobras (fundada em 3 de outubro de 1953) um exemplo.

Por outro lado, há quem afirmasse que poucos foram os estabelecimentos com instalações mecânicas e eficiente controle técnico<sup>738</sup>. Alguns aspectos devem ser considerados para se entender a relação entre a dependência e independência do país no que diz respeito à oferta e produção de materiais ou matérias-primas de boa qualidade. Se era possível afirmar que o Brasil era um “grande produtor de óleos de semente de algodão, de cocos, oiticica, linhaça, mamona”<sup>739</sup>, itens utilizados particularmente na alimentação, saboaria e pintura, o mesmo não se aplicava à produção dos óleos modificados. O uso dos óleos vegetais sem nenhum tratamento para a fabricação das tintas já era entendido no século XX como um procedimento que limitaria a qualidade do produto final.

Em 1952, outra análise seria feita sobre a produção brasileira. O cronista afirmou que o produto nacional “não está em condições de competir com os grandes países produtores de óleo de linhaça (Argentina, Canadá, Índia) para obter uma posição no mercado mundial”. O principal empecilho para nos conferir essa condição era o preço elevado tanto da matéria-prima quanto no produto final, que “sempre estão no mínimo 30% acima do nível mundial”<sup>740</sup>. Essa característica se deveria aos “métodos antiquados”, aos “meios de transporte precários” e à desvalorização da moeda brasileira em relação às “moedas fortes”<sup>741</sup>.

A análise positiva de que o país estaria passando por um momento de considerável crescimento industrial, dado o “grande número de indústrias de corantes, inseticidas, medicamentos, plásticos e etc, relacionadas nas estatísticas oficiais”, é contestada por cronistas

---

<sup>737</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 236, Ano XIX, dez. 1951, p. 18.

<sup>738</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 243, Ano XXI, jul. 1952, p. 13.

<sup>739</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). *Óleo de favela: novas riquezas na região das secas*. Revista de Química Industrial – RQI, N° 141, Ano XIII, jan. 1944, p. 21.

<sup>740</sup> ORNSTEIN, Rudolf. *A indústria de óleos vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 248, Ano XXI, dez. 1952, p. 21.

<sup>741</sup> ORNSTEIN, Rudolf. *A indústria de óleos vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 248, Ano XXI, dez. 1952, p. 21.

da Revista de Química Industrial como “imprecisa” e “ilusória”<sup>742</sup>. No ano de 1952, a “quase totalidade” das indústrias brasileiras se limitava a “manipulações finais, importando a toda matéria-prima necessária para a manufatura dos produtos”<sup>743</sup>. Nessa condição, a indústria nacional tornava-se insegura e dependente, carecendo de matéria-prima de qualidade.

Depois do óleo de linhaça, o de tungue foi o primeiro a ser utilizado para a produção de tintas, tornando-se disponível no final do século XIX<sup>744</sup>; esse óleo atuava tão bem como secante que não era necessário misturá-lo com resinas (naturais ou sintéticas). O seu uso, no entanto, foi restringido em função da II Guerra Mundial e dificuldade na sua importação. No final da década de 1930 o óleo de ricino (mamona) torna-se comercialmente disponível; entretanto a sua mistura em tintas só pode ser feita após processo de desidratação. Em 1949 o óleo de soja passa a ser utilizado nos EUA e amplia as possibilidades para a elaboração de misturas de tintas e a redução de custo.

A produção de óleo de linhaça em maior escala e em bases industriais modernas é iniciada na cidade de Pelotas (RS). Rosa afirma em 1938 que esse óleo “predomina entre os outros óleos vegetais, estando os outros óleos em posição secundária.”<sup>745</sup> No ano de 1950, o Rio Grande do Sul contava com 40 fábricas de óleo vegetais, das quais 22 voltavam-se para a fabricação de óleos de linhaça, 14 para óleo de amendoim e quatro para outros óleos. Dessas, algumas apresentavam aparelhos e processos bastante modernos, porém muitas “continuaram apresentando caráter quase semi-industrial, com equipamento limitado e antiquado e de importância econômica meramente local.” O óleo de linhaça produzido por “quase todas as indústrias” é do tipo “fervido”, que é obtido através da “adição de pequenas quantidades de secantes e destinados a ser empregado pelos pintores, na preparação de tintas simples, etc”<sup>746</sup>. Ainda sobre a produção desse material, foi possível identificar que a sua produção no sul do país era exportada para os estados do Rio de Janeiro e São Paulo:

Os estabelecimentos que produzem óleo de linhaça também ocasionalmente fabricam óleo de tungue, de mamona e de soja, quase exclusivamente para fins

---

<sup>742</sup> LOWENBERG, P. *Produtos químicos sintéticos*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 243, Ano XXI, jul. 1952, p. 14.

<sup>743</sup> LOWENBERG, P.. *Produtos químicos sintéticos*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 243, Ano XXI, jul. 1952, p. 14.

<sup>744</sup> STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, n°3, p. 133, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

<sup>745</sup> ORNSTEIN, Rudolf. *A indústria de óleos vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 248, Ano XXI, dez. 1952, p. 20.

<sup>746</sup> ORNSTEIN, Rudolf. *A indústria de óleos vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 248, Ano XXI, dez. 1952, p. 23.

industriais (tintas e vernizes). O óleo de linhaça produzido no Estado está sendo empregado principalmente nas fábricas de tintas com base de óleo e nas construções, diretamente, em pinturas. Consequentemente, os principais mercados encontram-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde estão localizadas não somente as maiores fábricas de tintas, como também é mais intensa a atividade construtora. Em linhas gerais, São Paulo consome 1/3 da nossa produção de óleo de linhaça, Rio de Janeiro outro 1/3 e os outros Estados, em conjunto, o último terço, participando o Rio Grande do Sul com 10-14% do total de consumo.<sup>747</sup>

Na matéria “O emprego do óleo de mamona na fabricação de tintas e vernizes” (1951), Marino Jordão Rosa relata que o consumo dos óleos secativos no Brasil visa aos óleos de linhaça (nos estados do Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina), oiticica (Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Piauí) e tungue (Rio Grande do Sul, São Paulo e Paraná)<sup>748</sup>. Nessa análise, a produção do óleo de oiticica é apontada como irregular, mas numericamente mais expressivo; sucedem-no o fabrico dos óleos de linhaça e tungue, que, embora “muito menor que a dos outros, está aumentando de ano para ano”. Outros materiais, como o óleo de rícino desidratado (mamona) obtido industrialmente, também são citados como produzidos nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro para venda e consumo próprio em algumas fábricas de tintas<sup>749</sup>. A produção desse óleo vegetal enfrentou dificuldades no início da década de 1950. Até antes da II Guerra Mundial diversas matérias-primas ainda eram importadas, sendo o óleo de tungue uma delas. Com o término do conflito e o conseqüente estímulo no desenvolvimento da indústria nacional “foi possível substituir o óleo de Tungue pelo óleo de Oiticica”<sup>750</sup>. Entre os obstáculos para a utilização do óleo de tungue destacamos ainda a falta de equipamento e a falta de orientação entre os pequenos agricultores.

Somente cinco das fábricas maiores, possuem instalações para refinação completa (neutralização e alvejamento) empregando geralmente o processo “*dry refining*” com soda cáustica em solução concentrada, para neutralização dos ácidos gordurosos livres, e terra *fuller*, ativadas, para branqueamento do óleo. Os produtos assim processados destinam-se às fábricas de tintas, para fabricação de *stand-oils*, etc., sob a denominação de óleo “álcali refinado” e “óleo clarificado”.<sup>751</sup>

<sup>747</sup> ORNSTEIN, Rudolf. *A indústria de óleos vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 248, Ano XXI, dez. 1952, p. 21.

<sup>748</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 227, Ano XX, mar. 1951, p. 11.

<sup>749</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 227, Ano XX, mar. 1951, p. 11.

<sup>750</sup> DI PIERRO, Mário F. *O papel de São Paulo no desenvolvimento do Brasil in Capítulos da História da Indústria Brasileira*. Fórum Roberto Simonsen, Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, Vol. XI, São Paulo, 1959, p. 98.

<sup>751</sup> ORNSTEIN, Rudolf. *A indústria de óleos vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 248, Ano XXI, dez. 1952, p. 23.

A indústria de óleos secativos no Brasil a partir de matéria-prima nacional é avaliada em matéria da RQI em 1951 como “recente”, ao contrário das primeiras produções de óleos em seu estado bruto, que ocorreram no nordeste através do óleo de oiticica, obtida pela árvore nativa do semi-árido brasileiro. Posteriormente a esse, viriam o de linhaça no Sul do país, o óleo de tungue em plantações de São Paulo e, em outros estados sulistas, o óleo desidratado de mamona ou rícino<sup>752</sup>.

Segundo matéria publicada no ano de 1953 na RQI, a descoberta da desidratação do óleo de rícino contribuiu para o aumento do seu consumo no país. Destinado particularmente para a indústria de tintas, o material se assemelha mais ao óleo de tungue que ao de linhaça e quando polimerizado, isto é, estandolizado, é de uso corrente em tintas: “seca rapidamente e o filme apresenta menos tendência a amarelecer que o de óleo de linhaça.”<sup>753</sup> Marino Jordão já ressaltava em 1945 os novos tratamentos descobertos pelo Instituto de Óleos do Ministério da Agricultura com o óleo de mamona. Esse material, da forma como é extraído, não é secativo, mas quando sofre transformações químicas como a desidratação ou a desoxidrilização torna-se secativo. O óleo de mamona “presta-se perfeitamente para a indústria de tintas e vernizes. Este óleo forneceu vernizes satisfatórios com diversas resinas, e as tintas preparadas para usos interiores e exteriores, com emprego em construções indicaram grande resistências à ação das intempéries.”<sup>754</sup> A partir da metade da década de 1940 é possível notar maior conhecimento das propriedades dos óleos secativos sintéticos<sup>755</sup>, em especial o de mamona<sup>756</sup>, bem como constituintes responsáveis por alterações indesejáveis, como por exemplo o amarelecimento causado pela presença de ácido linolênico no óleo de linhaça<sup>757</sup>. Em uma outra matéria datada de 1951 afirma-se que “não faz muito tempo representado apenas [como] curiosidade de laboratório, está sendo utilizado presentemente nas indústrias de tintas e de plásticos.”<sup>758</sup>

---

<sup>752</sup> S/A. *Matérias-primas nacionais para tintas e vernizes*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 230, Ano XX, jun. 1951. p. 19.

<sup>753</sup> ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 249, Ano XXII, jan. 1953, p. 19.

<sup>754</sup> ROSA, Marino Jordão. *O emprego do óleo de mamona na fabricação de tintas e vernizes*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 156, Ano XIV, abr. 1945, p. 22.

<sup>755</sup> S/A. *Tintas e Vernizes – Óleo de oiticica e óleos secativos em geral*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 181, Ano XVI, mai. 1947.

<sup>756</sup> ROSA, Marino Jordão da. *Desoxidrilização e polimerização do óleo de mamona*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 169, Ano XV, mai. 1946, p. 16-19.

<sup>757</sup> S/A. *Tintas e Vernizes – Óleos secativos*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 169, Ano XV, mai. 1946, p. 26.

<sup>758</sup> S/A. *Óleo de mamona, fonte de produtos químicos*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 233, Ano XX, Set. 1951, p. 13.

O fornecimento de óleos secativos para o estado de Minas Gerais não foi localizado. No entanto, sabemos que diversas tintas de uso doméstico e comercial bem como suportes industriais estão disponíveis para compra na região durante as décadas de 1950 e 1960<sup>759</sup>. A ocorrência desses itens é verificada em cidades do interior como Uberaba (produtos das Tintas Ypiranga de Condoril Tintas S.A na Casa Pignataro)<sup>760</sup>, Paraopeba (revendedor das tintas Sherwin-Williams do Brasil S.A. Tintas e Vernizes)<sup>761</sup>, Sete Lagoas (representantes dos produtos da Sherwin-Williams)<sup>762</sup>, Araguari (Tintas Ypiranga na Casa Franco)<sup>763</sup> e Nanuque (Tintas Ideal)<sup>764</sup>.

A capital também contou com diversos estabelecimentos semelhantes, onde destacamos a Soformat Ltda. Sociedade Fornecedora de Materiais (Representantes e Distribuidores – Cia. Nitro-Química Brasileira)<sup>765</sup> (FIGURA 141), a Casa Falci – Ferragens Antonio Falci Ltda. (Tintas Ypiranga, impermeabilizantes Sika e importadores de ferragens, tintas e demais artigos para pintura)<sup>766 767 768</sup>, a Bittencourt, Donnard & Cia. Ltda. (impermeabilizantes, vernizes, esmaltes e tintas para todos os fins)<sup>769</sup>, a Sociedade Pancolor Limitada (distribuidores exclusivos das tintas da marca Wanda)<sup>770</sup>, representantes da Sociedade para Indústria, Comércio e Representações INDUSCO (Companhia Nitro Química Brasileira) (FIGURA 145) e as lojas de departamento Mesbla, que já contava com filial belo-horizontina desde 1936<sup>771</sup> (FIGURA 146) e passa a oferecer a partir de 1956 tintas da marca Niulac (laca nitrocelulósica), Sintex (esmalte sintético), Rapid (esmalte rápido), Flatex (tinta de emulsão), Canário (tinta a óleo brilhante), Caiçara (tinta a óleo fosca), Gaivota (tinta a óleo para embarcações) e Lucifer (verniz)<sup>772</sup>.

<sup>759</sup> Ver Tabela 5, 7, 8, 9 e 10 (apêndice).

<sup>760</sup> Lavoura e Comércio. Ed. 14463(1), 1957, p. 1.

<sup>761</sup> Gazeta de Paraopeba, Ano 40, n.2.146. Ed. 02146(1) 18/06/1950.

<sup>762</sup> Gazeta de Paraopeba, Ano 49. Num. 2575. Ed. 02575(1).

<sup>763</sup> Gazeta do Triângulo, 1953. 24/07/1953. Ed. 01108(2).

<sup>764</sup> Folha de Nanuque. 1966. Ed. 00112 (1).

<sup>765</sup> Revista de Arquitetura, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 9.

<sup>766</sup> Vida Industrial, Nº4, maio de 1952, ano II, p. 138.

<sup>767</sup> Alterosa, Nº 128, Ano XII, Dez. 1950, p. 160.

<sup>768</sup> Revista de Arquitetura, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 70.

<sup>769</sup> Revista de Arquitetura, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 2, s/p.

<sup>770</sup> Revista de Arquitetura, Belo Horizonte, Ano 1948, Nº 11, p. 10.

<sup>771</sup> BELTRÃO, Heitor (ed.). Revista Comercial do Brasil, num. 188, Ano XXXIV, Rio de Janeiro, ago. 1936, s/p.

<sup>772</sup> *A Cruz*, Edição 02029(1), 29.01.1956, p. 8.





FIGURA 145 – Anúncio da Companhia Nitro Química Brasileira (SP) para a venda de produtos no Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais. Fonte: Correio da Manhã, Edição 16927(1), 26/05/1948, p. 6.

MESTRE BLATGE			
FUNDADA EM 1912 RIO DE JANEIRO			
<b>P. ALEGRE</b> R. 7 de Setembro, 856 TELEPHONE 5-515	<b>S. PAULO</b> P. Ramos Azevedo 10/14 TELEPHONE 4-2705	<b>NICTHEROY</b> Rua Vis. Rio Branco, 235 TELEPHONE 1-097	<b>B. HORIZONTE</b> Rua Califórnia 454/464 TELEPHONE 9-897
FILIAES			
AUTOMOVEIS PEÇAS ACCESSÓRIOS BATERIAS PNEUMÁTICOS TINTAS VERNIZES APARELHOS PULVERIZADORES	ELEVADORES DE AUTOS MÁQUINAS DE LAVAR CARROS COMPRESSORES DE AR EQUIPAMENTOS PARA OFICINAS	FERRAMENTAS INSTRUMENTOS DE PRECISÃO METAIS GALVANOPLASTIA MACHINISMOS BOMBAS DE AGUA MOTORES	ARMAS MUNICÕES CUTELARIA FERRAGENS LOUCAS ESMALTADAS MATERIAIS DE AVIAÇÃO

FIGURA 146 – Anúncio da Mesbla com quatro filiais da empresa: Porto Alegre, São Paulo, Niterói e Belo Horizonte. Fonte: Revista Comercial do Brasil, num. 188, Ano XXXIV, ago. 1936, s/p.

### 3.6.4. “Composição abstrata”

Por ocasião da “Coletiva de Artistas Mineiros” (jan.1959) realizada pelo Museu de Arte da Pampulha, Mário Silésio doa para a instituição “Composição Abstrata” (FIGURAS 147 e 148), pintura realizada com uma mistura de óleo com resina sobre tela, produzido no mesmo ano, nas proporções de 81,5 cm por 60,5 cm. Em “Arte Abstrata no Brasil”, “Composição Abstrata” (1959) é citada para representar a obra de Silésio, que adotou um “opção construtiva”<sup>773</sup> em suas obras. Porém, o quadro é apresentada de modo exclusivamente ilustrativo, sem que haja qualquer comentário sobre a composição realizada pelo artista, os materiais escolhidos ou sobre o ano seu de elaboração.

<sup>773</sup> LOPES, Almerinda da Silva. *Arte Abstrata no Brasil*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2010. p. 34.



FIGURA 147 e FIGURA 148 – Frente e verso da obra “Composição Abstrata” (1959) de Mário Silésio, um óleo-resinoso sobre tela, de 81,5 cm por 60,5 cm. Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno.

A obra realizada por Silésio parece explorar o uso das linhas feitas por tinta de caneta e pela própria variação cromática (tons de azul, verde, ocre e cinza) escolhida para o preenchimento das formas; o pintor parece utilizar ora um elemento ora o outro. A composição apresenta duas linhas pretas horizontais e paralelas que dividem completamente a leitura vertical do quadro em três regiões com tamanhos distintos. As linhas verticais são praticamente todas inclinadas e sugerem a ideia de profundidade através da existência de pontos de fuga que extrapolam os limites do quadro. Na região superior é possível observar cinco linhas verticais e paralelas, produzidas seja pelo uso de tinta de caneta ou pela variação cromática das formas bem como algumas retas ortogonais. O quadro também conta com linhas diagonais parciais e completas com um único ponto em comum (retas concorrentes); essas linhas se cruzam em forma de “X”, mas também se encontram em forma de “V”. O resultado desse uso intenso de retas paralelas, ortogonais e concorrentes resulta em figuras geométricas em forma de polígonos em forma de triângulo, retângulo, trapézio e pentágono; essa solução transmite ao observador uma ideia de movimento, mas também de estabilidade. A composição final do quadro ainda possibilita perceber uma estrutura simplificada que lembra uma forma humana levantada e com os braços abertos.

O Centro de Documentação do Museu de Arte da Pampulha (CEDOC-MAP) apresenta o estado de conservação da peça em 1987 e seis anos depois, em 1993. A obra passa por uma análise do Grupo Oficina de Restauro, que descreve problemas como: manchas brancas na parte frontal da camada pictórica, início de formação de craquelê, furos na tela, perda na camada pictórica na região central inferior, arranhões na policromia, sujidade aderida, descolamento parcial e pequenas lacunas de superfície. No verso verificou-se a presença de manchas na parte posterior da tela e a presença de microorganismos. No mesmo ano o museu fornece o seu parecer. O estado de conservação é descrito como ruim; a tela apresenta abrasões, riscos e perfurações. A camada pictórica contém manchas e sujidades, pequenas áreas com perda e início de formação de craquelês<sup>774</sup>.

Em 1993 o MAP revê o estado de conservação da peça. Nota-se o deslocamento das junções no montante esquerdo (frente) da moldura. O chassi apresenta dois furos, provavelmente provocados por insetos xilófagos na parte superior do montante direito. No verso da obra há inscrições no lado superior esquerdo, mancha de tinta azul no lado direito e manchas provavelmente ocasionadas por ataque biológico. A camada pictórica conta com inscrições e material aderido; a tela tem um pequeno furo no lado direito central e manchas e sujidades esbranquiçadas. A camada pictórica também tem perdas pontuais da policromia na lateral superior esquerdo, na lateral inferior esquerdo e à esquerda (ao centro). Pequenos respingos esbranquiçados na parte central superior e na lateral inferior direita. Observa-se o início da formação de craquelês em vários pontos<sup>775</sup>.

No ano seguinte, a pintura é novamente descrita pelo Grupo Oficina. Os danos relatados são novamente as manchas no verso da tela, a sujidade aderida à camada pictórica, a presença de microorganismos, o descolamento parcial da camada pictórica e pequenas lacunas de superfície na camada pictórica. Entretanto Carla de Castro e Silva registra a presença de um pequeno rasgo na parte inferior provocado por impacto mecânico; ela também descreve a formação de manchas brancas de fungos na área central, pequenas perdas na parte inferior e respingos de solvente ou água por toda a extensão da obra.<sup>776</sup> O tratamento proposto tem como objetivo fazer a limpeza do verso da tela, a fixação das áreas em deslocamento, a limpeza da camada pictórica, a satura do rasgo, a desinfestação dos microorganismos, o emassamento e

---

<sup>774</sup> FICHA MUSEOGRÁFICA, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes – Museu de Arte de Belo Horizonte. Número de registro 0077/87. Identificações feitas por Rosângela Reis Costa em 25/03/1987.

<sup>775</sup> FMC/MAP-AA/SILÉSIO, Mário. REG 0077 – Composição abstrata, 1959. Análise do estado de conservação. 24/11/1993.

<sup>776</sup> GRUPO OFICINA DE RESTAURO, “Proposta de restauração de sete obras”, maio de 1994.

nivelamento das lacunas de superfície, a reintegração cromática, a confecção de um novo chassi e a sua imunização preventiva.<sup>777</sup>

Finalmente em 1995 a obra passa por restauro. O plano de tratamento efetivado pela restauradora Rosângela Reis, do Grupo Oficina de Restauro, compreendeu: limpeza do verso da tela com auxílio de lixas, remoção das etiquetas coladas no verso e fixação emergencial de áreas em despreendimento. A limpeza da camada pictórica foi feita em duas etapas: com swob e solução de enzimas e com xilol e swob; em seguida, o nivelamento e reintegração de lacunas. A desinfestação de microorganismos e imunização do chassi foi feita com K.OTEC diluído em aguarrás mineral a 7%. Por fim, aplicou-se duas camadas de verniz Paraloid B72 (15%) levemente fosqueado com cera microcristalina.<sup>778</sup>

O Museu revê o estado de conservação da obra em 2010 e identifica na lateral esquerda central áreas de reintegração (diferença de brilho), na lateral direita inferior abertura de craquelê e rede de craquelês fechados nas regiões com as cores cinza-claro, lilás, cinza-escuro, marrom e verde oliva.<sup>779</sup>

Em 2016 a restauradora Giulia Giovani fornece parecer técnico da obra e observa ausência de continuidade da linha na composição, áreas com diferenças de brilho, craquelês na região inferior central e relevo alto na lateral esquerda central. A diferença de brilho generalizada foi causada possivelmente pela aplicação do verniz.

A grande diversidade de polígonos de lados, tamanhos e cores variadas é o tema principal desenvolvido por Mário Silésio em “Composição Abstrata”. O quadro foi provavelmente elaborado em diversas etapas, visto que as figuras geométricas aparecem pintadas e sobre a forma são traçadas as linhas pretas a caneta, mas o inverso também ocorre. Nas áreas onde a camada pictórica é mais espessa verifica-se a presença de marcas sutis de pincel; nas áreas em que essa é mais fina é possível observar a textura própria da tela (FIGURA 149). Para a representação do quadro o pintor mineiro ora faz uso de retas pretas traçadas para restringir cada área de cor. Ora abandona esse recurso utilizando a diferença cromáticas, entre as figuras geométricas (FIGURAS 150). Esse recurso lhe permite expandir as figuras

---

<sup>777</sup> GRUPO OFICINA DE RESTAURO, “Proposta de restauração de sete obras”, maio de 1994.

<sup>778</sup> A intervenção realizada do dia 10/05/1995 a 06/06/1995 por Rosângela Reis do Grupo Oficina de Restauro compreendeu: limpeza do verso da tela; fixação de áreas em despreendimento; limpeza da camada pictórica com xilol e swob; desinfestação de microorganismos; aplicação de duas camadas de verniz Paraloid B72 (15%) levemente fosqueado com cera microcristalina; nivelamento e reintegração de lacunas; e imunização do chassi (MAP, RELATÓRIO DE RESTAURAÇÃO).

<sup>779</sup> FMC/MAP-AA/SILÉSIO, Mário. REG.0077 – Composição Abstrata, 1959. Laudo estado de conservação, 23 fev. 2010.

geométricas e valorizar a ideia de profundidade entre elas. O procedimento pode ser comparado ao inaugurado por Lygia Clark através das “linhas orgânicas”, espaços vazios produzidos pela sombra das peças organizadas pela artista belo-horizontina.



FIGURA 149 – Detalhe de retângulo na lateral direita central da terceira região da obra “Composição Abstrata” (1959). Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno.

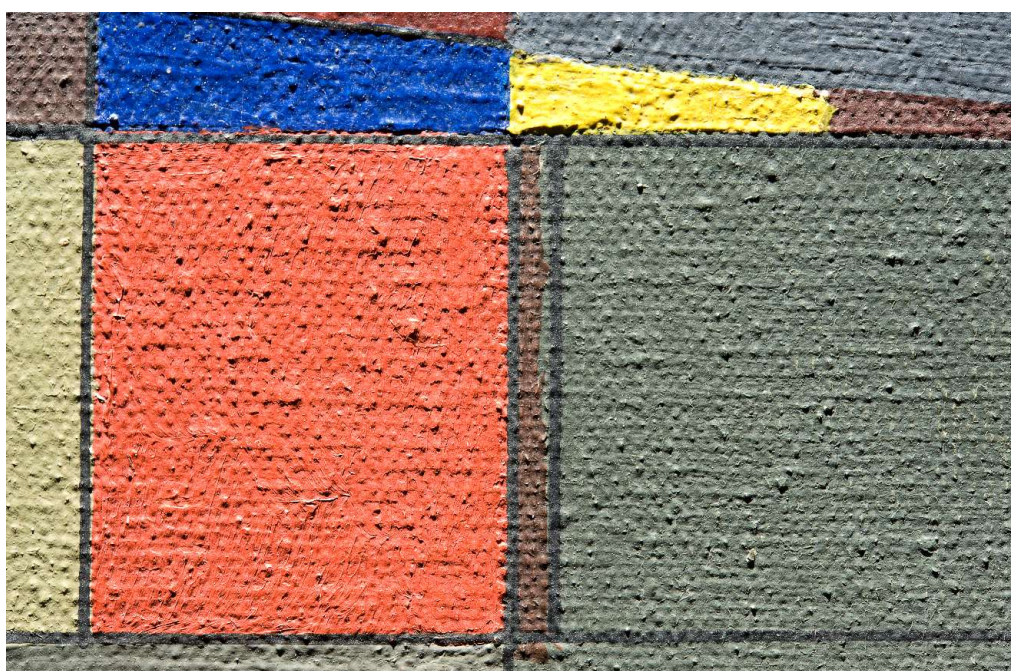


FIGURA 150 – Detalhe de retângulo vermelho na parte superior central da primeira região da obra “Composição Abstrata” (1959). Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno.

A execução de traços retos com nanquim ou tinta para caneta pode se dar por meio de tira-linhas e esquadro ou régua T; no caso da obra doada por Silésio ao MAP supõe-se que o artista utilizou alguma ferramenta de uso corrente na arquitetura ou engenharia devido à precisão no movimento. A realização desse procedimento sobre superfícies oleosas ocorre na obra *Ritmos cromáticos III* (1949) do concreto argentino Alfredo Hlito; segundo Gottschaller essa execução é “desafiadora”, já que a tinta deve estar diluída em uma proporção tal que permita a tinta da caneta deslizar na superfície<sup>780</sup>. Dessa forma, a “realização ordenada” com uma “execução brilhante”<sup>781</sup> descrita por Sampaio ou a construção “perfeita com uma segurança excepcional”<sup>782</sup> informada por Vasconcelos na obra de Silésio não podem ser totalmente observadas (FIGURAS 151).

As análises científicas inicialmente realizadas na obra “Composição Abstrata” (1959) indicam que artista fez uso de uma mistura de óleo de linhaça com resina de pinheiro. Essa informação sugere que Silésio utilizou um material industrial, ao contrário do tradicional óleo artístico, e portanto, de alguma forma, seguiu a tendência original do movimento concreto. A pesquisa histórica nos permitiu verificar que inúmeros materiais industriais estiveram disponíveis também na capital mineira, facilitando desse modo, a sua aquisição pelo artista.

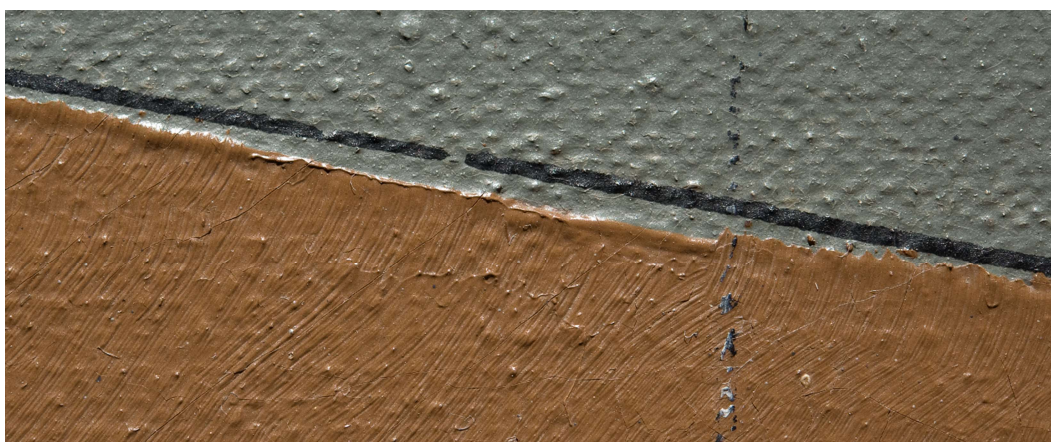


FIGURA 151 – Detalhe de obra “Composição Abstrata” (1959). Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno.

<sup>780</sup> GOTTSCHALLER, Pia. *Modern Abstract Art in Argentina and Brazil*. WHALEN, Timothy P. (dir.). *Conservation Perspectives – Contents – Conserving Modern Paints*. The GCI Newsletter, Volume 31, Number 2, Fall 2016, p. 15.

<sup>781</sup> SAMPAIO, Márcio. *Mário Silésio: essencialidade e poesia*. Suplemento Literário, Belo Horizonte. v. 22, n. 1081, p. 14, ago. 1987.

<sup>782</sup> VASCONCELLOS, Sylvio de. *Um pintor artesão*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 09/08/1958, p. 48.

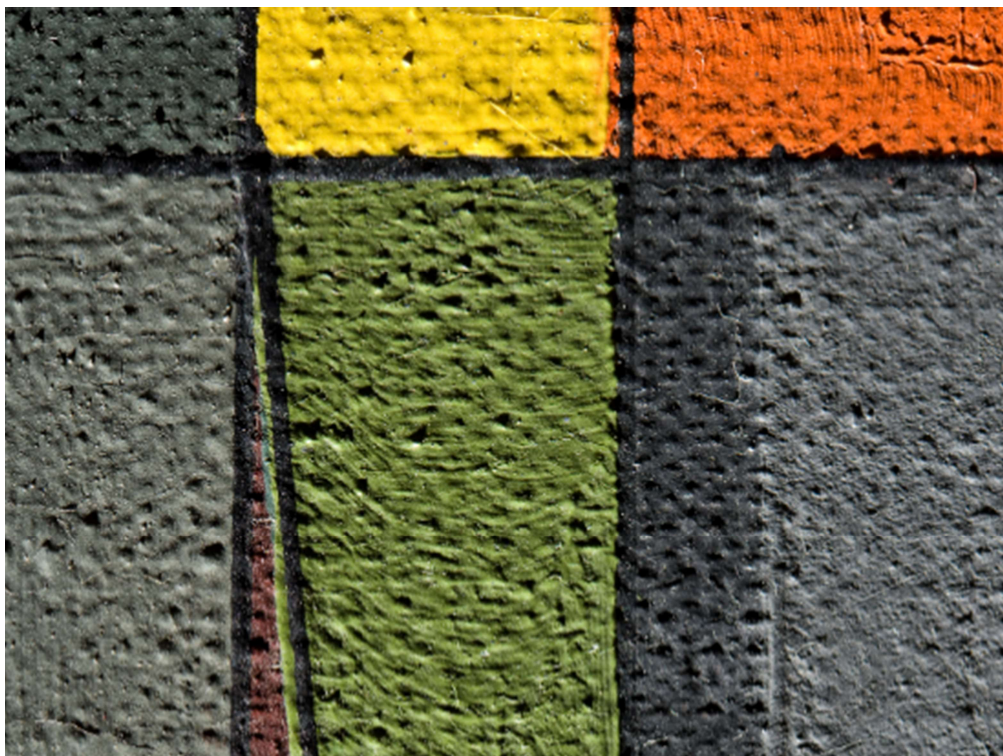


FIGURA 152 – Detalhe da obra “Composição Abstrata” (1959). Foto: Danielle Luce e Adriano Bueno.

### 3.7. Os materiais nas obras selecionadas pelo projeto Arte Concreta Brasileira

A especificidade de cada movimento artístico permitiu a produção de uma diversidade de obras com propostas, intenções, visualidades e técnicas distintas. Entretanto, o debate a respeito dos materiais utilizados pelos artistas é frequentemente negligenciado. Na tentativa de fornecer uma reflexão geral sobre os materiais e técnicas nas obras dos artistas escolhidos para o projeto “Arte Concreta Brasileira – A materialidade da forma: Industrialismo e Vanguarda Latino-americana”, apresentamos os dados abaixo.

Nas informações presentes nos catálogos de museus e coleções de arte concreta e construtiva, em particular na Pinacoteca/SP, no MAM/RJ, na Coleção Tuiuiú (RJ) e no MAP/MG, encontramos referências gerais sobre os materiais pictóricos industriais e artísticos na descrição das técnicas. Entre as tintas, são comuns os termos: “esmalte”, “tinta sintética”, “tinta guache”, “tinta vinílica”, “tinta automotiva”, “têmpera”, “tinta e massa”, “tinta a óleo”, “tinta alquídica” e “acrílica”. Organizamos de forma gráfica os materiais pictóricos das 29 obras

(GRÁFICO 1) segundo a composição citada e tendo em vista somente a identificação feita pelos catálogos das coleções dos museus citados anteriormente<sup>783 784 785 786</sup>.

As informações descritas no gráfico acima são novamente apresentadas (TABELA 1) de modo a possibilitar a identificação da coleção a qual cada obra pertence, as suas características principais (autor, título, data, dimensões e técnicas) e a referência onde foram obtidas essas informações. Além disso, também acrescentamos os resultados preliminares obtidos nas análises realizadas no LACICOR<sup>787</sup>.

Os dados dispostos na tabela facilitam a compreensão de equívocos na descrição de obras como a de Aluisio Carvão, *Verde/ Lilás* (1959), descrita como uma acrílica sobre tela, porém identificada como óleo (obra 4); e também a pintura de Hélio Oiticica, *Transdimensional* (1959), um óleo sobre tela, posteriormente identificado como tinta vinílica (obra 6). Entretanto, também foi possível verificar resultados de laboratório que confirmaram as informações nos catálogos. Essa situação ocorreu com o *Objeto Ativo* (1962) e *Pintura M-111* (1956), ambas de Willys de Castro (obras 27, 28), mas também com a obra de Abelardo Zaluar, *Híbridos I* (1969) (obra 1), *Estrutura plano espacial 3* (1958) e *Vermelho Vermelho* (1959), ambas de Carvão (obras 2 e 3). A correspondência de materiais também foi verificada em Ivan Serpa, *Forma em evolução* (1952), em Maria Helena Andrés, *Cidade Iluminada* (déc. 1969) e em Marília Giannetti Torres, *Sem título* (1960) (obra 20).

---

<sup>783</sup> MESQUITA, Ivo; BARRUECO, Fernando M (apr.); BARROS, Regina Teixeira de (cur.); PITTA, Fernanda et al. *Arte Construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

<sup>784</sup> MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (org.). *Inventário – Museu de Arte da Pampulha*. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2010.

<sup>785</sup> *O Olhar do Colecionador*. Coleção Tuiuiú, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).

<sup>786</sup> OSORIO, Luiz Camillo. *MAM nacional*. Rio de Janeiro, Barléu, 2014.

<sup>787</sup> Segundo dados preliminares compartilhados pela química Patrícia Schossler, responsável pelas análises químicas das 29 obras selecionadas no projeto.



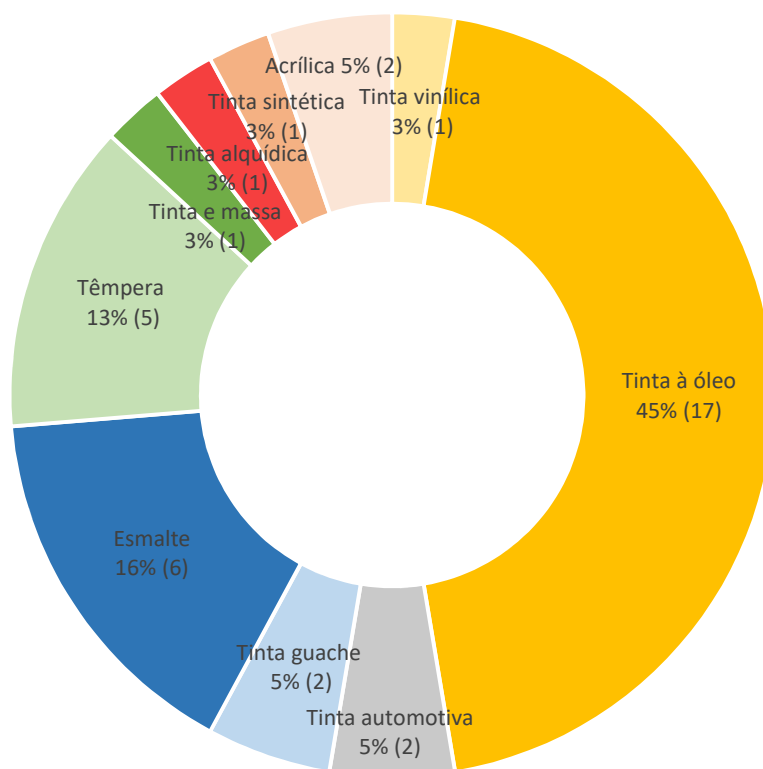


GRÁFICO 1 – Levantamento das tintas utilizadas nas obras dos artistas construtivos nos catálogos das coleções da Pinacoteca/SP, do MAM/RJ, da Coleção Tuiuiu (RJ) e do MAP/MG

A organização comparativa dos materiais também ressaltou obras que são descritas em catálogos a partir de termos gerais, como “esmalte”, mas que após as análises obtidas em laboratório foram identificadas segundo a sua composição química. Essa situação é observada em todas as obras de Hermelino Fiaminghi (obras 8, 9 e 10), em Waldemar Cordeiro, *Espaço convexo* (1954) (obra 26), em Luiz Sacilotto, *Vibração Ondular* (1953) (obra 18), todas descritas como esmaltes, mas compostas por resina do tipo alquídica.

Em alguns casos as técnicas analíticas aumentaram o grau de detalhamento sobre as informações já conhecidas. Essa observação se verifica na pintura de Willys de Castro, *Planos interpostos* (1959), que é descrita como um óleo, porém foi possível apurar que esse é de origem alquídica com resina (obra 29); na obra de Maurício Nogueira Lima, *Composição n. 2* (1952), que utiliza óleo do tipo linhaça (obra 22); em Mario Silésio, *Composição Abstrata* (1959), onde ocorre a presença de mistura de óleo com resina (obra 20). No entanto, em outros, os resultados permaneceram abrangentes, como na pintura de Waldemar Cordeiro, *Ideia visível* (1957) e na de Judith Lauand, *4 grupo de elementos* (1959). A primeira consta como uma têmpera (obra

25) e a segunda como têmpera e óleo sobre aglomerado (obra 13); em ambas foi possível identificar a presença de material do tipo protéico.

Também ressaltamos aquelas análises que identificaram a presença de mais de um material, como por exemplo, resinas à base de nitrocelulose e material alquídico. Essas análises revelam a complexidade química das resinas sintéticas e ressaltam as inúmeras alternativas para a sua obtenção. Essa realidade é lamentavelmente simplificada em obras como através da utilização de termos como “tinta automotiva”. Dentre os exemplos encontrados temos: Décio Noviello, *Sem título* (1969) (obra 5) Por fim, também não foi possível determinar a tinta utilizada em obras como a de Milton Dacosta, *Encontro I* (1961) (obra 24) e de Judith Lauand, *A base de Hexágonos* (1959).

TABELA 1 – Lista de obras selecionadas pelo projeto “Arte Concreta Brasileira – A materialidade da forma: Industrialismo e Vanguarda Latino-americana”. As informações foram organizadas segundo as coleções e utilizando dados publicados em catálogos, mas também os resultados das análises científicas feitas no LACICOR.

Coleção	Informações segundo catálogos	Informações segundo análises científicas
1- MAP/BH	Abelardo Zaluar, Híbridos I, 1969 (90 x 90 cm), Grafite e tinta vinílica sobre papel aderido a suporte tipo Eucatex. Fonte: Inventário – Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.	Tinta Vinílica
2- Coleção Tuiuiu/RJ	Aluísio Carvão, Estrutura plano espacial 3, 1958 (74 x90 cm), óleos sobre tela. Fonte: O Olhar do Colecionador. Coleção Tuiuiu, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).	Tinta a óleo
3- Coleção Tuiuiu/RJ	Aluísio Carvão, Vermelho Vermelho, 1959 (44 x 58 cm), óleo sobre eucatex. Fonte: O Olhar do Colecionador. Coleção Tuiuiu, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).	Tinta a óleo
4- Coleção Tuiuiu/RJ	Aluisio Carvão Verde/ Lilás, 1959 (30,5 x 69 cm), acrílica sobre Eucatex. Fonte: O Olhar do Colecionador. Coleção Tuiuiu, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).	Tinta a óleo
5- MAP/BH	Décio Noviello, Sem título, 1969 (219 x 280 x 2,5 cm), Tinta automotiva sobre compensado de madeira. Fonte:	Nitrocelulose e resina alquídica

	Inventário – Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.	
6- Coleção Tuiuiu/RJ	Hélio Oiticica, Transdimensional, 1959 (30 x 20 cm), óleo sobre tela – Coleção Tuiuiu. Fonte: O Olhar do Colecionador. Coleção Tuiuiu, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).	Tinta vinílica
7- Coleção Tuiuiu/RJ	Hélio Oiticica, Bilateral, 1959. Fonte: O Olhar do Colecionador. Coleção Tuiuiu, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).	Tinta vinílica
8- Pinacoteca/ SP	Hermelindo Fiaminghi, Alternado I, 1957 (60 x 60cm), esmalte sobre aglomerado. Fonte: MESQUITA, Ivo; BARRUECO, Fernando M (apr.); BARROS, Regina Teixeira de (cur.); PITTA, Fernanda et al. <i>Arte Construtiva na Pinacoteca</i> . São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.	Tinta alquídica (glicerol)
9- MAM/RJ	Hermelindo Fiaminghi, Círculos em movimento alternado n. 2, déc. 1950 (59,5 x 59,5), esmalte sobre madeira. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo Osorio. <i>MAM nacional</i> . Rio de Janeiro, Barléu, 2014.	Tinta alquídica
10- MAM/RJ	Hermelindo Fiaminghi, Virtual n. 13 – triângulos em espiral, 1957 (58,3 x 58,2 cm), esmalte e têmpera sobre madeira. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo Osorio. <i>MAM nacional</i> . Rio de Janeiro, Barléu, 2014.	Tinta alquídica
11- MAM/RJ	Ivan Serpa Forma em evolução, 1952 (87,5 x 72,5 cm), Tinta alquídica sobre aglomerado. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo Osorio. <i>MAM nacional</i> . Rio de Janeiro, Barléu, 2014.	Tinta alquídica
12- Coleção Tuiuiu/RJ	Ivan Serpa Quadrados com ritmos resultantes, 1953. Fonte: O Olhar do Colecionador. Coleção Tuiuiu, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).	Tinta alquídica
13- Pinacoteca/ SP	Judith Lauand, 4 grupo de elementos, 1959 (60 x 60cm), têmpera e óleo sobre aglomerado. Fonte: FIORAVANTE, Celso et al. <i>Judith Lauand: Experiências</i> . Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2011; MESQUITA, Ivo; BARRUECO, Fernando M (apr.); BARROS, Regina Teixeira de (cur.); PITTA, Fernanda et al. <i>Arte Construtiva na Pinacoteca</i> . São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.	Material protéico
14- MAM/RJ	Judith Lauand A base de Hexágonos, 1959 (60 x 60 x 5 cm), tinta sintética sobre aglomerado. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo Osorio. <i>MAM nacional</i> . Rio de Janeiro, Barléu, 2014.	Inconclusivo

15- Coleção Tuiuiu/RJ	Lygia Clark, Casulo, s/d (60 x 60 x cm). Fonte: O Olhar do Colecionador. Coleção Tuiuiu, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).	Nitrocelulose e resina alquídica (tinta branca)
16- MAM/RJ	Lygia Clark, Planos em superfície modulada n. 8, 1959 (70 x 105 x 4 cm), tinta automotiva sobre madeira. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo Osorio. <i>MAM nacional</i> . Rio de Janeiro, Barléu, 2014.	Tinta alquídica
17- MAM/RJ	Lygia Pape, Relevo, 1955 (40,4 x 40,4 x 4,9 cm), Acrílica, têmpera e esmalte sobre madeira. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo Osorio. <i>MAM nacional</i> . Rio de Janeiro, Barléu, 2014.	Tinta alquídica e vinílica
18- Pinacoteca/ SP	Luiz Sacilotto, Vibração Ondular, 1953 (42,5 x 50,5 cm), esmalte sobre madeira. Fonte: FIORAVANTE, Celso et al. <i>Judith Lauand: Experiências</i> . Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2011; MESQUITA, Ivo; BARRUECO, Fernando M (apr.); BARROS, Regina Teixeira de (cur.); PITTA, Fernanda et al. <i>Arte Construtiva na Pinacoteca</i> . São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.	Tinta alquídica
19- MAP/BH	Maria Helena Andrés, Cidade Iluminada, déc. 1950 (53,7 x 73 cm), Óleo sobre Tela. Fonte: Inventário – Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.	Tinta a óleo
20- MAP/BH	Mario Silésio, Composição Abstrata, 1959 (81 x 60 cm), Óleo sobre tela. Fonte: Inventário – Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.	Tinta a óleo com resina
21- MAP/BH	Marilia Giannetti Torres, Sem título, 1960 (72,5 x 59,8 cm), Tinta a óleo sobre tela.	Tinta a óleo
22- Pinacoteca/ SP	Maurício Nogueira Lima, Composição n. 2, 1952 (67,5 x 43 cm), Grafite e óleo sobre aglomerado. Fonte: BARROS, Regina Teixeira (curad.); MESQUIRA, Ivo. <i>Willys de Castro</i> . Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2012.	Tinta a óleo (linhaça)
23- Pinacoteca/ SP	Maurício Nogueira Lima, Desenvolvimento espacial da espiral, 1954 (40 x 40,5 cm), tinta e massa sobre aglomerado colado sobre madeira. Fonte: BARROS, Regina Teixeira (curad.); MESQUIRA, Ivo. <i>Willys de Castro</i> . Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2012.	Tinta alquídica
24- Coleção Tuiuiu/RJ	Milton Dacosta, Encontro 1, 1961 (19 x 24 cm), óleo sobre tela. Fonte: O Olhar do Colecionador. Coleção Tuiuiu, São	Inconclusivo

	Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).	
25- Pinacoteca/ SP	Waldemar Cordeiro, <i>Ideia visível</i> , 1957 (100 x 100 cm), têmpera sobre madeira <sup>788</sup> . Fonte: <i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960; MAC, 1986; MESQUITA, Ivo; BARRUECO, Fernando M (apr.); BARROS, Regina Teixeira de (cur.); PITTA, Fernanda et al. <i>Arte Construtiva na Pinacoteca</i> . São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.	Material protéico
26- Pinacoteca/ SP	Waldemar Cordeiro, <i>Espaço convexo</i> , 1954 (121,5 x 60,5 cm), esmalte sobre laminado melamínico colado sobre aglomerado. Fonte: BARROS, Regina Teixeira (curad.); MESQUIRA, Ivo. <i>Willys de Castro</i> . Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2012.	Tinta alquídica lâmina plástica de melanina-formaldeído
27- Pinacoteca/ SP	Willys de Castro. <i>Objeto Ativo</i> , 1962 (35,5 x 35,3 x 25cm), óleo sobre tela colada sobre madeira. Fonte: BARROS, Regina Teixeira (curad.); MESQUIRA, Ivo. <i>Willys de Castro</i> . Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2012.	Tinta a óleo
28- Pinacoteca/ SP	Willys de Castro, <i>Pintura M-111</i> , 1956 (108 X 20cm), óleo sobre aglomerado. Fonte: BARROS, Regina Teixeira (curad.); MESQUIRA, Ivo. <i>Willys de Castro</i> . Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2012.	Tinta a óleo
29- MAM/RJ	Willys de Castro <i>Planos interpostos</i> , 1959 (40,5 x 19,8 x 1,7 cm), óleo sobre madeira. Fonte: OSORIO, Luiz Camillo Osorio. <i>MAM nacional</i> . Rio de Janeiro, Barléu, 2014.	Tinta alquídica com resina

<sup>788</sup> No catálogo do MAC-USP essa obra é descrita como feita em tinta e massa sobre compensado. O catálogo da Pinacoteca-SP, por sua vez, descreve-a como uma “têmpera sobre aglomerado”.

*“Meio mundo já viu um quadro ou uma escultura ‘concreta’, ou seja, na definição popular, ‘aqueles rabiscos coloridos ou aqueles arames retorcidos que ninguém entende e que qualquer criança pode fazer’.”<sup>789</sup>*

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história das tintas no Brasil e a criação e produção de resinas sintéticas e a novas tecnologias desenvolvidas nacionalmente ainda se revelaram um tema de pesquisa árido. Se por um lado é possível encontrar um grande número de publicações sobre a composição dos materiais pictóricos no século XX no Reino Unido, na Europa e nos EUA, um panorama geral da situação brasileira ainda é inexistente. Nesta investigação foi possível confirmar que nosso país esteve amplamente conectado às tecnologias criadas internacionalmente. A criação e vendas das tintas *Ripolin* coincide com seu comércio em solo nacional ainda no final do século XIX e começo do século XX; o período descrito para a disponibilidade das lacas nitrocelulósicas equivale ao encontrado na importação desse produto para casas de ferragem em São Paulo e Rio de Janeiro; o surgimento das tintas à base de acetato de polivinila corresponde ao período em que inicia a sua fabricação em empresas aqui já estabelecidas. As resinas alquídicas são as únicas que, até o momento, parecem ter demorado para serem fabricadas no país. Nesse sentido, ainda resta apurar a política de importação e exportação brasileira, a participação de lojas de departamento e casas de ferragens na compra de produtos do exterior e a diversidade de materiais ofertados.

Tendo em vista as obras “Forma em Evolução” (1952) e “Composição Abstrata” (1959) de Ivan Serpa e Mário Silésio, respectivamente, foi dada uma atenção maior aos materiais óleo-resinosos e aqueles à base de resinas alquídicas. Entretanto, ainda é necessário verificar, para os materiais pictóricos, aspectos relativos à produção nacional e o uso das tintas e resinas de nitrocelulose, acrílicas e de acetato de polivinila nas obras construtivas. Além disso, a pesquisa por ferramentas e equipamentos bem como suportes rígidos derivados de madeira, plástico ou as telas fabricada no Brasil também são assuntos ainda pouco explorados e que necessitam de uma investigação mais cuidadosa.

O estudo da situação econômica e industrial do Brasil também permitiu aferir com relativa precisão que a disponibilidade de materiais industriais, pelo menos nos três estados do Sudeste, São Paulo, Rio e Minas, foi acentuada. Embora a capital paulista apresentasse um número expressivo de sedes empresariais responsáveis pela fabricação de tintas industriais e artísticas, sendo seguido pela capital do Brasil à época, a distribuição desses produtos foi

---

<sup>789</sup> RENÓ, Gustavo. *Eis a Poesia ‘Genuinamente Brasileira’*, O Globo, Rio de Janeiro, 12 jan 1957.

generalizada em todos os estados suprecitados; essa situação é verificada seja em cidades do interior como nas capitais. Essa disponibilidade nos faz refletir que os artistas paulistas, cariocas e mineiros tiveram amplo acesso a materiais modernos como óleos, resinas e tintas industriais fabricadas nacionalmente e internacional. Dessa forma, o seu uso não é o resultado de uma limitação ou imposição do mercado, mas de uma escolha consciente e criativa.

Tentamos levantar informações relativas aos produtos, marcas, rótulos, composição, data de fundação da empresas, fundadores e diretores responsáveis pela firma, nome registrado nas juntas comerciais, fábricas edificadas, filiais e principais revendedores (TABELA 12). Essa iniciativa decorre da valorização da memória brasileira e da iniciativa de preservar a inovadora e criativa participação de muitos empreendimentos fundados no país, mas que com o passar das décadas se perderam ou foram incorporadas pela concorrência promovida por multinacionais. Citamos aqui os itens desenvolvidos pela Cia. Química Industrial Cil S.A, pela Fábrica de Produtos Rada Leonardo Leonardi S.A., pela Cia. Tintas e Vernizes R. Montesano, pelas Tintas Ypiranga entre várias outras. Acreditamos que a reunião desses dados permitirá a contextualização e datação dos produtos lançados nas décadas de 1950 e 1960.

No que diz respeito à arte construtiva brasileira, a opção pelo uso de materiais industriais é, de fato, recorrente na obra de diversos artistas. Embora com propostas distintas, a arte concreta paulista e carioca, iniciada pelos Grupos Ruptura e Frente (e posteriormente, em alguma medida, o Neoconcretismo), tiveram por princípio, dentre outros aspectos, o uso experimental de produtos de natureza industrial e disponíveis no mercado nas décadas de 1950 e 1960. Entretanto, nem todos artistas aderiram com a mesma intensidade a essa proposta. A escolha dos paulistas parece estar relacionada a razões simbólicas, como, por exemplo, o significado que os materiais industriais e de consumo diário implicitamente transmitiam (a importância dada à indústria, ao crescimento econômico à tecnologia, à reprodutibilidade da obra de arte). Os cariocas, por sua vez, defendem um uso pautado em razões óticas, ou propriedades dos materiais, da cor e da luz. Alertamos que essas generalizações apresentam, naturalmente, exceções, sendo necessário questionar o uso de categorias para compreender os movimentos construtivos; essas formulações restringem e limitam as intenções de cada artista e devem ser elaboradas após a pesquisa da produção individual de cada indivíduo. Nesse sentido, a sistematização das informações citadas em entrevistas, das obras produzidas, das técnicas e dos materiais empregados pelos pintores e escultores construtivos foi iniciada aqui. A tabela 22 é apresentada de modo a estimular os futuros pesquisadores interessados pelo tema. Ela revelam a riqueza de detalhes na obra de cada artista; esperamos que esse material possa desdobrar em novas pesquisas.

Além dos materiais industriais, os convencionais também foram utilizados em diversas obras, sendo portanto necessário questionar para cada integrante, o motivo dessa escolha. Essa evidência ainda nos leva a refletir que os materiais não foram a única maneira de se reivindicar uma arte de vanguarda, mas também a forma como cada um se preocupou em utilizá-los. Ainda assim, também é possível aventar a possibilidade de que as tintas a óleo identificadas na obras citadas não correspondessem às tintas a óleo artísticas, mas às tintas a óleo de uso doméstico, e portanto, industrial. Essa hipótese, ainda não comprovada, pode explicar a presença de diversas obras feitas em óleo sobre tela ou compensado.

A proposta de estudar a apropriação de materiais industriais por artistas brasileiros construtivos das décadas de 1950 e 1960 é certamente audaciosa e extensa. Como vimos, o assunto repercute nos campos da história da arte, da história social, política e econômica do Brasil e na história e propriedade dos materiais. Dessa forma, essa pesquisa não está finalizada, porém espera-se ter promovido uma discussão mais apurada sobre a relevância dos materiais nas criações artísticas construtivas, bem como a necessidade de revisão na nomenclatura utilizada nas técnicas das obras citadas em catálogos. Nesse sentido, as análises científicas e os estudos abordados pelos pesquisadores do projeto “ARTE CONCRETA BRASILEIRA – A materialidade da forma: Industrialismo e Vanguarda Latino-americana” são contribuições que enriquecem e complementam o conteúdo descritos nos catálogos dos museus. Acreditamos que a conclusão dessa iniciativa, prevista para o segundo semestre do ano de 2017, certamente permitirá transmitir para a comunidade um conhecimento mais consolidado e detalhado das riquezas e nuances da arte construtiva brasileira.



## APÊNDICE

GRÁFICO 2 – Representação gráfica do número de indústrias de tintas por estado. Fonte: Cadastro Industrial - Fabricação de Tintas, Vernizes e Esmaltes, IBGE, 1959.

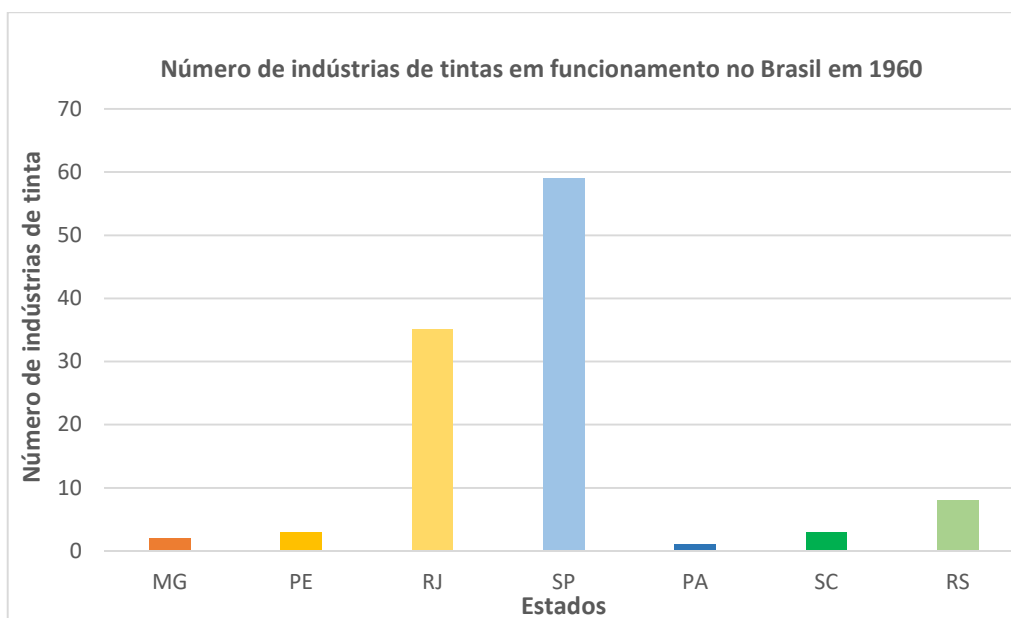


TABELA 2 – Estabelecimentos responsáveis pela venda de tintas, vernizes e esmaltes em São Paulo. Departamento Estadual de Estatística – Divisão de Estatísticas da Produção e Comércio. *Catálogo das Indústrias do Município da Capital – 1945*<sup>790</sup>. Rothschild Loureiro & Cia. Ltda., São Paulo, 1947.

ESTABELECIMENTO	DESCRIÇÕES
A. M. Henrique	Fundada em 1945. Especializada em vernizes e dissolventes.
Afonso Barilli	Fundada em 1936. Especializada em <i>thinner</i> , vernizes e tintas.
Antônio Aristides Tredice	Fundada em 1936. Especializada em óleo para pinturas.
Antônio J. Fernandes	Fundada em 1938. Especializada em tintas e esmaltes.
B. Caselli	Fundada em 1940. Especializada em <i>thinner</i> e líquido de banana.
Carlos Kuenerz & Cia. Ltda.	Fundada em 1927. Especializada em alavaiade e tintas.
Carlos Müller	Fundada em 1925. Especializada em tintas, esmaltes e vernizes.
Cia. Brasileira Mercantil e Industrial.	Fundada em 1944. Especializada em tintas e esmaltes.
Cia. Química Industrial Cil S.A.	Fundada em 1923. Especializada em tintas e esmaltes.

<sup>790</sup> Além do catálogo das indústrias da capital também há um exemplar somente para o estado de São Paulo (Departamento Estadual de Estatística – Divisão de Estatísticas da Produção e Comércio. Catálogo das Indústrias do Estado de São Paulo (Exclusive o município da capital) – 1945. Rothschild Loureiro & Cia. LTDA., São Paulo, 1947).

Cia. Tintas e Vernizes R. Montesano	Sem data de fundação. Especializada em tintas, esmaltes e vernizes.
Dr. Taute & Cia.	Fundada em 1934. Especializada em tintas e esmaltes.
Duarte Amaral & Troiano	Fundada em 1940. Especializada em tintas.
Fábrica de Goma-Laca Lustrolaca Ltda.	Fundada em 1944. Especializada em goma-laca.
Fábrica Horst Ltda. <sup>791</sup>	Fundada em 1924. Especializada em tintas e mordentes.
Fábrica de Produtos Rada – Leonardo Leonardi S.A.	Fundada em 1932. Especializada em <i>thinner</i> e esmaltes.
Fábrica de Tintas Atirador Ltda.	Fundada em 1945. Especializada em tintas.
Fábrica de Tintas e Vernizes Altair	Fundada em 1944. Especializada em tintas e vernizes.
Fábrica de Tintas Índia do Brasil Ltda.	Fundada em 1941. Especializada em tintas e esmaltes.
Frederico G. Menke	Fundada em 1944. Especializada em tintas.
Globo Ltda.	Fundada em 1936. Especializada em tintas em pó.
Indústria Matarazzo de Energia S.A.	Fundada em 1934. Especializada em solventes e gasolinas.
Indústria Química Valbeno Ltda.	Fundada em 1943. Especializada em extrato de noqueira.
Indústrias Químicas de Tintas Vernizes S.A.	Fundada em 1937. Especializada em tintas e esmaltes.
Indústria de Tintas Pan Cor Ltda.	Fundada em 1945. Especializada em tintas e vernizes.
Indústria e Tintas Planeta Ltda.	Sem data de fundação. Especializada em tintas e vernizes.
Indústrias Morris Ltda.	Fundada em 1937. Especializada em tintas e vernizes.
Indústrias Químicas Lobrasil Ltda.	Fundada em 1944. Especializada em <i>thinner</i> .
João Coelho	Fundada em 1942. Especializada em verniz e anilinas.
Ladislau Kovacs & Cia. Ltda.	Fundada em 1935. Especializada em tintas em pó.
Leon Kaniefski	Fundada em 1943. Especializada em verniz.
Manufatura Brasileira de Tintas e Dissolventes Ltda.	Fundada em 1944. Especializada em <i>thinner</i> .
Polidura Brasil Ltda.	Fundada em 1940. Especializada em tintas e vernizes.
Produtos Químicos Arcoverde Ltda.	Fundada em 1945. Especializada em tintas e vernizes.

<sup>791</sup> Nascida na segunda década do século XX, a Horst do Brasil S.A. (SP), foi fundada pelos irmãos José e Egídio Horst na cidade de São Paulo em 1924<sup>791</sup>. Comprovando uma forte tradição germânica no setor das tintas, a unidade instalada no Brasil seguia o modelo da primeira fábrica da família Horst, a *Lacke Fabric Horst*, que funcionou em Colônia até o final da década de 1950. A empresa brasileira fabricante de tintas, esmaltes e vernizes passaria a disponibilizar, a partir de 1960, o acetato de polivinila Mowilith®<sup>791</sup>, matéria-prima básica para a preparação da tinta plástica e também a “tinta solúvel em água, para pintura de paredes, ‘látex paint’, denominada ‘Vehomate’”<sup>791</sup>. Dessa forma, ampliam-se as possibilidades para a utilização das misturas em tintas. A empresa seria desmembrada em 1967, quando um dos irmãos vende sua parte para o outro, que se associa a outros empresários; pouco tempo depois, a empresa encerra sua produção.

Rodolfo Schmidt	Fundada em 1940. Especializada em alvaiade.
S. Sparapani	Fundada em 1941. Especializada em tintas, esmaltes e vernizes.
Sarto & Scaffide	Fundada em 1939. Especializada em esmaltes, vernizes e mordentes.

TABELA 3 – Lista de estabelecimentos responsáveis pela venda de tintas. ACSP. Anuário do Comércio e Indústria 69/70. Associação Comercial de São Paulo (1894-2016), São Paulo, 1969.

<b>ESTABELECIMENTO</b>	<b>PRODUTOS DISPONÍVEIS</b>
Alexandre Obelenis	Comércio de tintas
Alípio de Andrade	Comércio de ferragens, louças, tintas
Bazar das Tintas Ltda.	Comércio de tintas, óleos e vernizes
Biancalana & Del Grande Ltda.	Comércio de ferragens, louças, tintas
Casa Edson de Tintas e Ferragens	Comércio de ferragens, louças, tintas
Casa de Ferragens Pompeia	Comércio de ferragens, louças, tintas
Casa Presto Louças e Ferragens	Comércio de ferragens e tintas
Casa das Resinas Brasil Ltda.	Comércio de tintas e vernizes
Casa Spinelli de Tintas e Ferragens	Comércio de tintas e artefatos sanitários
Casa Tamandaré Tintas e Ferragens Sociedade Ltda.	Comércio de tintas e ferragens
Casa Três Estados Materiais para Construções	Materiais para construção, ferragens, tintas
Casa Volpe Tintas Ltda.	Comércio de tintas em geral atacado e varejo
Centro de Tintas Indústria e Comércio Ltda.	Tintas e vernizes
Comercial Eletrotintas Ltda.	Tintas, materiais elétricos, ferragens
Comércio de Ferragens Wagner Ltda.	Comércio de tintas e ferragens
Doubles & Cia. Ltda.	Comércio de tintas
Doubles & Companhia Ltda. – Tintas Progresso	Comércio de tintas em geral
Ernesto Dias de Castro	Comércio de tintas e ferragens
Francisco Saraiva, Filho & Cia. Ltda. – “Casa Saraiva”	Tintas, vernizes e esmaltes
Gabriel Gonçalves S.A. Importadora de Ferragens e Louças	Importação e comércio por atacado ou varejo de ferragens e tintas
H. Silva D’Assunção	Ferragens e tintas

J. Alcides Gomes Farias	Comércio de ferragens, louças e tintas
J. V. Scarpa	Tintas e artigos para pintura
J. Weigand & Cia.	Comércio de ferragens, louças e tintas
João Ferreira de Souza	Comércio de ferragens e tintas
Lira & Vendramini Ltda.	Comércio de tintas e artigos para pintura em geral
Luiz A. Santos	Comércio de ferragens, material para construção, louças e tintas
Manoel Caetano Pires	Compra e venda de tintas e vernizes e materiais para construção
Mário de Paola	Comércio de ferragens, louças e tintas
Maria de Lourdes M. Duarte – Casa Popular	Comércio de ferragens, louças e tintas
Mary Tintas Ltda.	Tintas em geral
Molari S.A. Comercial Importadora	Comércio e importação de tintas
Nascimento & Cia.	Tintas, ceras, graxas
Orestes Brossi	Comércio de ferragens, louças e tintas
Queiroz Tinta Comercial e Importadora Ltda.	Comércio e importação de tintas e vernizes
Saldys Algimantas	Ferragens, tintas
Renner Hermann Comercial S.A. – Filial de São Paulo	Indústria de comércio, tintas, vernizes, óleos
Salvador de Rogatis & Filho	Comércio de ferragens, plásticos, louças e tintas
Sélio Franco de Godoy “Casa Seleta”	Tintas e vernizes em geral
Scheiby & Cia. Ltda.	Tintas e afins
Serafim Henrique dos Santos S.A.	Comércio de ferragens, louças e tintas
Sociedade Comercial de Materiais de Pinturas Socomapim Ltda.	Comércio de tintas, esmaltes, vernizes, anilinas
Sociedade Mercantil Gilsara Ltda.	Ferragens, tintas e vernizes
Tintas Artísticas Zonas Sul Ltda.	Comércio de tintas e vernizes
Tintas Citrota Ltda.	Comércio de tintas
Valença dos Pintores – Tintas Ltda.	Lojas de tintas
Utilidades Domésticas Diolar Ltda.	Ferragens, louças, tintas
Vicente Pôncio	Ferragens, tintas

Weigand & Cia. – Casa Weigand	Ferragens, tintas
-------------------------------	-------------------

TABELA 4 – Lista de estabelecimentos responsáveis pela fabricação de tintas. ACSP. Anuário do Comércio e Indústria 69/70. Associação Comercial de São Paulo (1894-2016), São Paulo, 1969.

ESTABELECIMENTOS	PRODUTOS DISPONÍVEIS
Acrilex Tintas especiais	Indústria de tintas
Artex Tintas S.A.	Fábrica de tintas, vernizes
Atlantis Brasil Ltda.	Fábrica de anil, tintas
Brilcôr Indústrias de Tintas e Vernizes Ltda.	Tintas e vernizes em geral
Carlos J. Gottmann & Cia.	Indústria de tintas
Chiaroni & Panza Ltda.	Comércio de tintas em geral
Citec Composições Químicas Industriais	Indústria e comércio de tintas, vernizes, composições para textéis
Comércio e Indústria Bril-Loid	Indústria de comércio de tintas e produtos químicos industriais
Companhia Nitro Química Brasileira	Fios de raio, produtos químicos e tintas e vernizes
Companhia Química Industrial “CIL”	Fábrica de tintas, vernizes, esmaltes, lacas
Estabelecimento Ch. Lorilleux S.A.	Indústria e comércio de tintas, vernizes e congêneres
Francisco Mattos & Cia. Ltda.	Indústria, comércio e importação de tintas em pó e produtos químicos industriais
Fábrica de Tintas e Vernizes Eklype Ltda.	Indústria e comércio de tintas e vernizes em geral
Fábrica de Tintas e Vernizes Eros Nelson Sachetto	Fábrica de tintas
Ferragens Emapu Ltda.	Comércio de ferragens, tintas
Ferragens Ferromar Ltda.	Ferragens, louças, tintas
Gasparini Indústria e Comércio	Comércio e indústria e tintas
Horst S.A. Tintas e Vernizes	Indústria e comércio de tintas e vernizes e esmaltes
Indústria e Comércio Atlantis Brasil Ltda.	Anil e tintas
Indústria e Comércio de Vernizes Coloridos Privilégio Ltda.	Indústria de tintas
Indústria de Tintas e Revestimentos Retinco Ltda.	Fabricação de tintas, revestimentos e suas aplicações
Indústria de Tintas e Vernizes R. R. Ltda.	Indústria de tintas e vernizes, importação de produtos congêneres
Indústrias Brasileiras de Lápis Fritz Johansen S.A.	Indústria e comércio de lapis, canetas, tintas, lapiseiras

Itacor S.A. Fábrica de Tintas e Vernizes	Indústria e comércio de tintas, esmaltes em geral
H. M. Comercial Importadora e exportadora Ltda.	Comércio e importadora de produtos químicos, tintas
Kelly S.A. Tintas e Solventes	Indústria de tintas, vernizes, solventes
L. Corazza & Cia. Ltda.	Comércio de ferragens, louças e tintas
Nova Vulcão S.A. – Tintas e Vernizes – Tintas Vulcão <sup>792</sup>	Indústria e comércio de tintas, vernizes, esmaltes em geral
Paulo Alberto Fraga	Indústria e comércio de tintas e vernizes
Precotisa-Scheiby & Companhia Ltda.	Materiais para impermeabilização, tintas
S. Sparapani & Filhos Ltda. – Casa Sparapani	Comércio e indústria de tintas
Saad & Companhia Ltda. – Fábrica Rainha	Materiais plásticos e tintas em geral (importação e exportação)
Solventex Indústria Química Ltda.	Produtos químicos, solventes, tintas
Sotilim Soc. de Tintas Industriais Ltda.	Fabricação de tintas para fins industriais
Sul América Tintas Automotivas Ltda.	Comércio de tintas par automóveis
Suvinil S.A. Indústria e Comércio de Tintas	Indústria de tintas látex e massa corrida
Synteko S.A. – Comércio, Importação e Exportação	Resinas, colas, ceras, tintas, madeiras aglomeradas
Tintas Arcôr Indústria e Comércio Ltda.	Comércio de tintas e artigos para pintores
Tintas Cream-Art S.A.	Indústria e comércio de tintas e congêneres
Tintas Luminos Ti-Lum Ltda.	Fábrica e comércio de tintas
Tintas Ypiranga S.A.	Fábrica comércio de tintas, vernizes, solventes e afins
Viuva Antônio Fernandes & Filho Ltda. – Casa Fernandes	Fábrica de tintas e vernizes
Fábrica Estrela de Tintas e Vernizes Ltda.	Fábrica de tintas e vernizes gráficos

TABELA 5 – Estabelecimentos responsáveis pela venda de tintas na capital mineira. MOREIRA, Vivaldi W. (ed.). Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais, Ano I, Jan. 1946, N°1, Belo Horizonte, s/p.<sup>793</sup>

<sup>792</sup> Em 1924, nasce a indústria Fábrica Vulcão, fundada pelo casal alemão Carlos Wenzel Muller e Paula Muller através da empresa Carlos Muller & Cia. Inicialmente foram oferecidos tintas químicas, minerais em pó e secantes. Em 1932 equipamentos e matérias são importadas da Alemanha e a empresa passa a produzir “tintas preparadas (...), tintas a óleo, esmaltes, vernizes, solvente e uma pioneira linha de lacas” (TELLES, 1989, p. 44). Em 1954 a Vulcão muda de nome para Vulcão de Tintas e Vernizes Ltda. e em seguida Nova Vulcão S.A. Tintas e Vernizes em 1963. A empresa existe atualmente e tem sede em São Paulo.

<sup>793</sup> Sobre a venda e distribuição de materiais como tintas, madeiras e produtos disponíveis em papelaria, o Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais (1946) destaca alguns estabelecimentos em atividade naquele ano. No que diz respeito às lojas de tintas, em Belo Horizonte 10 estabelecimentos são citados: A. J. Diniz & Cia, na Av. Amazonas, 127; A. Munayer & Cia., na rua Caetés, 478; Casa Falci, Av. Afonso Pena, 529; Casa Junior, Av. Paraná, 64; Casa das Tintas Av. Paraná; Falci & Cia. Ltda., rua Tupinambás, 748; Juventino Castro & Cia. Ltda.,

<b>ESTABELECIMENTO</b>	<b>LOCALIZAÇÃO</b>
A. J. Diniz & Cia.	Av. Amazonas, 127
A. Munayer & Cia.	Rua Caetés, 478
Casa Falci	Av. Afonso Pena, 529
Casa Junior	Av. Paraná, 64
Casa das Tintas	Av. Paraná
Falci & Cia. Ltda.	Rua Tupinambás, 748
Juventino Castro & Cia. Ltda.	Rua Rio de Janeiro, 214
Mesbla S.A.	Rua Curitiba, 448
Rui Gervásio Avelar	Rua Espírito Santo, 317
J. Bovendorp	Av. Santos Dummont, 626

TABELA 6 – Estabelecimentos de fabricação de tintas por estado. Fonte: “Cadastro Industrial - Fabricação de Tintas, Vernizes e Esmaltes” (1959) segundo o Conselho Nacional de Estatística IBGE

<b>ESTADOS</b>		<b>INDÚSTRIA</b>	<b>ENDEREÇO</b>
1	Minas Gerais	Indústria Química Astro Ltda.	R. Carmélia. 181. Belo Horizonte.
2	Minas Gerais	Produtos Químicos Minas Gerais Ltda.	R. Quatro. Cidade Industrial. Contagem.
3	Pernambuco	F. Amorim e Cia. Ltda.	R. Dr. José Mariano. 492. Recife.
4	Pernambuco	Ivan Duarte e Cia.	R. Santa Maria. 269. Recife.
5	Pernambuco	Sociedade de Tintas Ltda.	Rua dos Prazeres. 104. Recife.
6	Rio de Janeiro	Probal Comércio e Indústria. S.A.	R. Assapa, S/N. Nova Iguaçu.
7	Rio de Janeiro	Produtos Químicos Kauri Ltda.	R. Primavera, 1193. Duque de Caxias.
8	Rio de Janeiro	S.A. Composições Internacional.	Av. Paiva 999. São Gonçalo.
9	Guanabara	Abel de Barros Companhia Tintas S.A.	R. Pref. Olimpio de Melo, 1488. Rio de Janeiro.
10	Guanabara	Condoril Tintas S.A.	R. Conde de Leopoldina, 701. Rio de Janeiro.

rua Rio de Janeiro, 214; Mesbla S. A., rua Curitiba, 448; Rui Gervásio Avelar, rua Espírito Santo, 317; J. Bovendorp, Av. Santos Dummont, 626. Porém, além da capital, há também uma grande variedade de lojas em Juiz de Fora (Schimdt & Cia., Cia. Industrial e Construtora Pantaleone Arcuri, Koch Ferreira & Cia, Tomaz Loureiro, Souza Antunes & Cia., Casa Aimoré, Casa Gaburri, Casa da América, Casa Granito, Casa Magalhães, ), e em menor quantidade em cidades como Araguari (Pereira & Cia; Petronio Acioly & Cia. ou Casa Patrícia) e Sete Lagoas (José da Rocha & Cia., L'Abate & Costeti), (Casa das Tintas).

11	Guanabara	Cravo Irmão e Cia. Ltda.	R. Souza Barros, 516. Rio de Janeiro.
12	Guanabara	Cromos S.A – Tintas Gráficas	R. Antônio João, 218. Rio de Janeiro.
13	Guanabara	Deicil – Delorme Exp. Imp. Com. I. Ltda.	R. Professor Ester de Melo, 15. Rio de Janeiro.
14	Guanabara	E. Bonheur e Cia. Ltda.	R. Escobar, 66. Rio de Janeiro.
15	Guanabara	Estab. Ch. Lorilleux S.A.	R. Pereira de Almeida, 27. Rio de Janeiro.
16	Guanabara	Fabrica de Tintas e Vernizes Benfica Ltda.	Av. Suburbana, 658. Rio de Janeiro.
17	Guanabara	Impermeabilizadora Retracua Ltda.	R. Mogi Mirim, 8. Rio de Janeiro.
18	Guanabara	INBRAT Indústria Brasileira de Tintas Ltda.	Av. Jacaré, 100. Rio de Janeiro.
19	Guanabara	Indústria Brasileira de Pinturas Ltda.	R. México, Rio de Janeiro.
20	Guanabara	Indústria de Maquinas Fekima	R. Joaquim Palhares, 98. Rio de Janeiro.
21	Guanabara	Indústria de Tintas Jandaia Ltda.	R. Olga, 130. Rio de Janeiro.
22	Guanabara	Indústria Impermeabilizante Paulse S.A.	R. Antônio João, 168. Rio de Janeiro.
23	Guanabara	Indústria Química Modelac Ltda.	R. Bráulio Cordeiro, 697. Rio de Janeiro.
24	Guanabara	Indústria Tintas Vernizes Cotomar Ltda.	Av. Itaoca, 1719. Rio de Janeiro.
25	Guanabara	Indústria Química Brilex Perlux Ltda.	R. Pref. Olímpio de Melo, 1709. Rio de Janeiro.
26	Guanabara	Indústria Química Belete Ltda.	Estr. Cel. Vieira, 104. Rio de Janeiro.
27	Guanabara	Indústria Química Tic-Tac Ltda.	R. Álvaro de Miranda, 445. Rio de Janeiro.
28	Guanabara	M. Carrione S.A. Produtos Químicos	R. Pedro Alves, 95. Rio de Janeiro.
29	Guanabara	Madex Repres. Indústria e Comércio S.A.	R. Anequira, 190. Rio de Janeiro.
30	Guanabara	Manufaturados Produtos King Ltda.	R. Gal. Belegarde, 160. Rio de Janeiro.
31	Guanabara	Multicor Tintas S.A.	R. Antônio João, 274. Rio de Janeiro.
32	Guanabara	Química Industrial União Ltda.	R. Cláudio, 200. Rio de Janeiro.
33	Guanabara	Refinaria de Minérios Alva Ltda.	Gal. Rocha Galado, 52. Rio de Janeiro.
34	Guanabara	S.A. Produtos Químicos P. Construções	Estr. do Timbó, 52. Rio de Janeiro.
35	Guanabara	Sika S.A.	R. José Eugenio, 11. Rio de Janeiro.
36	Guanabara	Tecno-Química Ltda.	R. Teixeira Ribeiro, 285. Rio de Janeiro.
37	Guanabara	Tintas Finas Ltda.	R. Buenos Aires, 77. Rio de Janeiro.
38	Guanabara	Tintas Multicolor Indústria e Companhia Ltda.	R. Sete de Março, 412. Rio de Janeiro.
39	Guanabara	Tintas Supercolor Ltda.	R. Viúva Cláudio, 247. Rio de Janeiro.



40	Guanabara	Zita Química Ltda.	Av. Teixeira de Castro, 15. Rio de Janeiro.
41	Jacareí	Fabrica de Tintas Paris Ltda.	R. 7 de Abril, 230. São Paulo.
42	Jacareí	American Marietta S.A.	R. Piratinga, 84. São Paulo.
43	Jacareí	Atlantis – Brazil – Ltda.	R. Dr. Justino Paixão, 274. São Paulo
44	Jacareí	Brastintas – Indústrias Químicas Ltda.	Alameda dos Guainumbis, 1939. São Paulo.
45	Jacareí	Casa Hélios S.A. Tintas e Vernizes	R. Álvaro do Vale, 99. São Paulo.
46	Jacareí	Cia. Das Tintas R. Montesano	R. Dr. Fomm, 53. São Paulo.
47	Jacareí	Cia. Nitro Química Brasileira	R. Artur Novas, S/N. São Paulo.
48	Jacareí	Cia. Química Industrial – Cil.	R. Cajuru, 552. São Paulo.
49	Jacareí	Comércio e Indústria BRIL-LOID Ltda.	R. Sta. Justina, 48. São Paulo.
50	Jacareí	Coral S.A Fábricas Tintas Lacas e Vernizes	Av. Marginal S/N. São Paulo.
51	Jacareí	D. Agostino & Cia.	R. Viri, 170. São Paulo.
52	Jacareí	Dr. Taute & Cia.	São Paulo.
53	Jacareí	Eclipse Ltda.	São Paulo.
54	Jacareí	Fábrica de Tintas e Vernizes Dorlin Ltda.	São Paulo.
55	Jacareí	Fábrica Estrela Tintas e Vernizes Ltda.	São Paulo.
56	Jacareí	Fábrica Vulcão Tintas e Vernizes S.A.	São Paulo.
57	Jacareí	Ferro Ensmel Indústria e Comércio Ltda.	São Paulo.
58	Jacareí	Frederico Menke e Cia.	São Paulo.
59	Jacareí	General Eletric S.A. Fábrica Sto. André	São Paulo.
60	Jacareí	Globo S.A. Tintas e Pigmentos	São Paulo.
61	Jacareí	Guilherme Aragão Sanchez	São Paulo.
62	Jacareí	Indústria de Tintas e Vernizes King.	São Paulo.
63	Jacareí	Indústria de tintas Pan-Cor Ltda.	São Paulo.
64	Jacareí	Indústria de Tintas Planeta S.A.	São Paulo.
65	Jacareí	Indústria de Tintas Tecn. Oxilin Ltda.	São Paulo.
66	Jacareí	Indústria e Comércio Oxford Ltda.	São Paulo.
67	Jacareí	Indústria Química Luminar S.A.	São Paulo.
68	Jacareí	Indústria Química São Marco Ltda.	São Paulo.

69	Jacareí	Indústria de Tintas e Vernizes Caseli Ltda.	São Paulo.
70	Jacareí	Indústrias de Tintas e Vernizes Vernizol Ltda.	São Paulo.
71	Jacareí	Indústria de Produtos Químico Alca Ltda.	São Paulo.
72	Jacareí	Indústria Química Tobis Ltda.	São Paulo.
73	Jacareí	Indústria Química Universo Ltda.	São Paulo.
74	Jacareí	Imãos Fellinghauer.	São Paulo.
75	Jacareí	Imãos Singer S.A Indústria e Comércio	São Paulo.
76	Jacareí	Labor Química Industrial Ltda.	São Paulo.
77	Jacareí	Leonardo Leonardi Ltda.	São Paulo.
78	Jacareí	Metalcor Tintas Vernizes Metalgr. Ltda.	São Paulo.
79	Jacareí	Otto Baumgart Indústria e Comércio S.A.	São Paulo.
80	Jacareí	P. Vencovski & Cia. Ltda.	São Paulo.
81	Jacareí	Panzoldo & Cia. Ltda.	São Paulo.
82	Jacareí	Pigmentos Solidotex S.A.	São Paulo.
83	Jacareí	Poli-cor Tintas Vernizes Ltda.	São Paulo.
84	Jacareí	Polidura do Brasil S.A. Indústria Vernizes	São Paulo.
85	Jacareí	Polifix Indústria Comércio e Importadora Ltda.	São Paulo.
86	Jacareí	Produtos Químicos Primor Ltda.	São Paulo.
87	Jacareí	Sherwin-Williams do Brasil S.A.	São Paulo.
88	Jacareí	Super Cia. Industrial	São Paulo.
89	Jacareí	Super-Cia. Indústria de Tintas e Vernizes e Res.	São Paulo.
90	Jacareí	Tingraf Tintas e Produtos Gráficos Ltda.	São Paulo.
91	Jacareí	Tintas – Prospa do Brasil S.A.	São Paulo.
92	Jacareí	Tintas e Vernizes Munari Ltda.	São Paulo.
93	Jacareí	Tintas Marsal Indústria e Comércio Ltda.	São Paulo.
94	Jacareí	Tintas Unixo Ltda.	São Paulo.
95	Jacareí	Usina São Cristovão Tintas S.A.	São Paulo.
96	Jacareí	Verniz Horst S.A.	São Paulo.
97	Jacareí	Viúva A. J. Fernandes & Filho Ltda.	São Paulo.

98	Jacareí	Wamex S.A. Indústria Química.	São Paulo.
99	Jacareí	Wolf. Hacker e Cia. Ltda.	São Paulo.
100	Paraná	Werneck & Cia. Ltda.	Av. Nossa Senhora Aparecida, 3500. Curitiba.
101	Santa Catarina	Mercado das Tintas Peterben S.A.	Hermann Baumgarten, S/N. Blumenau.
102	Santa Catarina	Tintas Hering S.A Indústrias e Comércio.	R. Itajaí, 1020. Blumenau.
103	R. Grande do S.	Alvício Schaefer	R. Ernesto Alves, 161. Taquara.
104	R. Grande do S.	Hirtz. Nuhrich & Cia, Ltda.	Pça. São Pedro, 146. Porto Alegre.
105	R. Grande do S.	Indústria de Tintas Louçalim Ltda.	R. 18 de Novembro, 443. Porto Alegre.
106	R. Grande do S.	Indústrias Químicas Star Ltda.	Av. Sartório, 1091. Porto Alegre.
107	R. Grande do S.	Kurt Keller	R. Dr. Barros Cabral, 42. Porto Alegre.
108	R. Grande do S.	Química Indústria Comércio Ltda.	R. Ernesto Fontoura, 644. Porto Alegre.
109	R. Grande do S.	Renner Herman S.A. Indústria de Tintas	Av. Assis Brasil, 3966. Porto Alegre.
110	R. Grande do S.	Sorol S.A. Refinaria Óleos Vegetais	R. Conde de Porto Alegre, 307. Pelotas.

TABELA 7 – Materiais disponíveis em Minas Gerais no acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional

<b>EMPRESA, PRODUTO ou MARCA</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>	<b>REFERÊNCIA</b>	<b>LOCAL</b>
ECCO-Hydrie	“Nova pistola de pintura a alta pressão”	1963. O Repórter. Ed. 04136 (1)	Uberlândia, MG.
Ultravinil/ Ideal (Tinta plástica)	“Tinta plástica que respira”. Tinta plástica	Folha de Nanuque. 1967. Ed. 00129(1).	“Tintas e ferragens Paraíso Ltda.”. Av. Santos Dumont, nº27. MG
Ultrafosco, Ultraeconômico, Ultrabril, Ultraesmalte Ideal, Ultraeconômico /Triunfo.	“Há uma tinta ideal para cada finalidade – da simples tinta de caiação ao mais fino material para pintura.”	Folha de Nanuque. 1966. Ed. 00112 (1).	“Tintas e ferragens Paraíso Ltda.”. Av. Santos Dumont, nº27. MG
Distribuidora Sahione Ltda.	“Materiais para construção, ferragens e tintas”	Gazeta de Muriaé - 1953, p. 4, ed. 00095(1).	Rua João Pessoa, 6, Muriaé, MG.
Casa Levindo de Ferragens	“Constitui especialidade da sociedade (...) tintas, óleos e vernizes”.	Gazeta de Paraopeba, 1953. Ano 43. N. 2.302. Ed. 02302 (1)	
Casa Moura & Cia. Ltda.	“Louças, vidros, cristais, tintas (...)”. Representantes dos produtos da Sherwin-Williams do Brasil S.A.”.	Gazeta de Paraopeba, 1960. Ano 49. Num. 2575. Ed. 02575(1).	Rua Monsenhor Messias, 259/275, Ste Lagoas, MG.
Casa Galliano	n/d.	Folha de Ituiutaba, 1951. página 3. Ed. 00440(1).	Uberlândia, MG.
A Predial, de Edson Vilela	“Materiais de construção, tais como: madeira em geral, tintas (...)”.	Folha de Ituiutaba - 1951 a 1960 - PR_SPR_02422 Ed. 00690(1).	Ituiutaba, MG.

A Predial/ Tintas Ideal e Eucatex	“Tintas Ideal, a mais completa linha de tintas do Brasil”.	Gazeta do Triângulo – 1953. 24/07/1953. 25/12/1955. Ed. 01108(2).	Uberlândia, MG.
Revendedora FORD, Concessionária PHILCO	Pintura em automóveis	Folha de Ituiutaba - 1951 a 1960 - PR_SPR_02422. Ed. 00746(1).	Ituiutaba, MG.
Indústria e Comércio Santa Terezinha/ Tintas Ipiranga	“Materiais para construção, inclusive as afamadas tintas Ipiranga”	Folha de Ituiutaba - 1951 a 1960 - PR_SPR_02422. Ed. 00933(1).	Ituiutaba, MG.
Casa Falci (fundada em 1914)	“materiais de construção: ferragens, ferramentas, tintas (...)”	Gazeta do Triângulo, 24/07/1953. Ed. 01088(1).	Afonso Pena, 529, Belo Horizonte, MG.
Casa Franco/ Tintas Ypiranga	n/d.	Gazeta do Triângulo, 1953. 24/07/1953. Ed. 01108(2).	Araguari, MG
Vidraçaria e Fábrica de espelhos “PROGRESSO” , Custódio e Diniz Ltda.	“Tintas para autos e tintas para pinturas.”	O Repórter, p. 3, 12/02/1955. Ed. 02206(1)	Uberlândia, MG.
Tintas e Imermeabilizant es/ MULSOITX	“MULSOITX tinta lavável, à base de óleos finos para interiores e exteriores.”	Lavoura e Comércio, 30/06/1954. p. 4. Ed. 13524(1).	Uberaba, MG.
DURATEX S.A. Indústria e Comércio (Escritório em SP)	“DURATEX ultra-moderno tipo de madeira plastinizada (...) é muito melhor que madeira maciça ou compensada”.	O Repórter, segunda pagina. 28/09/1955. Ed. 02348.	Uberlândia, MG.
Sherwin- Williams do Brasil S.A. Tintas e Vernizes	Revendedoras em todo o país. Distribuidores em Sete Lagoas. Tinta sintética fosca lavável. “Um galão de Kem-tone, misturado e meio galão de água, proporciona matematicamente: $1 + 1/2 = 1 \frac{1}{2}$ galoes de tinta pronta-para-usar.” “(...) a tinta seca em uma hora sem deixar cheiro ou odores desagradáveis (...) a tinta emulsionada mais vendida em todo o mundo (...)”.	Gazeta de Paraopeba, Ano 40, n.2.146. Ed. 02146(1) 18/06/1950.	Paraopeba, MG.
Casa Pignataro	“demonstração do produto Marveline (...) [na] Casa Pignataro (...)”. P. Condoril Tintas S.A. Edson R. Albuquerque / Tintas Ypiranga	Lavoura e Comércio. Ed. 14463(1), 1957, p. 1.	Uberaba, MG.
Casa Pignataro	“demonstração do produto Marveline das Tintas Ypiranga de Condoril Tintas S.A.” “foi realizado um confronto das tintas de fabricação da empresa com as de outras procedências, verificando-se que as tintas Ypiranga S.A. ultrapassaram as demais, notadamente os seus produtos Marveline e Paredex”.	Lavoura e Comércio. Ed. 14494(1), 1957, p. 2.	Uberaba, MG.

TABELA 8 – Pesquisa de materiais disponíveis em Belo Horizonte com hemeroteca da Escola de Arquitetura da UFMG

<b>EMPRESA, PRODUTO ou MARCA</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>	<b>REFERÊNCIA</b>	<b>LOCAL (MG)</b>
Martins Teixeira & Cia. - Madeiras	“Madeira serrada e em toros para todos os fins – assoalhos em tacos e frisos – pinho do paraná em táboas e frizos para forro.”	Revista Arquitetura: engenharia, urbanismo, belas artes, decoração (RA). Órgão oficial do diretório acadêmico da Escola de Arquitetura da U.M.G. Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 6.	Matriz - Belo Horizonte. Aarão Reis, 500 e Av. dos Andradas, 479. Filial: Rua Padre Chiquinho, 10.
Sociedade Importadora de Materiais Ltda.	“Materiais de construção em geral – máquinas e materiais para estradas de ferro e rodagem.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 7.	Loja: Rua São Paulo, 380; Depósito: Rua dos Pampas, 718.
Sociedade Anônima: Composições “Internacional” (do Brasil) <sup>794</sup>	Distribuidor exclusivo: Francisco Longo. “Fabricante de: tintas a óleo, esmaltes e vernizes para decorações – composições anti-corrosivas e anti-incrustantes (...)”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 7. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 4, p. 68. RA, Belo Horizonte, Ano 1947, Nº 10, s/p.	Matriz: Rua Carijós, 226; Filial Rua Espírito Santo, 505.
Pranchetas Tekno.	Distribuidor exclusivo: Amaril Amaral Franklin	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 8.	Rua Tupinambás, 671; em breve na Rua Espírito Santo, 497.
Representações Indústria e Comércio (RIC)	“Impermeabilizantes – vernizes – esmaltes e tintas para todos os fins (...) pinturas em geral” Distribuidora exclusiva dos produtos “Everseal” Manufacturing Co. New York, USA	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 8.	Rua Espírito Santo, 605.
SOFORMAT Ltda. Sociedade Fornecedora de Materiais	“tintas a óleo, nitrocelulose, sintéticas, lacas para automóveis, solventes, vernizes, tintas anti-ácidas, isolantes e corrugantes – esmaltes.”; “Representantes e Distribuidores – Cia. Nitro-Química Brasileira”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 9.	Rua Curitiba, 584, Ed. Murray
- Composições ‘Internacional’ do Brasil (tintas) - A Industrial	“(…) fornecem para esse edifício: Composições ‘Internacional’ do Brasil (tintas); A Industrial (madeiras, esquadrias, tacos)”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. s/p.	Cartaz para construção do Edifício Acaiaca.
Oliveira, Costa & Cia. – Papelaria – Livraria – oficinas gráficas	“todos os artigos para desenho – aparelhos de engenharia e arquitetura”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 64. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 2, p. s/p. RA, Belo Horizonte, Ano 1947, Nº 10, s/p. RA, Belo Horizonte, Ano 1948, Nº 11, s/p.	Av. Afonso Pena, 1050.
Gráfica Cejota – Antonio Coluccini	“tipografia – papelaria – encadernação – pauta – carimbos de borracha – objetos de escritório e escolares”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 66. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 3, p. 82.	Rua Tupinambás, 754.
Casa Gaetani – Gaetani & Cia. Limitada	“Ferragens, cimento e materiais para construção”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 66. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 2, p. s/p. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 4, p. 79. RA, Belo Horizonte, Ano 1948, Nº 11, p.10.	Depósito: Av. Olegário Maciel, 72. Rua Tupinambás, 613.

<sup>794</sup> Fábricas em Londres, Felling-on-Tyne, Ripon, Glasgow, Montreal, Vancouver, Sydney, Wellington, New York, Bergen, Bilbao, Copenhagen, Gothenburg, Le Havre, Cidade do México, Trieste, Gênova, Kobe.

Casa Belas Artes – Leopoldo Machado & Cia. Ltda. – Fabricantes - Importadores	“Cópias, papéis heliográficos e de desenho”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 66. RA, Belo Horizonte, Ano 1947, Nº 10, p. 57.	Rua Espírito Santo, 757.
Casa Abílio	“Importadores de ferragens, tintas, materiais de construção, instalações sanitárias.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 66. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 2, p. s/p. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 3, p. s/p.	Av. Paraná, 207.
Juventino, Castro & Cia. Ltda.	“Materiais para construção (...) tintas.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 67.	Rua Rio de Janeiro, 214.
Grimaldi Ltda. – Madeiras	“Madeiras compensadas – pinho do paraná em alta escala.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 68. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 3, p. 82 RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 4, p. 79 RA, Belo Horizonte, Ano 1947, Nº 10, p. 57. RA, Belo Horizonte, Ano 1948, Nº 11, p.10.	Rua Tamóios, 914.
Copiadora Brasileira	“Cópias Heliográficas e fotostáticas. (...) Temos em ‘stock’: papéis heliográficos, tela, vegetais, milimetrado e canso – material de desenho geral.” “A melhor e mais perfeita copiadora.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 69. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 3, p. 79. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 4, p. 66. RA, Belo Horizonte, Ano 1947, Nº 10, p. 8. RA, Belo Horizonte, Ano 1948, Nº 11, s/p.	Av. Afonso Pena, 1116.
Casa Falci – Ferragens Antonio Falci Ltda.	“Unicos depositários dos fogões ‘Walig’, de tintas ‘Ypiranga’ e de impermeabilizantes ‘Sika’.” “Importadores de ferragens, tintas e demais artigos para pinturas. (...)”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 1, p. 70. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 2, p. s/p. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 3, p. 80. RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 4, p. 72. RA, Belo Horizonte, Ano 1948, Nº 11, s/p.	Av. Afonso Pena, 329. Av. Afonso Pena, 529.
Fábrica de Papel Cruzeiro S.C.	“Papel Manilha, semikraft, azul macarrão, papel para sacos, ‘HD’ em bobinas, papel Maculatura, papel padaria, papel ‘Cruzeiro’”.	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 2, p. s/p.	Fábrica: Rua Santa Quitéria, 300, Carlos Prates. Escritório: Rua Rio de Janeiro, 651.
Bittencourt, Donnard & Cia. Ltda.	“impermeabilizantes – vernizes – esmaltes e tintas para todos os fins.” Distribuidores exclusivos dos produtos “Everseal” Manufacturing Co, New York, USA	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 2, p. s/p.	Rua Espírito Santo, 605.
Pires & Durante - Pintura	“Forneceram para o ‘Edifício Campeão da Avenida’ (...) Pires & Durante – Pintura.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 3, p. 35.	‘Edifício Campeão da Avenida’
Pires & Durante - Pintura	“pinturas em geral.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 3, p. s/p.	Rua Rio de Janeiro, 425.
João Nascimento & Cia. Ltda.	“Pinturas de residência edifícios”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 3, p. 83.	Rua Carijós, 651, 4º andar, sala 410.
Campos e Ferreira Ltda. Indústria de madeira	“Fabricação Esmeralda – inst. Comerciais, móveis, carrocerias, esquadrias etc.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 4, p. 2.	Av. Contorno, 10.582, Barro Preto.
Alves, Andrade & Cia. Ltda. Indústria de Madeira	As melhores esquadrias pelos melhores preços	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 4, p. s/p.	Escritório: Rua Goitacazes, 897. Fábrica: Rua Tamóios, 1047.

Livraria e Papeleria REX	“Grande quantidade de estojos ‘Kern’ para desenho Teodolitos e níveis ‘Kern’. Livros técnicos ‘Dunod’, importados diretamente da França.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1946, Nº 4, p. 79.	Praça Sete.
CIA. Agro Pastoral Rio Doce – Compensados, Faqueados, Serraria	“Madeiras compensadas: jequitibá, peroba do campo, vinhático, cedro.”	RA, Belo Horizonte, Ano 1948, Nº 11, s/p.	Afonso Pena, 981.
Sociedade Pancolor Limitada	“Tintas em geral, atacado e varejo” Distribuidores exclusivos das tintas da marca “Wanda”	RA, Belo Horizonte, Ano 1948, Nº 11, p. 10.	Av. Paraná, 64.

TABELA 9 – Pesquisa dos materiais disponíveis em Minas Gerais tendo em vista o Acervo da Dederção das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG)

EMPRESA, PRODUTO ou MARCA	OBSERVAÇÕES	REFERÊNCIA	LOCAL
Casa Falci (1914). Ferragens Antônio Falci Ltda.	“Importadores – ferragens, tintas, artigos para pintura, materiais de construção (...). Depoistários e distribuidores de Tintas ‘Ypiranga’- Condoril Tintas S.A.”	VIDA INDUSTRIAL, Nº4, maio de 1952, ano II, p. 138.	Av Afonso Pena, 529.
Casa Globo – Ferragens Globo, Limitada.	Importadores: Ferragens em geral, materiais para construção, tintas (...).	VIDA INDUSTRIAL, Nº5, junho de 1952, ano II, p. 191.	R. dos Carijós, 663-671.
Casa Gaetani – Gaetani & Cia. Limitada.	Importadores: óleos, tintas e vernizes, materiais para construção.	VIDA INDUSTRIAL, Nº5, junho de 1952, ano II, p. 203.	R. Tupinambás, 613. Depósito: Av. Olegário Maciel, 72.
Oliveira, Costa & Cia. <sup>795</sup>	Papelaria – livraria – oficina gráfica.	VIDA INDUSTRIAL, Nº6, julho de 1952, ano II, p. 232.	Av. Afonso Pena, 1050.
Importadora Mercantil S.A. Distribuidores da Sun Oil Company. Philadelphia Pa. USA	Óleos, graxas, lubrificantes especializados para qualquer ramo indust.	VIDA INDUSTRIAL, Nº9, outubro de 1952, ano II, p. 364.	Matriz: Av. Venezuela, 131 (RJ). Filial: R. Rio Grande do Sul, 95.
Cia. Mineira de Construções Gerais – Ind. e Com.	Construção Civil.	Federação das Indústrias de Minas Gerais (org.). ANUÁRIO INDUSTRIAL DE MINAS GERAIS. 1968, p. 69.	Rua Rio de Janeiro, 1585.
Cia. Química Polar	Produtos Químicos.	Idem. p. 69.	Av. Antônio Carlos, 7575.
Cimaco – Engenharia Civil.	Construção Civil.	Idem. p. 69.	Av. Amazonas, 135.
Comercial e Construtora Brasil Minas Ltda.	Construção Civil.	Idem. p. 70.	R. São Paulo, 1021.
Ferol S.A.Ind. e Com.	Produtos Químicos.	Idem. p. 73.	R. Adamina, 485.
Yarim Manjud Maluf	Produtos Químicos.	Idem. p. 77.	R. São Rafael, 19.
Oliveira Costa S.A.– Com. e Ind.	Impressos em geral.	Idem. p. 79.	R. Curitiba, 995.
Gráfica Cejota	Impressos em geral	Idem. p. 73.	R. Tupinambás, 748.

<sup>795</sup> Foi uma das primeiras gráficas da nova capital e uma das mais importantes do Estado. PEREIRA, Lígia Maria Leite. *200 Anos de Indústria gráfica no Brasil: trajetória em Minas Gerais*. Prefácio Comunicação, Belo Horizonte, 2009.

Papelaria Bracher Ltda.	Impressos em geral	Idem. p. 80.	Av. Brasil , 1044.
Papelaria Dias Leite	Impressos em geral	Idem. p. 80.	Av. Paraná, 206.
Papelaria e Tipografia Confiança Ltda.	Impressos em geral	Idem. p. 80.	R. Guarani, 596.
Papelaria e Tipografia Leal Ltda.	Impressos em geral	Idem. p. 80.	Av. Paraná, 20.
Papelaria Ribeiro Grafica Editora S.A.	Impressos em geral	Idem. p. 80.	R. Guarani, 141/151.
VELOSO S.A.– Papelaria e Tipografia Brasil	Impressos em geral	Idem. p. 83.	R. Guajajaras, 1540.
Tintas Coral S.A.	Tintas para construção civil, tintas automotivas, tintas industriais, tintas de manutenção.	GEI, GUIA ECONOMICO INDUSTRIAL DOS ESTADO DE MG. Indústria, Atacado e Serviço. Federação das Indústrias do Estado de MG. Edição 1979. PASSOS, Paulo A. S. (ed.)	R Tamóios, 200.
Casa Vulcão	Ferragens e tintas.	Idem.	R. Tupinambás, 754/758.
Depósito Oliveira	Louças, tintas, ferragens, materiais elétricos.	Idem.	R. Pouso Alegre. 1807/17.

TABELA 10 – Pesquisa dos materiais disponíveis em Minas Gerais tendo em vista o Acervo da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa

<b>EMPRESA, PRODUTO ou MARCA</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>	<b>REFERÊNCIA</b>	<b>LOCAL</b>
Casa Falci (1914), Ferragens Antônio Falci Ltda.	“Ferragens, cimentos, artigos, sanitários, tubos e chapas galvanizados. Depositários e distribuidores de: (...) tintas Ypiranga”.	ALTEROSA, Nº 128, Ano XII, Dez. 1950, p. 160.	Av. Afonso Pena, 529.
CVB – Casa Santos Seabra. Companhia Comercial De Vidros Do Brasil – “CVB”	“Vidros, Espelhos e Molduras (...). Artigos para pintura (...)”.	ALTEROSA, Nº 128, Ano XII, Dez. 1950, p. 168.	R. São Paulo, 361.
Gráfica Cejota – Tipografia – Papelaria. Antônio Coluccini	“Papéis – envelopes – livros comerciais – tintas de impressão – encadernação”.	ALTEROSA, Nº 128, Ano XII, Dez. 1950, s/p.	R. Tupinambás, 754.
Loja das Canetas – Antônio H. Leite	Canetas, tintas, consertos, gravações.	ALTEROSA, Nº 128, Ano XII, Dez. 1950, s/p.	R. Rio de Janeiro, 385.
Livraria e Papelaria REX.	“material escolar – artigos para escritório e canetas-tinteiro – o mais completo e variado sortimento do mercado.”	ALTEROSA, Nº 128, Ano XII, Dez. 1950, s/p.	Praça 7.
Papelaria Avenida	Artigos para escritório, escolares e presentes.	ANUÁRIO COMERCIAL E INDUSTRIAL DE MINAS GERAIS <sup>796</sup> . Guia do Comerciante, Vivaldi W. Moreira (dir.). Ano I, nº 1, jan. 1946.	Av. Afonso Pena, 596.
Papelaria Glória	Grande e variado sortimento de artigos para papelaria, escritórios, escolares. Canetas tinteiro de todas as marcas.	Idem p. 10.	Loja: R. Espírito Santo, 576.

<sup>796</sup> Fundado em 12 de outubro de 1945. Redação Av. Afonso Pena 372; Administração R. Ceará, 1140.



ROCHA – Desenhos Comerciais, Técnicos e Artísticos.	Cartazes, Gráficos, Rótulos, Ilustrações, Caricaturas.	Idem p. 40.	R. Espírito Santo, 621.
Livraria Inconfidência S.A.	Grande Importadora de livros estrangeiros principalmente da EE.UU., Inglaterra, México.	Idem p. 41.	R. da Bahia, 1022.
Gaetani & Cia. Ltda.	“Uma das maiores e melhores organizações do Estado. Ferragens – tintas – cimentos e todos os materiais de construção – atendem-se pedidos no interior.”	Idem p. 44.	R. Tupinambás, 613.
ABREU – Canetas e Consertos	“Canetas Parker – Sheaffer’s – Eversharp – Victor e outras marcas.”	Idem p. 48.	Av. Afonso Pena, 568.
Casa Falci, Ferragens Antônio Falci Ltda.	“Ferragens, cimentos, artigos, sanitários, tubos e chapas galvanizados. Únicos depositários e distribuidores de: (...) tintas Ypiranga”.	Idem p. 54.	Av. Afonso Pena, 529.
Abílio & Cia. Ltda.	“Importadores de: ferragens, tintas, materiais de construção (...)”	Idem p. 61.	Av. Paraná, 207.

TABELA 11 – Pesquisa dos materiais disponíveis no Rio de Janeiro tendo em vista o Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional

PRODUTO	COMPOSIÇÃO	OBSERVAÇÕES	REFERÊNCIA
Kem-Tone (Sherwin-Williams)	“Kem Tone dilui-se com água, seca em uma hora, cobre com uma demão – e não deixa cheiro de tinta”	Tinta sintética fosca lavável. Endereço: R. André Cavalcante, 23. R. Barão de Itapetininga, 124.	O Cruzeiro (Revista). Ano 1947. Edição 0006 (1). p. 04.
Kem-Tone (Sherwin-Williams)	“(…) diluído com água, dá um galão e meio (...)”	“Custa apenas Cr\$98,50!”; “não deixa cheiro de tinta”.	O Cruzeiro (Revista). Ano 1948. Edição 0004 (5). p. 55.
Kem-Tone (Sherwin-Williams)	Tinta fosca lavável	“Misturado com água dá 1 galão e ½ de tinta... o bastante para pintar muitas paredes.”	O Cruzeiro (Revista). Ano 1950. Edição 0001 (1). p. 35. Edição 0005 (5). p. 98.
Kem-Tone (Sherwin-Williams)	“é só adicionar 50% de água” (Diluição em água). Tinta sintética fosca lavável.	Secagem em 1h. Aplicação direta. Econômica. 6 tons (verdeal, frese, ocre, celeste, azulbel, gris).	O Cruzeiro (Revista). Ano 1960. Edição 0001 (4).
Super Kem-Tone (Sherwin-Williams)	A base de Látex	Mais resistente. “Nada consegue manchar. Fácil de limpar (super-lavável).”	O Cruzeiro (Revista). Ano 1960. Edição 0001.
Tintas “Tropicalizadas” (Sherwin-Williams): SWP; Íris; Lujola	SWP: Tinta a óleo brilhante (parede ou madeira); Íris: a base de óleo (reboco, madeira ou metal); Lujola: tinta a óleo (“todos os materiais”).	“Resistente a variações de temperatura e umidade.” Fábrica de tintas Ideal Ltda.: em SP,	O Cruzeiro (Revista). Edição 0008 (5). 1960.
Ultrabil (Ideal)	Tinta a óleo brilhante	Disponibiliza catálogo com “cor preferida”.	O Cruzeiro (Revista). Edição 0014 (2). 1960.
Tintas (Sherwin-Williams): SWP; ÍRIS; LUJOLA	SWP é tinta a óleo (impermeável); LUJOLA a óleo; ÍRIS a óleo (lustrosa, sobre madeira, metal ou reboco).		O Cruzeiro (Revista). Edição 0015 (3). 1960. p. 55.

Super Kem-Tone (Sherwin-Williams)	Tinta à base de Látex	Super laváveis; verde vale, marfim torre, vermelho telha, azul sonho, cinza sombra, azul azul, rosa linda, verde vista.	O Cruzeiro (Revista). Edição 0017 (2). 1960. p. 76.
Kem-Lustral Autolux (Sherwin-Williams)	Esmalte sintético de uso universal.	Permite acabamentos a pincel, por imersão ou a revólver (aerógrafo).	O Cruzeiro (Revista). 0019 (3). 1960. p. 60.
Kem-Tone (KT) (Sherwin-Williams)	Tinta sintética fosca lavável. “Espalha por igual, não racha, nem impelota.”	Com 18 cores. “Uma lata de KT rende uma e meia de tinta pronta para uso. Basta misturar meia lata de água. KT dispensa tinta base.”	O Cruzeiro (Revista). 0022 (4). 1960. p. 62.
Opex e Kem-Transport (Sherwin-Williams)	Opex: laca nitrocellulose; Kem-Transport: esmalte sintético.	Aderem melhor, duram mais, custam menos.	O Cruzeiro (Revista). 0024 (3). 1960. p. 49. O Cruzeiro (Revista). 0049 (3). 1960. p. 62.
Coramate (Coral S.A)	Base Alkyd;	Suaves como veludo; Acabamento sintético fosco.	O Cruzeiro (Revista). Edição 0047 (4). 1960. O Cruzeiro (Revista). Edição 0023 (4). 1960.
Walkyria (1); Betonol (2); Flexcil (3); Rutilack (4) (Cia. Química Industrial “Cil”)	Tinta de lustre para todas as superfícies (1); tinta fosca para interiores (2); esmalte sintético de secagem rápida (3); laca nitrocelulose para automóveis (4).	“Os pintores fazem o cartaz das tintas”. Fábrica e Escritório, Rua Cajuru, 552, São Paulo.	O Cruzeiro (Revista). 0031 (5). 1960. p. 19
Vitrolack (1); Ypiranga fosco (2) (Tintas Ypiranga – Condoril Tintas S.A.)	Esmalte sintético 2426 (1); Tinta alquídica acetinada 442 (2)	Apresenta 28 cores; e “realmente lavável”.	O Cruzeiro (Revista). 0031 (5). p. 65.
Flat-Tone (Sherwin-Williams)	Tinta a óleo. Lavável.	16 Cores aveludadas. “Veja a nova carta de cores de Flat-Tone e escolha a cor mais indicada para dar nova beleza ao seu lar”.	O Cruzeiro (Revista). 0034 (4). 1960. p. 58.
Íris azul marinho (Sherwin-Williams)	Tinta a óleo.	“É impermeável, aderente, lisa, lustrosa e de modernas cores uniformes!”.	O Cruzeiro (Revista). 0050 (4). 1960. p. 35.
Coralatex (Coral)	Acabamento fosco Acetinado. Base Látex		O Cruzeiro (Revista). Edição 0003 (5). 1961.
Conservado P. (Montana S.A.)	“Com o Conservado P economizamos e ainda impermeabilizamos a parede.”	11 cores modernas. Uma tinta com fórmula suíça com a garantia da qualidade Sika	O Cruzeiro (Revista). Edição 0030 (4). 1967. p. 15.
Fita Celulose “Durex”	“Durex” fitas e Adesivos Ltda. – Campinas – Est. São Paulo.	Transparente como cristal, adere instantaneamente, fixa sem molhar.	O Cruzeiro (Revista), 1948. Ed. 0009(1), p. 135. Ed. 0010(1), p. 101. O Cruzeiro (Revista), 1949. Ed. 0001(1), p. 55. Ed. 0007(1), p. 35. O Cruzeiro (Revista), 1950. Ed. 0014(1), p. 59.

Fita Celulose “Durex”	Campinas – Est. São Paulo.	“Um produto de Durex lixas e fitas adesivas Ltda.”	O Cruzeiro (Revista), 1951. Ed. 0006(1), p. 20. Ed. 0018(1), p. 37. Ed. 0019(1), p. 60. Ed. 0023(1); Ed. 0024(1); Ed. 0028(1); Ed. 0029(1); O Cruzeiro (Revista), 1952. Ed. 0014(1), p. 57. O Cruzeiro (Revista), 1953. Ed. 0003(1)-Ed. 0006(1) Ed. 0019, p. 52. O Cruzeiro (Revista), 1954. Ed. 0008, p. 130.
Underseal – “Durex” lixas e fitas adesivas Ltda. (Campinas/SP)		Revestimento protetor para chassi. Lixas e fitas adesivas.	O Cruzeiro (Revista), 1951. Ed. 0004(1), p. 107.
“Durex” lixas e fitas adesivas Ltda.	(...) Fita Celulose Durex	“Novamente em abundância”.	Correio da Manhã – 1951. Ed. 17921(1). p. 18.

TABELA 12 – Principais indústrias, produtos e a sua composição durante as décadas de 1950 e 1960

Fábrica	Material	Tinta a óleo	Tinta plástica emulsão	Tinta alquídica	Laca de nitrocelulose	Esmaltes	Laca acrílica
Condoril Tintas S.A. - Tintas Ypiranga		Condor <sup>®</sup>	Paredex <sup>®</sup>	Fôsko <sup>®</sup>	Autolack <sup>®</sup>	Vitolack <sup>®</sup>	
Cia. Das Tintas R. Montesano		Vencedora <sup>®</sup> Andorinha <sup>®</sup> Standard <sup>®*</sup> Silk Screen <sup>®*</sup> Cores Finas <sup>®*</sup> Grafite Polido <sup>®*</sup>	Fosco Wanda <sup>®*</sup>		Sanolux <sup>®</sup>	Sanolack <sup>®</sup> Sintético Wanda <sup>®*</sup> Brilholim <sup>®</sup>	
Cia Nitro Química Brasileira		Nitrofosco <sup>®</sup> Nitrol <sup>®</sup>	Luxnitro <sup>®</sup> Aquanitro <sup>®</sup>		Nitrosol <sup>®</sup> Nitrolac <sup>®</sup>	Nitrolux <sup>®</sup> , Nitrolina <sup>®</sup>	
Cia Química Industrial Cil		Betonol <sup>®</sup> Combate <sup>®</sup>	Facil-It <sup>®</sup> Walkiria <sup>®</sup>		Rutilack <sup>®</sup>	Flexcil <sup>®</sup> , Negrita <sup>®</sup> , Neolin <sup>®</sup>	
Sherwin-Williams do Brasil S.A.		SWP <sup>®</sup> Íris <sup>®</sup> Lujola <sup>®</sup> Flat Tone <sup>®</sup>	Kem-Tone <sup>®</sup> , Super Kem-Tone <sup>®</sup> ,		Opex <sup>®</sup> ,	Enameloid <sup>®</sup> , Autolux Kem-Lustral <sup>®</sup> , Kem-Transport <sup>®</sup> ,	Kem-Dura <sup>®</sup>
Tintas Ideal		Triunfo <sup>®</sup>	Ultravinil <sup>®</sup>		Idealaca <sup>®</sup>	Idealux <sup>®</sup>	
Coral S.A.		Coral <sup>®</sup>	Coralar <sup>®</sup> Coralatex <sup>®</sup>	Coramate <sup>®</sup> Coralton <sup>®</sup>	Coralac <sup>®</sup>	Coralit <sup>®</sup>	Coracril <sup>®</sup>
Mesbla		Canário <sup>®</sup> Meb-O-Line <sup>®</sup>	Flatex <sup>®</sup> Caiçara <sup>®</sup> Super Flatex <sup>®</sup> Super Sint-O-Cret <sup>®</sup>		Niulac <sup>®</sup>	Sintex <sup>®</sup> Sint-O-Lin <sup>®</sup>	
Du Pont S.A.					Duco <sup>®</sup>	Dulux <sup>®</sup>	Lucite <sup>®</sup>
Renner Herrmann S.A.		Reko <sup>®</sup>	Rekolar <sup>®</sup>			Esmalte Reko Extra <sup>®</sup>	
* Produtos sem descrição da composição							

TABELA 13 – Obras da artista Judith Lauand segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica<sup>797</sup>

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
FIORAVANTE, 2011	Título: Composição 1 (1954); dimensões: 30,5 x 30,5 cm. Coleção Márcia e Luiz Chrysóstomo.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado <sup>798</sup>
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1954); dimensões: 72 x 60 cm. Coleção particular.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1955); dimensões: 29 x 29 cm. Coleção Ronie Mesquita Galeria.	Técnica: Tinta automotiva sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (déc. 1950); dimensões: 71,5 x 60 cm. Coleção particular.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1955); dimensões: 40 x 40 cm. Coleção Berenice Arvani.	Técnica: Óleo sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Variações em curvas (1956); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção particular.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1956); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção particular.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1956); dimensões: 50 x 70 cm. Coleção particular.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1956); dimensões: 30 x 30 cm. Coleção Augusto de Campos.	Técnica: Relevo e pintura sobre madeira
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1955); dimensões: 50 x 50 cm. Coleção Augusto de Campos.	Técnica: óleo sobre tela
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Cinza sobre cinza (1955); dimensões: s/d.	
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Concreto 9 (1955); dimensões: s/d.	Técnica: esmalte sobre eucatex
FIORAVANTE, 2011	Título: Concreto 25 (1956); dimensões: 52 x 93 cm. Coleção Márcia e Luiz Chrysóstomo.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Concreto 28 (1956); dimensões: 51,4 x 90,3 cm. Coleção Itaú.	Técnica: Esmalte e metal sobre aglomerado
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Concreto 30 (1956); dimensões: s/d.	Técnica: plástico e metal sobre madeira.
FIORAVANTE, 2011	Título: Concreto 33 (1956); dimensões: 50,3 x 50,3 cm. Coleção particular.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Concreto 44 (1956); dimensões: 61,5 x 61,5 cm. Coleção Randolpho Rocha.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Concreto 47 (1956); dimensões: 30 x 33 cm. Coleção Maria Angela e Alfredo Rizkallah.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Concreto 66 (1957); dimensões: 40 cm Ø. Coleção particular	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Concreto 70 (1957); dimensões: s/d.	

<sup>797</sup> Foram excluídas do conjunto das obras da artista técnicas sobre papel e cartão, como por exemplo, desenho, xilogravuras, nanquim, guache e outras como bordado sobre tecido. Levou-se em consideração particularmente o período de 1953 a 1958 como a “fase concreta” da artista (CISNEROS et al, 2007, p. 156).

<sup>798</sup> Essa obra é apresentada no catálogo “Exposição de Arte Concreta – Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luis Sacilotto – Retrospectiva 1951-1959” (1960) como uma pintura feita em esmalte sobre eucatex. No Catálogo da III Bienal (1955), por sua vez, consta “esmalte sobre Kelmite”.

Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Concreto 101 (1958); dimensões: s/d.	
FIORAVANTE, 2011	Título: Variação de quadrados (1957); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção <i>The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art.</i>	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Do círculo ao oval (1958); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção particular.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1958); dimensões: 61 x 50 cm. Coleção Luriz Arte Contemporânea.	Técnica: Óleo sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1959); dimensões: 54 x 35 cm. Coleção Ricardo Rego.	Técnica: Óleo sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (2ª Versão) (1958); dimensões: 50 x 35 cm. Coleção Austin/Desmond Fine Art.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado
FIORAVANTE, 2011	Título: Organização de elementos análogos – C158 (1959); dimensões: 80 x 48 cm. Coleção Rose e Alfredo Setúbal.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado <sup>799</sup>
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1959); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção particular.	Técnica: Óleo sobre aglomerado.
FIORAVANTE, 2011 MESQUITA, BARROS, PITTA, 2014.	Título: Quatro grupos de elementos (1959); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.	Técnica: Têmpera e óleo sobre aglomerado.
FIORAVANTE, 2011	Título: Quatro grupos de elementos (1959); dimensões: 40 x 40 cm. Coleção Studio Art Nóbrega.	Técnica: Têmpera sobre aglomerado.
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Espaço virtual – C161 (1959); dimensões: s/d.	Técnica: Têmpera sobre tela
FIORAVANTE, 2011 OSÓRIO, 2014.	Título: A base de hexágonos – C163 (1959); dimensões: 60 x 60 x 5 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.	Técnica: Esmalte sobre aglomerado <sup>800</sup>
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: quatro grupos de elementos – C164 (s/d); dimensões: s/d.	Técnica: óleo
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: quatro grupos de elementos – C165 (s/d); dimensões: s/d.	Técnica: óleo
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Desenvolvimento – C172 (1959); dimensões: s/d.	Técnica: Têmpera sobre tela
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Desenvolvimento – C178 (1959); dimensões: s/d.	Técnica: Têmpera sobre tela
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Desenvolvimento 1 – C176 (1960); dimensões: s/d.	Técnica: Óleo sobre tela

<sup>799</sup> Essa obra é apresentada no catálogo “Exposição de Arte Concreta – Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto – Retrospectiva 1951-1959” (1960) como uma pintura com tinta sintética sobre eucatex. No catálogo “10º aniversário de morte de Waldemar Cordeiro: 1925-1973” publicado pelo Centro Cultural São Paulo a técnica descrita para essa mesma obra é tinta em massa sobre eucatex.

<sup>800</sup> Essa obra é apresentada no catálogo “Exposição de Arte Concreta – Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto – Retrospectiva 1951-1959” (1960) como uma pintura com tinta sintética sobre eucatex. Por outro lado, no catálogo do MAM-RJ (2014), a descrição relativa a técnica consta a descrição “tinta sintética sobre aglomerado”.

Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Desenvolvimento 2 – C183 (1960); dimensões: s/d.	Técnica: Óleo sobre tela
Catálogo “Exposição de Arte Concreta – Retrospectiva 1951-1959”	Título: Desenvolvimento 3 – C185 (1960); dimensões: s/d.	Técnica: Óleo sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Concreto 177 (1960); dimensões: 86 x 136 cm. Coleção particular.	Técnica: Óleo sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Composição com sete triângulos e uma reta (1963); dimensões: 69 x 65 cm. Coleção Berenice Arvani.	Técnica: Óleo sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1960); dimensões: 68 x 103 cm. Coleção Conrado e Cely Mesquita.	Técnica: Óleo sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1960); dimensões: 60 x 80 cm. Coleção Márcio Gobbi.	Técnica: Têmpera sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1965); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção particular.	Técnica: Têmpera sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Progressão cinza azul (1962-77); dimensões: 80 x 80 cm. Coleção particular.	Técnica: Óleo sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1964); dimensões: 80 x 80 cm. Coleção particular.	Técnica: Óleo sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Concreto armado (1961-2); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção particular.	Técnica: Têmpera sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1965); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção MAM-SP.	Técnica: Óleo sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1965); dimensões: 40 x 40 cm. Coleção Lordello & Gobbi Escritório de Arte.	Técnica: Têmpera sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1967); dimensões: 40 x 40 cm. Coleção Márcio Gobbi.	Técnica: Têmpera sobre tela
FIORAVANTE, 2011	Título: Sem título (1967); dimensões: 75 x 75 cm. Coleção Marcelo Lordello.	Técnica: Têmpera sobre tela

TABELA 14 – Obras do artista Luiz Sacilotto<sup>801</sup> segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
SACRAMENTO, 2001	Título: Composição (1948); dimensões: 40 x 58 cm. Coleção Acervo do MAM-SP.	Técnica: óleo sobre brasilit
SACRAMENTO, 2001	Título: Composição (1948); dimensões: 24 x 41 cm. Coleção Ladi Biezu.	Técnica: óleo sobre brasilit
SACRAMENTO, 2001	Título: Composição (1949); dimensões: 53 x 66,5 cm.	Técnica: óleo sobre tela
SACRAMENTO, 2001	Título: Abstração (1950); dimensões: 50 x 70 cm. Coleção Ricard Akagawa.	Técnica: óleo sobre tela
SACRAMENTO, 2001	Título: Abstração (1950); dimensões: 60 x 47 cm.	Técnica: óleo sobre tela
SACRAMENTO, 2001	Título: Pintura I (1950); dimensões: 68 x 50 cm.	Técnica: óleo sobre tela
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção (1952); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção Ricardo Steincru.	Técnica: esmalte sobre madeira
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção (1952); dimensões: 50 x 70 cm. Coleção Ricard Akagawa.	Técnica: óleo sobre tela
SACRAMENTO, 2001	Título: Ritmos Sucessivos (1952); dimensões: 40 x 50 cm. Coleção Patricia Cisneros.	Técnica: esmalte sobre madeira

<sup>801</sup> Segundo Sacramento (2001) Luiz Sacilotto vinha desenvolvendo pinturas “abstrato-constructivas” (SACRAMENTO, 2001, p. 55) desde 1948. Tendo em vista essa delimitação, optou-se por selecionar obras a partir desse período para representar a arte concreta do pintor. Após o término da galeria Novas Tendência o artista produz obras com “resíduos de produtos industriais de consumo em massa” (SACRAMENTO, 2001, p. 71), que são expostos na VIII Bienal de São Paulo (1965), mas posteriormente destruídos pelo artista.

SACRAMENTO, 2001	Título: Articulação Complementária (1952); dimensões: 54 x 78 cm. Coleção Arthur Peixoto Netto.	Técnica: esmalte sobre compensado
SACRAMENTO, 2001	Título: Movimentos Coordenados (1952); dimensões: 40 x 55 cm.	Técnica: esmalte sobre madeira
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção (1953); dimensões: 42 x 42 cm. Coleção Arthur Peixoto Netto.	Técnica: esmalte sobre madeira
SACRAMENTO, 2001 MESQUITA, BARROS, PITTA, 2014	Título: Vibração Ondular (1953); dimensões: 42,5 x 50,6 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.	Técnica: esmalte sobre madeira
SACRAMENTO, 2001	Título: Estruturação com Elementos Iguais (1953); dimensões: 40 x 73 cm. Coleção Banco Safra.	Técnica: esmalte sobre madeira
SACRAMENTO, 2001	Título: Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes (1953); dimensões: 42 x 42 cm.	Técnica: esmalte sobre madeira
SACRAMENTO, 2001	Título: Retângulo Eventual (1954); dimensões: 22,3 x 50,3 cm. Coleção MAC-USP.	Técnica: esmalte sobre madeira
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5522 (1955); dimensões: 48 x 57 cm	Técnica: óleo sobre madeira (tinta massa)
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5521 (1955); dimensões: 30 x 90 cm. Coleção Adolpho Leirner.	Técnica: óleo sobre tela <sup>802</sup>
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5629 (1956); dimensões: 60 x 80 x 0,4 cm. Coleção MAC-USP.	Técnica: esmalte sobre alumínio
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5624 (1956); dimensões: 36,5 x 60 x 0,4 cm. Coleção Renata Feffer.	Técnica: óleo sobre alumínio
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5730 (1957); dimensões: 50 x 50 x 35 cm. Coleção Adolpho Leirner.	Técnica: escultura em alumínio
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5732 (1957); dimensões: 40,9 x 81,7 x 0,3 cm. Coleção MAC-USP.	Técnica: óleo sobre alumínio
IV Bienal (1957)	Título: Concreção 5733 (1957).	Técnica: em óleo sobre alumínio
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5816 (1958); dimensões: 45 x 45 x 45 cm. Coleção Ladi Biezus.	Técnica: escultura em latão polido
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5836 (1958); dimensões: 41 x 41 x 0,3 cm. Coleção Hércules Barsotti.	Técnica: esmalte sobre alumínio <sup>803</sup>
<i>Retrospectiva 1951-1959. MAM-RJ, jul. 1960</i>	Título: Concreção 5840 (1958); dimensões: 80 x 40 cm.	Técnica: Escultura em ferro
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5940 (1959); dimensões: 86 x 41 x 29 cm. Coleção Adolpho Leirner.	Técnica: escultura em alumínio pintado
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 5942 (1959); dimensões: 30 x 30 x 17 cm. Coleção Adolpho Leirner.	Técnica: escultura em alumínio pintado
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 6045 (1960); dimensões: 90 x 30 x 30 cm. Coleção Adolpho Leirner.	Técnica: escultura em ferro pintado
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 6044 (1960); dimensões: 88,5 x 44 x 40,5 cm.	Técnica: escultura em alumínio lixado
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 6045 (1960); dimensões: 90 x 30 x 30 cm. Coleção Adolpho Leirner.	Técnica: escultura em ferro pintado <sup>804</sup>

<sup>802</sup> Essa obra é apresentada no catálogo “Exposição de Arte Concreta – Waldemar Cordeiro, Kazmer Fêjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto – Retrospectiva 1951-1959” (1960) como um óleo sobre madeira. No Catálogo da III Bienal, entretanto consta esmalte sobre Madeira. Finalmente, na publicação “10º aniversário de morte de Waldemar Cordeiro: 1925-1973” na identificação da técnica consta esmalte sobre compensado.

<sup>803</sup> Essa obra é apresentada no catálogo “Exposição de Arte Concreta – Waldemar Cordeiro, Kazmer Fêjer, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto – Retrospectiva 1951-1959” (1960) como um óleo sobre alumínio.

<sup>804</sup> No catálogo da exposição realizada em 1960 no MAM-RJ a obra consta como uma escultura em alumínio.

<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960		
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Concreção 6046 (1960); dimensões: 57 x 25 cm.	Técnica: escultura em alumínio
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Concreção 6047 (1960); dimensões: 60 x 60 cm.	Técnica: escultura em esmalte sobre alumínio
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 6048 (1960); dimensões: 60 x 120 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Concreção 6049 (1960); dimensões: 112 x 112 cm.	Técnica: óleo sobre madeira
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 6050 (1960); dimensões: 40 x 49 x 49 cm. Coleção Ladi Biezus	Técnica: escultura em alumínio pintado
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Concreção 6051 (1960); dimensões: 180 x 60 cm.	Técnica: óleo sobre madeira
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Concreção 6052 (1960); dimensões: 60 x 120 cm.	Técnica: óleo sobre madeira
SACRAMENTO, 2001	Título: Concreção 6351 (1963); dimensões: 40 x 40 cm. Coleção Haroldo de Campos	Técnica: latão polido

TABELA 15 – Obras de Maurício Nogueira Lima segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
10º aniversário de morte de Waldemar Cordeiro: 1925-1973, Centro Cultural São Paulo	Título: Composição Nº. 1 (1952); dimensões: 70 x 50 cm.	Técnica: óleo sobre tela
MESQUITA, BARROS, PITTA, 2014	Título: Composição Nº. 2 (1952); dimensões: 67,5 x 43 cm.	Técnica: grafite e óleo sobre aglomerado
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Objeto (1953); dimensões: 40 x 40 cm.	Técnica: sem identificação
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Objeto (1953); dimensões: 40 x 40 cm.	Técnica: s/i.
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Objeto (1953); dimensões: 50 x 70 cm.	Técnica: s/i.
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Pintura (1953); dimensões: 60 x 60 cm.	Técnica: tinta em massa sobre nordex
Catálogo III Bienal (1955)	<i>Pintura-Objeto Nº3 (1954)</i>	Técnica: esmalte sobre Nordex
MESQUITA, BARROS, PITTA, 2014	Título: Desenvolvimento espacial da espiral (1954); dimensões: 40 x 40,5 cm.	Técnica: tinta e massa sobre aglomerado colado sobre madeira
Catálogo III Bienal (1955)	<i>Pintura-Objeto Nº5 (1955)</i>	Técnica: esmalte sobre Nordex
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Pintura objeto (1955); dimensões: s/d.	Técnica: tinta em massa sobre eucatex
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Triângulo espiral (1956); dimensões: s/d.	Técnica: tinta em massa sobre eucatex
<i>Retrospectiva 1951-1959</i> . MAM-RJ, jul. 1960	Título: Pintura (1957); dimensões: 61 x 61 cm.	Técnica: s/i.
Catálogo IV Bienal (1957)	Título: <i>Pintura 1 e 2 (1957)</i>	Técnica: tinta sintética e óleo sobre eucatex,
Catálogo IV Bienal (1957)	Título: <i>Pintura 3 e 4 (1957)</i>	Técnica: tinta em massa e sintética eucatex



<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Pintura (1958); dimensões: 1,00 x 1,00 cm.	Técnica: s/i.
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Pintura (1958); dimensões: 50 x 50 cm.	Técnica: sintética sobre eucatex
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Reticula (1959); dimensões: 1,00 x 1,00 cm.	Técnica: sintética sobre eucatex
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Retângulos articulados (1955-60); dimensões: 1,00 x 81 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Reticula (1960); dimensões: 81 x 69 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Transcendência na diagonal (1960); dimensões: 61 x 50 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Espaço cor (1960); dimensões: 81 x 60 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Sete quadrados luz (1960); dimensões: 61 x 50 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: A linha justa (1960); dimensões: 61 x 50 cm.	Técnica: óleo sobre tela

TABELA 16 – Obras de Waldemar Cordeiro<sup>805</sup> segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
Waldemar Cordeiro: Uma aventura da razão. Museu de Arte Contemporânea, São Paulo (MAC), 1986.	Título: Auto-retrato (1946); dimensões: 27 x 19 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela sobre madeira.
MAC, 1986.	Título: Pintura III (1947); dimensões: 90 x 95 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela de juta
MAC, 1986.	Título: Sem título (1948); dimensões: 69 x 98 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Estrutura plástica (1949); dimensões: 73 x 54 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: têmpera sobre tela
MAC, 1986.	Título: Sem título (1949); dimensões: 46,5 x 33 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: têmpera sobre tela
MAC, 1986.	Título: Sem título (1950); dimensões: 30 x 28 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sintético sobre cartão
MAC, 1986.	Título: Assimetria Horizontal (1951); dimensões: 60 x 80 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Sem título (1951); dimensões: 40 x 66 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Círculos cromáticos simultâneos (1951); dimensões: s/d.	Técnica: esmalte sobre nordex
Catálogo I Bienal (1951)	Título: Movimento (1951); dimensões: 91 x 96 cm.	Técnica: têmpera sobre tela
Catálogo I Bienal (1951)	Título: Espaço duplo (1951);	Técnica: têmpera sobre tela
MAC, 1986.	Título: Movimento Ruptura (1952); dimensões: 33 x 30 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sobre compensado
MAC, 1986.	Título: Movimento Ruptura (1952); dimensões: 61 x 61 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sobre compensado
MAC, 1986.	Título: Movimento Ruptura (1952); dimensões: 64,5 x 43 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sobre compensado

<sup>805</sup> Na produção artística de Waldemar Cordeiro, optou-se por não considerar as obras realizadas após 1963. Além disso excluiu-se técnicas como guache sobre papelão, têmpera sobre papelão, guache sobre grade de ovos, vidros corrugados, óleo e cartões sobre tela, óleo e esmalte e cartão sobre tela e óleo e algodão sobre tela.

MAC, 1986.	Título: Movimento Ruptura (1952); dimensões: 61,5 x 60,5 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sobre compensado
MAC, 1986.	Título: Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes (1952); dimensões: 71 x 60,5 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sobre compensado
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Variação da espiral de Arquimedes (1952); dimensões: 50 x 50 cm.	Técnica: esmalte sobre nordex
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Círculos simultâneos (1952); dimensões: 36 x 46,5 cm.	Técnica: esmalte sobre nordex <sup>806</sup>
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Movimento de dois pontos no espaço (1952); dimensões: 50 x 50 cm.	Técnica: esmalte sobre nordex
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960 10º aniversário de morte de Waldemar Cordeiro: 1925-1973, Centro Cultural São Paulo, 1983	Título: Ideia visível (1952); dimensões: 40 x 40 cm.	Técnica: plexiglass <sup>807</sup>
MAC, 1986. MESQUITA, BARROS, PITTA, 2014.	Título: Espaço Convexo (1954); dimensões: 60,5 x 121 cm. Coleção Pinacoteca do Estado.	Técnica: esmalte sobre fórmica <sup>808</sup>
MAC, 1986.	Título: Ideia Visível (1955); dimensões: 60 x 61 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: tinta e massa sobre compensado
Catálogo III Bienal (1955)	Título: Ideia Visível 1 (1955)	Técnica: “Plexiglass”
Catálogo III Bienal (1955)	Título: Ideia Visível 2 (1955)	Técnica: tinta em massa sobre Nordex
Catálogo III Bienal (1955)	Título: Ideia Visível 3 (1955)	Técnica: tinta em massa sobre Nordex
Catálogo III Bienal (1955)	Título: Ideia Visível 4 (1955)	Técnica: tinta em massa sobre Nordex
MAC, 1986.	Título: Ideia Visível (1956); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: tinta e massa sobre compensado
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960, p. 132 MAC, 1986.	Título: Ideia visível (1956); dimensões: 100 x 100 cm. Coleção Adolpho Leiner.	Técnica: tinta sobre madeira <sup>809</sup>
MAC, 1986.	Título: Ideia Visível (Réplica) (1956); dimensões: diâmetro 40 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: “Plexiglass”
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960 MAC, 1986. MESQUITA, BARROS, PITTA, 2014.	Título: Ideia visível (1957); dimensões: 100 x 100 cm. Coleção Pinacoteca do Estado.	Técnica: têmpera sobre madeira <sup>810</sup>
MAC, 1986.	Título: Ideia visível (1957); dimensões: 54 x 54 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: tinta e massa sobre madeira
Catálogo IV Bienal (1957)	Título: Ideia visível 2 (1957)	Técnica: esmalte sobre eucatex
MAC, 1986.	Título: Contradição Espacial (1958); dimensões: 95 x 100 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sobre compensado

<sup>806</sup> No catálogo lançado pelo MAC-USP em 1986 a técnica descrita para essa mesma obra é esmalte sobre compensado.

<sup>807</sup> Na publicação do Centro Cultural São Paulo (1983) a obra “Ideia Visível” (1952) de Cordeiro, com dimensões de 61 x 61cm, consta como feita em têmpera sobre madeira e pertencente à Coleção Gonzalo Parodi em Miami.

<sup>808</sup> No catálogo da Pinacoteca-SP (2014) na descrição da técnica consta “esmalte sobre laminado melamínico colado sobre aglomerado”.

<sup>809</sup> No catálogo do MAC-USP essa mesma obra consta como feita em tinta e massa sobre madeira.

<sup>810</sup> No catálogo do MAC-USP essa obra é descrita como feita em tinta e massa sobre compensado. O catálogo da Pinacoteca-SP, por sua vez, descreve-a como uma “têmpera sobre aglomerado”.

MAC, 1986.	Título: Sem título (1958); dimensões: 51 x 51 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sobre compensado
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960 MAC, 1986.	Título: Estrutura determinada e determinante (1958); dimensões: 200 x 80 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: esmalte sobre compensado
MAC, 1986.	Título: Estrutura determinada e determinante (1958); dimensões: 150 x 40 cm. Coleção Saul Libman.	Técnica: esmalte sobre eucatex
Catálogo V Bienal (1959)	Título: <i>Estrutura visível (1958)</i> ; dimensões: 80 x 135 cm.	Técnica: esmalte sobre eucatex
Catálogo V Bienal (1959)	Título: <i>Estrutura visível (1958)</i> ; dimensões: 150 x 40 cm.	Técnica: esmalte sobre eucatex
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Desenvolvimento determinado e determinante (1959); dimensões: 80 x 60 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960 MAC, 1986.	Título: Espaço luz (1960); dimensões: 73 x 93 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Relação dissonante (1960); dimensões: 44 x 55 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Dois espectros em contraste (1960); dimensões: 49 x 160 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Transposição de cinco formas cromáticas (1960); dimensões: 100 x 100 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Dinâmica da Luz (1960); dimensões: 100 x 100 cm. <sup>811</sup>	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Movimento (1960); dimensões: 65 x 80 cm.	Técnica: óleo sobre tela
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960 MAC, 1986.	Título: Constante amarela (1960); dimensões: 120 x 50 cm. Coleção João Kon.	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Transposição Cromática, estudo de cor (1960); dimensões: 51 x 38,5 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: têmpera sobre duratex
<i>Retrospectiva 1951-1959.</i> MAM-RJ, jul. 1960	Título: Articulação (1960); dimensões: 150 x 130 cm.	Técnica: óleo sobre tela
Waldemar Cordeiro: 1925-1973, Centro Cultural São Paulo MAC, 1986.	Título: Estruturação da Luz (1961); dimensões: 150 x 150 cm.	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Sem título (1961); dimensões: 76 x 37 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Cor-relação (1961); dimensões: 75 x 150 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Cor-relação (1961); dimensões: 75 x 150 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Cor-relação (1961); dimensões: 75 x 75 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Sem título (1961); dimensões: 75 x 75 cm. Coleção Mário Schenberg	Técnica: óleo sobre tela
MAC, 1986.	Título: Quadrados Concêntricos (1961); dimensões: 75 x 75 cm. Coleção Família Cordeiro.	Técnica: óleo sobre tela

<sup>811</sup> No catálogo do MAC-USP essa obra é descrita como pertencente à Coleção Família Cordeiro e nas dimensões de 100 x 100 cm.

TABELA 17 – Obras de Lygia Clark segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
<a href="http://www.coleccioncisneros.org/">http://www.coleccioncisneros.org/</a>	Título: Composição (1953); dimensões: 117 x 81 x 2 cm. Coleção Patricia Phelps de Cisneros	Técnica: tinta óleo sobre tela
Catálogo III Bienal (1955)	Título: Superfície modulada N°1 (1955)	Técnica: Tinta óleo sobre madeira
Catálogo III Bienal (1955)	Título: Superfície modulada N°2 (1955)	Técnica: Tinta óleo sobre madeira
Catálogo III Bienal (1955)	Título: Superfície modulada N°3 (1955)	Técnica: Tinta óleo sobre madeira
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Superfície modulada N°4 (1955); dimensões: 70 x 70 cm	Técnica: <i>Duco</i> sobre madeira compensada
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Superfície modulada N°5 (1955). dimensões: 59 x 90 cm	Técnica: <i>Duco</i> sobre madeira compensada
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Superfície modulada N°6 (1955); dimensões: 45 x 54 cm	Técnica: <i>Duco</i> sobre madeira compensada
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Maquete de interior N°1 (1955)	
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Maquete de interior N°2 (1955)	
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Maquete de interior N°3 (1955)	
Catálogo IV Bienal (1957)	Título: Planos em superfície modulada 2 (1956)	Técnica: tinta industrial sobre madeira compensada
Catálogo IV Bienal (1957)	Título: Planos em superfície modulada 3 (1956)	Técnica: tinta industrial sobre madeira compensada
Catálogo IV Bienal (1957)	Título: Planos em superfície modulada 4 (1956)	Técnica: tinta industrial sobre madeira compensada
GRADOWCZYK, 2006	Título: Planos em superfície modulada N°5 (1957); dimensões: 80 x 70 cm. Coleção Adolpho Leiner.	Técnica: Tinta industrial sobre madeira
Catálogo V Bienal (1959)	Título: Superfície modulada 5 (1957); dimensões: 100 x 150 cm	Técnica: tinta industrial sobre madeira compensada
Catálogo V Bienal (1959)	Título: Superfície modulada série B N°1 (1958); dimensões: 100 x 100 cm	Técnica: tinta industrial sobre madeira compensada
Catálogo V Bienal (1959)	Título: Superfície modulada série B N°2 (1958); dimensões: 100 x 150 cm	Técnica: tinta industrial sobre madeira compensada
Catálogo V Bienal (1959)	Título: Superfície modulada série B N°3 (1958); dimensões: 100 x 150 cm	Técnica: tinta industrial sobre madeira compensada
Catálogo V Bienal (1959)	Título: Superfície modulada série B N°4 (1958); dimensões: 100 x 150 cm	Técnica: tinta industrial sobre madeira compensada
HERKENHOFF, 1985, p. 106	Título: Planos em superfície Modulado N°6 série B (1958); dimensões: 106 x 28 cm. Coleção Luiz Buarque de Hollanda.	Técnica: tinta industrial sobre eucatex
GRADOWCZYK, 2006	Título: Contra Relevo (1958); dimensões: 100 x 100 x 3 cm. Coleção Patricia Phelps de Cisneros.	Técnica: Esmalte sobre madeira
OSÓRIO, 2014	Título: Planos em superfície modulada n. 8 (1959); dimensões: 70 x 105 x 4 cm. Coleção MAM-RJ.	Técnica: tinta automotiva sobre madeira
TUIUIÚ, 2010	Título: Casulo.	

TABELA 18 – Obras de Geraldo de Barros segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
GRADOWCZYK, 2006 PEREZ-BARREIRO; BORJA-VILLEL, 2013 <a href="http://www.mac.usp.br/">http://www.mac.usp.br/</a>	Título: <i>Função Diagonal</i> (1952); dimensões: 60 x 60 cm. Coleção Patricia Phelps de Cisneros.	Técnica: laca industrial sobre madeira.
O'HARE et al, 2010.	Título: <i>Ruptura</i> (1952); dimensões: 54,8 x 48,0 cm. Coleção Família Barros, SP	Técnica: esmalte sobre kelmite
Catálogo II Bienal (1953)	Título: <i>Movimento contra movimento</i> (1952); dimensões: 60,0 x 60,0 cm. Coleção Fabiana de Barros, Suíça	Técnica: esmalte sobre kelmite
Catálogo II Bienal (1953)	Título: <i>Conjugação de dois grupos em</i> <i>triângulos</i> (1953)	Técnica: esmalte sobre Kelmite
Catálogo II Bienal (1953)	Título: <i>Descontinuidade</i> (1953)	Técnica: esmalte sobre Kelmite
Catálogo II Bienal (1953)	Título: <i>Movimento contra movimento</i> <i>branco e azul</i> (1953)	Técnica: esmalte sobre Kelmite
Catálogo II Bienal (1953)	Título: <i>Tensão formal</i> (1953)	Técnica: esmalte sobre Kelmite
10º aniversário de morte de Waldemar Cordeiro: 1925- 1973, Centro Cultural São Paulo	Título: <i>Forma Contínua</i> (1953); dimensões: 60 x 60 cm.	Técnica: esmalte sobre Kelmite
Catálogo III Bienal (1955)	<i>Composição com três metades de um</i> (1954)	Técnica: esmalte sobre Kelmite
Catálogo III Bienal (1955)	<i>Composição – vermelho em função de</i> <i>cinza</i> (1954)	Técnica: esmalte sobre Kelmite
Catálogo III Bienal (1955)	<i>Composição</i> (1954)	Técnica: esmalte sobre Kelmite

TABELA 19 – Obras de Hélio Oiticica segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
Catálogo IV Bienal (1957)	Hélio Oiticica com <i>X12</i> (1956)	Técnica: têmpera sobre cartão
GRADOWCZYK, 2006	Título: <i>Metaesquema</i> (1959); dimensões: 37,8 x 33,2 cm. Coleção Patricia Phelps de Cisneros.	Técnica: óleo sobre cartão
TUIUIÚ, 2010	Bilateral (1959); dimensões: tamanho aproximado 30 x 20 cm.	
TUIUIÚ, 2010	Título: <i>Transdimensional</i> , 1959; dimensões: tamanho aproximado 30 x 20 cm.	Técnica: óleo sobre tela.

TABELA 20 – Obras de Willys de Castro<sup>812</sup> segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Composição modulada</i> (1954); dimensões: 40 x 40 cm; Coleção Patricia Phelps de Cisneros.	Técnica: laca sobre prancha (lacquer on board) <sup>813</sup>
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Pintura 162</i> (1956); dimensões: 57 x 67 cm, Coleção Andréa e José Olympio Pereira.	Técnica: óleo sobre aglomerado

<sup>812</sup> As primeiras obras de Willys são de 1952 e segundo consta no catálogo publicado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, até 1953 o artista utilizou o guache como material. Na produção do artista desconsideraram-se os trabalhos realizados em grafite e nanquim sobre papel, guache sobre papel, nanquim sobre papel, e guache, grafite e cola sobre papel. Além disso o artista conta com vários estudos e protótipos para logotipos. O recorte das obras foi feito somente até a década de 1960.

<sup>813</sup> No catálogo publicado pela Pinacoteca o material utilizado na técnica foi o esmalte sobre cartão.

Catálogo IV Bienal (1957)	Título: <i>Pintura 172 (1957)</i> ; dimensões: 108 x 26 cm; Coleção Rose e Alfredo Setúbal.	Técnica: óleo sobre interflex <sup>814</sup>
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Sem título (1957-58)</i> ; dimensões: 72,5 x 72,5 cm; Coleção Particular.	Técnica: óleo sobre tela
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Contensão (1958)</i> ; dimensões: 71 x 71 cm; Coleção Particular.	Técnica: óleo sobre tela
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Campos interpostos (2ª versão) (1958)</i> ; dimensões: 20 x 40 x 0,5 cm; Coleção Particular.	Técnica: óleo sobre madeira
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Sem título (1959)</i> ; dimensões: 50 x 50 cm; Coleção Particular.	Técnica: óleo e decalque sobre tela
OSÓRIO, 2014	Título: <i>Planos interpostos (1959)</i> ; dimensões: 40,5 x 19,8 x 1,7 cm; Coleção MAM-RJ.	Técnica: óleo sobre madeira
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Soma entre planos I (2ª versão) (1959)</i> ; dimensões: 40 x 20 x 0,5 cm; Coleção Particular.	Técnica: óleo sobre tela colada sobre madeira
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Objeto ativo (1959)</i> ; dimensões: 91,8 x 2,2 x 6,8 cm; Coleção Rose e Alfredo Setúbal.	Técnica: óleo sobre tela colada sobre madeira
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Objeto ativo (1959)</i> ; dimensões: 46,5 x 92,5 x 2,5 cm; Acervo do Museu de Arte de São Paulo – MASP.	Técnica: óleo sobre tela colada sobre aglomerado
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Soma entre planos II (1959-60)</i> ; dimensões: 70 x 35 cm; Coleção Patricia Phelps de Cisneros.	Técnica: óleo sobre tela colada sobre madeira
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Instabilidade integrativa (1959-61)</i> ; dimensões: 99,5 x 99,5 cm; Coleção Particular.	Técnica: óleo sobre tela
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Forma de dois planos (1960-61)</i> ; dimensões: 99 x 99 cm; Coleção Particular.	Técnica: óleo sobre tela
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Objeto ativo (1961)</i> ; dimensões: 46,5 x 68,8 x 2,2 x 11,3 cm; Coleção Raquel Arnaud.	Técnica: óleo sobre tela colada sobre madeira
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Objeto ativo (1961)</i> ; dimensões: 92 x 2,4 x 11,5 cm; Acervo do Museu de Arte de São Paulo – MASP.	Técnica: óleo sobre tela colada sobre madeira
BARROS, MESQUITA, 2012	Título: <i>Cubo vermelho / branco (1962)</i> ; dimensões: 35,4 x 35,4 x 25 cm; Coleção Patricia Phelps de Cisneros.	Técnica: óleo sobre tela colada sobre madeira
MESQUITA, BARROS, PITTA, 2014	Título: <i>Objeto ativo (1962)</i> ; dimensões: 35,5 x 35 x 3 x 25 cm.	Técnica: óleo sobre tela colada sobre madeira

TABELA 21 – Obras de Ivan Serpa<sup>815</sup> segundo referência, título, dimensão, coleção e técnica

REFERÊNCIA	TÍTULO / DIMENSÃO / COLEÇÃO	TÉCNICA
BARCINSCKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: <i>Sem título (déc. 1940)</i> ; dimensões: 40 x 30 cm. Coleção particular.	Técnica: óleo sobre tela

<sup>814</sup> No catálogo publicado pela Pinacoteca consta óleo sobre aglomerado.

<sup>815</sup> Para as obras de Ivan Serpa, não foram considerados trabalhos feitos em técnicas como: colagem sobre papel, guache sobre papel, guache e bico de pena, guache sobre cartão, guache e lápis sobre cartão, colagem e tinta nanquim sobre cartão. Essa escolha exclui, infelizmente, os inúmeros desenhos abstrato feitos em guache sobre papel e a série de colagens de papel e guache feitas sob calor e pressão a partir de 1955 (Construção nº75, nº79, nº87). Além disso, foram desconsideradas as séries “Mangueira” (1968-), “Fase Negra”, “Op Erótica”.

BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Sem título (1950); dimensões: 52 x 43 cm. Coleção Paulo Lima.	Técnica: óleo sobre tela
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Formas (1951); dimensões: 97 x 130,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de SP.	Técnica: óleo sobre tela
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Sem título (1952); dimensões: 195 x 136 cm. Coleção particular (RJ).	Técnica: óleo sobre tela
OSÓRIO, 2014	Título: Forma em evolução (1952); dimensões: 87,5 x 72,5 cm. Coleção MAM-RJ.	Técnica: tinta alquídica sobre aglomerado
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Biombo (1952); dimensões: 3 folhas de 160 x 73 cm (cada). Coleção Fábio Settini (RJ).	Técnica: óleo sobre madeira
NATHAN; HOHENLOHE, 2012 TUIUIÚ, 2010 BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Ritmos resultantes (1953); dimensões: 100 x 100 cm. Coleção Luiz Antônio Almeida Braga.	Técnica: óleo sobre tela <sup>816</sup>
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Ritmos resultantes sobre fundo vinho (1953); dimensões: 38 x 46 cm. Coleção particular (RJ).	Técnica: esmalte sintético sobre chapa aglomerada
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Faixas ritmadas (1953); dimensões: 50 x 100 cm. Coleção Haroldo e Sérgio Sehione Fadel (RJ)	Técnica: óleo sobre chapa aglomerada
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Faixas ritmadas (1953); dimensões: 122 x 81,5 cm. Coleção Adolpho Leirner	Técnica: tinta industrial sobre chapa aglomerada
NATHAN; HOHENLOHE, 2012	Título: Sem título (1953); dimensões: 47 x 38 cm. Coleção Particular, SP.	Técnica: óleo sobre chapa de madeira
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Sem título (1953); dimensões: 122 x 90 cm. Coleção João Sattamini em comodato com Museu de Arte Contemporânea de Niterói.	Técnica: esmalte sintético sobre chapa aglomerada.
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Sem título (1954); dimensões: 110,5 x 69,5 cm. Coleção Patricia Phelps de Cisneros.	Técnica: óleo sobre tela
NATHAN; HOHENLOHE, 2012	Título: Sem título (1954); dimensões: 116,5 x 89,5 cm. Coleção Particular.	Técnica: óleo sobre tela
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Pintura N°95 (1954); dimensões: 160 x 180 cm. Coleção Particular.	Técnica: óleo sobre tela
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Pintura N°157 (1955); dimensões: 148 x 199 cm. Coleção Tomás Estrella.	Técnica: óleo sobre tela
MAM-RJ, Catálogo Exposição Grupo Frente, 1955	Título: Pintura N°158 (1955); dimensões: 160 x 160 cm. Coleção Tomás Estrella.	Técnica: óleo sobre tela
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Sem título (1955); dimensões: 150 x 200 cm. Coleção João Sattamini em comodato com Museu de Arte Contemporânea de Niterói.	Técnica: óleo sobre tela
NATHAN; HOHENLOHE, 2012	Título: Forma bi-ritmada (1956); dimensões: 80 x 80 cm. Coleção Mário Lobão.	Técnica: óleo sobre folha de aglomerado
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003	Título: Pintura n°206 (1957); dimensões: 100 x 100 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes RJ.	Técnica: óleo sobre tela

<sup>816</sup> Após visita realizada na coleção do colecionado Luiz Antônio Almeida Braga constatou-se que essa obra não foi realizada com tinta a óleo sobre tela, mas com tinta alquídica sobre suporte tipo Eucatex.

MOTTA, 2013	Título: Sem título (1957); dimensões: 51 x 67,5 cm	Técnica: óleo sobre tela
BARCINSKI, SIQUEIRA, FERREIRA, 2003 MOTTA, 2013	Título: Faixas ritmadas (1958); dimensões: 97 x 130 cm. Coleção João Sattamini em comodato com Museu de Arte Contemporânea de Niterói.	Técnica: óleo sobre tela
NATHAN; HOHENLOHE, 2012	Título: Sem título (Série Amazônica, 1969); dimensões: 59 x 40 cm.	Técnica: óleo sobre tela

TABELA 22 – Artistas e referências quanto ao uso de materiais

Artista	Citação	Referência
Quirino Campofiorito	“Eu, particularmente na década de 1920 já pintava com tinta nacional de uma fábrica do Paulo Hering (...). Na década de 1930 as tintas Águia tinham algumas cores muito boas. A tinta importada chegava muito cara, tanto pelos impostos, especialmente naquela época, como pela desvalorização da moeda, como é o caso de hoje.”	HERKENHOFF, 1985, p. 51.
Aloísio Carvão	“Foi uma das nossas [Grupo Frente] metas utilizar materiais industriais, muitos começaram a pintar sobre madeira e eucatex. Fazíamos todo o processo como se fosse para pintar um automóvel e pintávamos com tinta de automóvel. Eu tenho trabalhos feitos assim, jogava álcool e gasolina em cima, passava sabão com água.. Eu experimentei muito isso, se não me engano mandei para a Bienal de 53.”	HERKENHOFF, 1985, p. 35.
Aloísio Carvão	“Sempre gostei de trabalhar com vários materiais. Foi uma fase de reflexo de época, o material bom era inacessível e o nacional nós sabemos... Então talvez por isso eu tivesse partido para a coisa das tampinhas, depois eu aproveitei latas de medicamentos, uma acomodação às dificuldades de ordem material e financeira. (...) Há muitos anos fiz uma experiência com areias coloridas, mas não tive bons resultados. Foi uma experiência assim por acaso, sem me entregar profundamente porque o material não me excitou e não senti muitas possibilidades.”	HERKENHOFF, 1985, p. 35-36.
Iberê Camargo	“O material no Brasil sempre foi um problema. As importações, as dificuldades... Eu morava no Rio e sempre comprei na Casa Mattos, que naquele tempo tinha um bom estoque de material.”	HERKENHOFF, 1985, p. 46.
Ubi Bava	“Os guaches nacionais são péssimos. Ficam ruços, perdem a cor, é impossível trabalhar com eles. Fiz também trabalhos com materiais não-convencionais, usei o plexiglass, que é um material transparente como o vidro, porém mais leve. Esse material era inglês e realmente caríssimo. Eu comprava aqui na Mesbla (...).”	HERKENHOFF, 1985, p. 56.
Décio Vieira	“As importações estavam completamente paradas e levou muito tempo até tudo se normalizar. Nove anos se passaram até que fosse surgindo alguma coisa, como a Casa Mattos e a Casa Minerva, por exemplo, começando a importar material.”	HERKENHOFF, 1985, p. 37.
Décio Pignatari	“não se pintava sobre tela, só se usava esmalte. Nós pintávamos sobre aquilo que hoje seria o eucatex, sobre a face lisa, que naquele tempo era o Nordex importado (...).”	COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p. 75.



Lygia Pape	o pessoal de São Paulo propõe, por exemplo, uma pintura com cor lisa, (o Ivan e a Lygia Clark no Rio usaram isso também), pintando com tinta de automóvel, com pistola para não ter nenhum resíduo romântico ou subjetivo da mão e criar o meio-tom, está-se praticamente trabalhando para um projeto que poderá ser reproduzido industrialmente.	COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p. 158.
Hermelindo Fiaminghi	Fiaminghi conta que para suas produções artísticas costumava levar “uma semana, dois dias para fazer um quadro... Era uma execução primorosa... Não tinha Letraset, fazia máscaras com durex largo.”	CABRAL; REZENDE, 1998, p. 56.
Lothar Charoux	“inicialmente pintava sobre tela, porém, depois de aderir à arte concreta, passou a empregar o tira-linhas, desenhando em grandes folhas de papel. Desde então, a precisão tornou-se sua marca.”	MILLIET, 2005, p. 13.
Lothar Charoux	O privilégio dado à linha fez sua pintura a óleo praticamente desaparecer. Elegeu o desenho a nanquim ou guache, e mais tarde, em acrílica sobre papel, trabalhando na horizontal, sobre prancheta. Realizou uma extensa sequência de trabalho, usando tira-linha, régua e compasso sobre folhas de papel branco, muitas vezes deixando aparente a quadrícula sobre a qual se inscreve o desenho.	MILLIET, 2005, p. 27.
Luiz Sacilotto	Nesse trabalho de natureza tão visceral e simultaneamente racional, deve ser relevado o permanente interesse pela experimentação, como o conhecimento e o domínio de técnicas e materiais diversos, que vão dos mais tradicionais, como grafite, nanquim, carvão, têmpera, aquarela, guache e óleo, empregados no início de sua carreira, até os de natureza industrial, como os esmaltes, que adquirem um sentido ideológico – e portanto, naquele momento, político – ao suscitar uma possível reflexão sobre a condição do artista com trabalhador da pintura. Além disso, vale mencionar o emprego de suportes diversos como o papel, papelão, tela, madeira, compensados, cimento, metal e até mesmo, nos últimos trabalhos, recorte de vinil.	Folha de São Paulo (org.). Luiz Sacilotto. Folha Grande Pintores Brasileiros, Vol. 14, São Paulo, 2013.
Luiz Sacilotto	“(…) até hoje, no Grupo Ruptura, onde, ao lado do estudo teórico, nos damos a toda sorte de experimentos técnicos, inclusive com matérias novas, como a pintura a <i>Duco</i> , o nordex, o esmalte etc.	BANDEIRA, 2002, p. 53.
Luiz Sacilotto	Na fase concreta ele usou materiais não convencionais provenientes da indústria como o esmalte, que era aplicado sobre a madeira em demãos e, em seguida, tratado com lixa d’água. Ele utilizou ainda como suporte chapas de brasilit e madeira compensada. Na sequência trabalhou com esmalte sobre alumínio e com relevos de alumínio pintado. Os relevos representaram o meio do caminho entre as obras bidimensionais e as tridimensionais, ou seja, as esculturas de corte e dobra.	SACRAMENTO, 2001, p. 69.
Décio Noviello	Então, você pegava a madeira, lixava a madeira, preparava o suporte, o suporte preparado dessa forma que está aqui. Lógico que tinha um projeto antes pra chegar a isso, né, aí depois você isolava as cores e emassava ele todinho, e riscava, riscava só o contorno, pra poder cortar, a parte de carpintaria, de marcenaria, pra poder organizar. (...) então, preparava aquilo tudo na marcenaria, certinho, emassava aquilo tudo, aí dava uma base, a base branca de tinta (...), emassamento, lixava tudo bonitinho, lixa zero, zero zero, quatro zeros, três zeros, cinco zeros, ficava bem lisinho, aí depois você isolava com fita crepe e eu como sou mais exigente ainda, a fita crepe não dá o isolamento total, porque ela tem penetração, então, eu fazia com durex, eu comprava grande assim, por cima do durex eu punha a fita crepe, jornal, em toda a parte que não ia ser pintada e shhhh a máquina tenho lá embaixo até hoje,	Entrevista em 7 de outubro de 2015 na residência do artista.

	<p>compressorzinho. Ela tinha que ser muito bem diluída pra poder sair no compressor, senão não sai. O que me incomodou por muito tempo. (...) Aí, não pode escorrer você ia controlando no negócio assim, mais pra cá, mais pra lá, aguardava um pouquinho, para não fazer tinta sobre tinta, sempre esperava secar a primeira mão. Esperava secar assim, alguns segundos, até cobrir uniformemente aquela área. Aí secava (...) e ia fazer a outra parte (...). Eu só via o quadro realmente depois que eu fazia a última área que eu tirava tudo. (...) Tinha que ser perfeito. O durex perfeito. (...) eu percebi que se eu não secasse bem o durex na hora que eu tirava, ele arrancava um pedaço da tinta. (...) Como a tinta era automotiva ela permitia o lixamento. Entendeu? Depois do lixamento só passava depois um verniz especial por cima. Na maquininha. Verniz automotivo mesmo.</p>	
Décio Noviello	<p>Do lado da minha casa, eu morava na Rua Araguari, tinha uma oficina de conserto de carro e eu via os meninos trabalhando com tinta automotiva que era bonita, colorida, tinha uma lojinha na Rua Araguari, lá embaixo, que as tintas eram fortes, cor da Volkswagen, cor da Chevrolet, aqueles vermelhos bonitos, sabe. Ah, é isso aqui... isso aqui foi feito com essas tintas.</p>	Entrevista em 7 de outubro de 2015 na residência do artista.
Maria Helena Andrés	<p>Cada quadro demorava muito tempo para ser feito. Eu pintava o fundo, depois pintava os retângulos, deixava secar, aí vinha com o tira-linha. O tira-linha é uma espécie de bisturi que não se usa mais. Coloca tinta na pontinha do tira-linha e dá o risco direitinho com régua. Tudo era feito com régua (...).</p>	Entrevista em 7 de outubro de 2015 no Museu de Arte da Pampulha.
Maria Helena Andrés	<p>Foi. Em cima da mesa. Porque a gente preparava os fundos e tinha que ficar bem feito, sem manchas, fundo <i>pláh</i>, depois pra cada módulo desse, você fazia o croqui, eu tenho o croqui de todos. Depois eu fazia o desenho, passava pra tela com fita crepe, colocava fita de um lado, do outro, depois passava tinta, quando secava tirava a fita, estava lá o retângulo.</p>	Entrevista em 7 de outubro de 2015 no Museu de Arte da Pampulha.
Franz Weissmann	<p>“De certo tempo para cá, comecei a achar que o alumínio é um metal delicado, muito pouco denso do ponto-de-vista da percepção. Comecei a desejar um material mais pesado e rico de matéria. Passei a usar o ferro, que me parece melhor para exprimir um sentido escultórico orgânico.”</p>	GULLAR, 03/22/1959, p. 7.
Franz Weissmann	<p>“(...) Weissmann adora o arame, o fio de aço, se entretém prazerosamente com o alumínio, em vergão ou folha, com o metal amarelo e outros materiais que ele vai buscar em plena utilização prática, nas oficinas mecânicas.”</p>	COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p. 232.
Judith Lauand	<p>“Foi naturalmente, era uma coisa que eu não fiz procurando, saiu espontaneamente. Percebi então que tinha mudado. (...) Eu primeiro desenho, desenho muito, em cadernos e seleciono os melhores desenhos para executar. Aí, passo para a tela o desenho e, em seguida, executo a pintura. Óleo, só óleo. Sempre óleo. Usei acrílico um tempo ligeiro.”</p>	KLEIN, 2006.
Hércules Barsotti	<p>As obras produzidas ao longo da década de 1950 e início da de 1960 eram feitas apenas em preto e branco. Sua aproximação com a cor ocorreu em 1963. Disse Barsotti: “Quando eu pintava a forma, não me interessava o colorido. Pintava só em branco e preto com umas tintas que ressecavam rápido. Isso foi no fim de 1950, por aí. Em 1963, vi numa revista americana que tinham descoberto uma tinta, a acrílica-vinílica. (...) Quando comecei em branco e preto, fazia formas muito simples. Depois, com a cor, a forma foi se enriquecendo. Com o tempo, voltei à simplicidade.”</p>	BOTALLO, 2016, p. 15.

Hércules Barsotti	Disse o artista que “a tinta a óleo leva três ou quatro dias para secar, mas o preto e branco secavam mais rápido”.	BOTALLO, 2016, p. 17.
Hércules Barsotti	Botallo: O uso da tinta acrílica pelo artista também não era aleatório. A superfície pintada tornava-se bastante condensada e não criava fissuras. Em função dessa homogeneidade e dessa regularidade, Barsotti alcançou realizar em seu trabalho com a cor toda a potencialidade de uma pintura, ao mesmo tempo rigorosa e sensível. Como a secagem era rápida, era possível ao artista aplicar várias camadas de cor até chegar a intensidade e à textura de cor pretendida, acentuando os limites das formas e, por consequência, os efeitos visuais desejados.	BOTALLO, 2016, p. 18.
Hércules Barsotti	[Após período de experiência com a série em branco e preto Barsotti faz] uso de de areia sobre a pintura para trabalhar a questão da luz por meio dos brilhos e reflexos que gerava. O próprio Barsotti explicou seu processo: “no começo, eu trabalhava com areia, esmalte e óleo. Por exemplo, em uma tela completamente negra, na parte lisa eu usava tinta a óleo. Onde eu colocava areia, pintava com esmalte e depois jogava a areia para grudar. Para colorir, passava aguarrás, que dissolvia o esmalte. Essa dissolução tingia a areia, mas os grãos de quartzo não absorviam a cor.”	BOTALLO, 2016, p. 18.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Marcelo de Paiva. *A economia brasileira 1930-1964*. Departamento de Economia – PUC Rio, s/d.
- ACSP. *Anuário do Comércio e Indústria 69/70*. Associação Comercial de São Paulo (1894-2016), São Paulo, 1969, p. 494.
- AINSWORTH, M. W. *From connoisseurship to Technical Art History - The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*. In: The Getty Conservation Institute Newsletter, v. 20, n. 1, 2005.
- ALDANA, Erin. *Mecanismos de lo individual y lo social. El Arte Concreto y São Paulo* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007.
- ALMANAQUE D'A MANHÃ, 2º semestre de 1955, 3ª edição, Rio de Janeiro.
- AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil* – Coleção Adolpho Leirner. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998.
- AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977.
- ANDRADE, Alessandra Amaral. *A presença feminina na “Escolinha do Parque”*: trajetórias de vida de ex-alunas de Guignard. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social da Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte* – Artistas, exposições e salões de arte. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2012.
- ANDRÉS, Maria Helena. *Maria Helena Andrés: depoimentos (Circuito atelier)*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 12-13.
- ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. *A Atuação da FUNARTE através do INAP no Desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas Décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Artes, Campinas, 2010.
- Anuário do Comércio e Indústria 69/70. Associação Comercial de São Paulo (1894-2016), São Paulo, 1969.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ÁVILA, Sara; MILTON, Mario Silesio de Araujo. Mestre Guignard, pintor e professor: entrevistas. Belo Horizonte: Centro de Educação Permanente, 1982. 31 p. O acesso aos exemplares das Coleções Henriqueta Lisboa e França Júnior é submetido ao regulamento próprio do Acervo de Escritores Mineiros. (Consultar em endereço eletrônico o regulamento).
- MILTON, Mario Silesio de Araujo.; ÁVILA, Sara; CENTRO DE EDUCAÇÃO PERMANENTE PROF. LUIZ DE BESSA. Mestre Guignard, pintor e professor. Belo

- Horizonte: Centro de Educação Permanente da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, Assessoria Cultur, 1982. 31p. (Cadernos de Educação e Cultura; n. 3)
- BARATA, Mário. 1955-1956. Na seção Artes Plásticas, Edição 10172(1), 01/01/1956.
- BARCINSCKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler, Instituto Cultural The Axis, 2003.
- BATCHVAROFF, B. *Manual de pintura con pistola*. Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1954.
- BAUMANN, Renato; GONÇALVES, Samo S.. *Manual de economia*. Fundação Alexandre de Gusmão, Brasília, 2016.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção - A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- BELO HORIZONTE (MG). Gabinete de arte. Belo Horizonte: [s. n.], 2000. [140 p.] CE BR(+) 010 2000 (EBA).
- BERENHAUSER JUNIOR, Carlos. *Possibilidades industriais na Bacia Paraná-Uruguaí*. Evolução Industrial do Brasil e da Bacia – Histórico. Comissão Interestadual da Bacia Paraná-Uruguaí, São Paulo, 1956, p. 114.
- BILL, Max. *Arte concreta*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977.
- BILL, Max. *O pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo*. Ver y Estimat, nº 17, mai. 1950, Buenos Aires. AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 50-54.
- BÔAS, Gláucia Villas. *Os dois lados do concretismo* in REINHEIMER, Patrícia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho (org.). *Manifestações artísticas e ciências sociais: Reflexões sobre arte e cultura material*. Livraria e Edições Folha Seca, Rio de Janeiro, 2013. p. 73- 88.
- BOFF, Angélica Bersch. *Implantação do Arquivo Histórico Fotográfico Renner Herrmann* in ALVES, Clarissa de Lourdes Sommer (org.). *XI Mostra de pesquisa do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul – Anais: produzindo história a partir de fontes primárias /11*. Mostra de Pesquisa do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- BOTALLO, Marilúcia (cur.). *Hércules Barsotti: opostos determinantes*. São Paulo, GaleriaFrente, 2016.
- BOTTALLO, Marilúcia; MUSSNICH, Luiz Antunes Maciel. *Wilys de Castro: Deformações dinâmicas*. Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo, 2013.
- BRANDÃO, Ramon de Lima. *O automóvel no Brasil entre 1955 e 1961: a intervenção de novos imaginários na Era JK*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2011, p. 12.
- BRITO, Ronaldo. *As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro*. AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 304.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac Naify, 1999, Rio de Janeiro.
- BUENO, Guilherme. *Hermelindo Fiaminghi*. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, 2010.

- CABRAL, Isabella; REZENDE, Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, Rio de Janeiro, 1999.
- CASADIO, Francesca et al. *Interdisciplinary investigation of early house paints: Picasso, Picabia and their Ripolin paintings – revision*. ICOM-CC, Lisboa, 2011.
- Catálogo das Indústrias do Estado de São Paulo (exclusive o município da capital). Departamento Estadual de Estatística – Divisão de Estatística da Produção e Comércio, São Paulo, 1947.
- Catálogo das Indústrias do Município da Capital – 1945*. Rothschild Loureiro & Cia. Ltda., São Paulo, 1947.
- CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO DO GRUPO FRENTE, 1955, s/p.
- CENTRO DE MEMÓRIA BUNGE. Histórico - Tintas Coral S.A., s/d.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. Lemos Editorial, São Paulo, 2002.
- COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra* in FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2011, p. 9.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004.
- COELHO, Beatriz.; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- CONDURU, Roberto. *Wilys de Castro*. Cosac Naify, São Paulo, 2005.
- CORBEIL, Marie-Claude; HELWIG, Kate; POULIN, Jennifer. *Jean Paul Riopelle: the artist's materials*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2011.
- CORDEIRO, Waldemar e all. *Manifesto Ruptura in AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 69.
- CORDEIRO, Waldemar. *O Objeto*. Originalmente publicado em Revista Arquitetura e Decoração, São Paulo, Dez. 1956. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977.
- CORDEIRO, Waldemar. *Ruptura*. Suplemento Correio Paulistano, São Paulo, 11/01/1953 in COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 222.
- CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e prática do concretismo carioca*. Arquitetura e Decoração, abr. 1957 in AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 135.
- DA CRUZ, Emerson Tadeu. *A província desatualizada: visualidade e modernidade na revista Joaquim (Curitiba: 1946-1948)*. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- DA FONSECA, Sylvio Nery. *Judith Lauand, arte de delicadezas concretistas* in Judith Lauand: *Obras de 1954-1960*. Escritório de Arte, São Paulo, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1998.

DREDGE, Paula et al. *Lifting The Lids Off Ripolin: A Collection Of Paint From Sidney Nolan's Studio*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº4, p. 213-226, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000011.

ELIAS, Tatiane de Oliveira. *Hélio Oiticica: crítica de arte*. Universidade Estadual de Campinas Departamento de História Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2003.

*Exposição de Arte Concreta – Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Judith Lauand, Mauricio Nogueira Lima, Luís Sacilotto – Retrospectiva 1951-1959*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, jul. 1960

FAVARETTO, Celso; BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica – Estrutura Corpo e Cor*. Base7 Projetos Culturais, 2015.

FERREIRA, Hélio Márcio Dias (org.). *O professor Ivan Serpa: importância das artes plásticas na educação*. Coleção Fala do Artista. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2004.

FICHA MUSEOGRÁFICA, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes – Museu de Arte de Belo Horizonte. Número de registro 0077/87. Identificações feitas por Rosângela Reis Costa em 25/03/1987.

FMC/MAP-AA/SILÉSIO, Mário. REG 0077 – Composição abstrata, 1959. Análise do estado de conservação. 24/11/1993.

FIORAVANTE, Celso et al. *Judith Lauand: Experiências*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2011.

FIORAVANTE, Celso et al. *Judith Lauand: os anos 50 e a construção da geometria*. Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 2015.

FORMIGA, Tarcila Soares. *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Materiais de arte no Brasil – Análise das tintas a óleo*. FUNARTE, INAP, Rio de Janeiro, 1985.

FUNDAÇÃO BIENAL. *Catálogo da II Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1953.

FUNDAÇÃO BIENAL. *Catálogo da III Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1955.

FUNDAÇÃO BIENAL. *Catálogo da IV Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1957.

FUNDAÇÃO BIENAL. *Catálogo da V Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959.

GINZBURG, Carlo. *De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre um problema de método*. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GIOVANI, Giulia Villela. *A análise de técnicas e materiais aplicada à conservação de arte contemporânea: o uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

GOTTSCHALLER, Pia. *Lucio Fontana: the artist's materials*. Getty Conservation Institute, 2012.

GOTTSCHALLER, Pia. *Modern Abstract Art in Argentina and Brazil*. WHALEN, Timothy P.. Conservation Perspectives – Contents – Conserving Modern Paints. The GCI Newsletter, Volume 31, Number 2, Fall 2016.

GRADOWCZYK, Mário H. *Arte Abstrato – Cruzando Líneas desde el Sur*. Universidade Nacional de Tres de Febrero, 2006.

GROSNICK, Alicia. *Timeline* in NATHAN, Hugo; ZU HOHENLOHE, Heinrich (cur.). Ivan Serpa – Pioneering Abstraction in Brazil. Dickinson, 2012.

GRUPO OFICINA DE RESTAURO, “Proposta de restauração de sete obras”, maio de 1994.

GUÍO, Lyda Milena Patiño. *Compostos orgânicos voláteis em tintas imobiliárias: caracterização e efeitos sobre a qualidade do ar em ambientes internos construídos*. Dissertação de mestrado apresentada à Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em São Carlos, São Carlos, 2013.

GULLAR, Ferreira (org.). *Arte Brasileira Hoje*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973.

GULLAR, Ferreira. *Arte Neoconcreta: Uma experiência radical* in MORAIS, Frederico. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. NEOCONCRETISMO / 1959-1961. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s/p.

GULLAR, Ferreira. *Concretos de São Paulo no MAM do Rio*. Jornal do Brasil, 16/07/1960 in AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo; 1977, p. 139.

GULLAR, Ferreira. *Da construção à desconstrução in Arte concreta e Neoconcreta, da construção à desconstrução*. Dan Galeria, São Paulo, 2006, p. 15.

HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna (1954)*. FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, Rio de Janeiro, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. *Rio de Janeiro: A cidade necessária* in CISNEROS, Patricia Phelps de; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; TORRES, Cecilia de; ALDANA, Erin. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros*. Collection Published by The Blanton Museum of Art Edited by Gabriel Pérez-Barreiro, Texas, 2007.

IAC, INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Judith Lauand: os anos 50 e a construção da geometria*. FIORAVANTE, Celso et al. Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 2015.

IBGE. *Cadastro Industrial - Fabricação de Tintas, Vernizes e Esmaltes*. Conselho Nacional de Estatística IBGE (Diretoria de Levantamento Estatístico). Ano de 1959. <http://biblioteca.ibge.gov.br/>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Diretoria de Assistência Municipal. Anuário Estatístico do Distrito Federal. Serviço Gráfico do IBGE, Rio de Janeiro, Ano VI, 1938, Edição 00006(2).

JABLONSKI, Elizabeth; LEARNER, Tom; HAYES, James; GOLDEN, Mark. *The Conservation of Acrylic Emulsion Paintings: A Literature Review*. Tate papers N°2, 2004. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/conservation-concerns-for-acrylic-emulsion-paints-literature-review>, acessado em 01/01/2016.

KATINSKY, Júlio Roberto. *O concretismo e o Desenho Industrial* in AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1977.



- KING, Annette et al. *The use of Ripolin by Picabia in "The Fig Leaf" (1922)*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, p. 247, DOI: 10.1179/1945233013Y.0000000015.
- KIRBY, Jo. *A closer look: techniques of painting*. National Gallery Company Limited, Londres, 2011.
- LAKE, Susan F. *Willem de Kooning: The Artist's Materials*. Getty Conservation Institute, 2010.
- LE BLANC, Aleca. "A Democratic education for the masses": Ivan Serpa at the Museu de Arte Moderna in NATHAN, Hugo; ZU HOHENLOHE, Heinrich (cur.). *Ivan Serpa – Pioneering Abstraction in Brazil*. Dickinson, 2012.
- LEARNER, Thomas J. S. et al. *Modern Paints Uncovered – Proceedings from the Modern Paints Uncovered Symposium*. The Getty Conservation Institute; Tate; and the National Gallery of Art. Tate Modern, London, 2006.
- LEARNER, Thomas. *Analysis of Modern Paints*. Getty Conservation Institute, 2005.
- LEARNER, Tom. *A review of synthetic binding media in twentieth-century paints*. The Conservator, Vol. 24, nº1, 2000, p. 99. DOI: 10.1080/01410096.2000.9995156.
- LEON, Ethel. *IAC – Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953) – Primeiros estudos*. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- LOBELLO, Marino. *Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história*. Prêmio, São Paulo, 1997.
- LOPES, Armelinda da Silva. *Arte Abstrata no Brasil*. C/Arte, Belo Horizonte, 2010.
- MALEVICH, Kazimir (1878-1935) (aut.); DUNAEVA, Cristina (org. e trad.). *Dos novos sistemas na Arte*. Editora Hedra, São Paulo, 2007.
- MCMILLAN, Gillian et al. *An investigation into Kandinsky's use of Ripolin in his paintings after 1930*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº:4, p. 261, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000010.
- MELLO, Lygia Santiago de. *Objetos Pluriativados – Cálculo e poesia em projetos gráficos de Willys de Castro*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2013.
- MELLO, V. M.; SUAREZ, P. A. Z. *As Formulações de Tintas Expressivas Através da História*. Revista Virtual Quim, 2012, Vol. 4, Nº 1, p. 2-12.
- MONTEIRO, Bruno Melo. *Do equilíbrio instável entre a pureza da forma e a brutalidade da matéria: por uma análise sistêmica dos Objetos Ativos de Willys de Castro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História e Crítica de Arte, Rio de Janeiro, 2009.
- MOREIRA, Vivaldi W. (ed.). *Anuário Comercial e Industrial de Minas Gerais*. Ano I, Jan. 1946, Nº1, Belo Horizonte, p. s/p. FIEMG (org.). Anuário Industrial de Minas Gerais. Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1969.
- MORESI, Claudina Maria Dutra; NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. *Pesquisa Guignard*. Artes Gráficas Formato, Escola de Belas Artes da UFMG, 2012.

- MORI, Eva Kaiser. *Caracterização de Pinturas do artista Alfredo Volpi por meio de métodos não destrutivos: espectrofotômetro, EDXRF, MEV e imageamento multiespectral*. Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- MOTTA, Gabriela. *Ivan Serpa*. Fundação de Arte de Niterói, MAC de Niterói, Niterói, 2013.
- MOTTA, Gabriela. *Ivan Serpa*. Fundação de Arte de Niterói, MAC de Niterói, Niterói, 2013.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Restauração de parte da Coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- NAME, Daniela (curadoria). *Diálogo Concreto: Design e Construtivismo no Brasil*. Impressão: J. Sholna, São Paulo, 2010.
- NASCIMENTO, José Leonardo do. *Trabalho e prestígio social: os Espanhóis em São Paulo* in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). História Econômica da Primeira República. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 341-368.
- NAZARETH, Marina. Segredo: obras da coleção do estado de Minas Gerais. [Belo Horizonte: CEMIG, 2000]. [44] p. CE BR/INT 039 2000 (EBA)
- NELSON, Adele. *Três vanguardas: continuidade e desunião no concretismo brasileiro* in JIMÉNEZ, Ariel (curadoria). *Cruce de miradas: visiones de América Latina: colección Patricia Phelps de Cisneros*. Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006, p. 74-75.
- NEUBAUER, Paula Carolina da Silva. *A vocação construtiva na arte sul - americana: os cinéticos venezuelanos e os concretos paulistas*. UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio De Mesquita Filho”, Instituto de Artes Programa de Pós-Graduação em Artes Mestrado, São Paulo, 2012.
- NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da Arte Concreta ao “Popcreto”*. Universidade Estadual de Campinas Departamento de História Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Mestrado em História da Arte e da Cultura, Campinas (SP), 2004.
- O'HARE, Mary Kate et al. *Constructive spirit : abstract art in South and North America, 1920s-50s*. Newark Museum, San Francisco, Pomegranate, 2010.
- OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen. *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Art at the Museum of Fine Arts*. MFAH, Houston, 2010.
- OLIVEIRA, Alice Goulart Heeren de; BELIZÁRIO, Fabiana; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Materiais e técnicas pictóricas no Brasil do século XX: o impacto da semana da arte moderna de 1922 e da segunda guerra mundial na produção artística nacional*. Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação, AERPA Editora, Vol.1, Nº.3, 2007, p. 126 – 129.
- OLIVEIRA, Sara Ávila (entrevistadora); SILÉSIO, Mario (entrevistado). *Mestre Guignard, pintor e professor*. Entrevista. Escola de Belas Artes. Número de chamada: FOLHETO 13. Belo Horizonte, Centro de Educação Permanente, 1982.
- PEDROSA, Mário. *Grupo Frente*. Rio de Janeiro, junho de 1955 in COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e informal - Vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p. 232.
- PEDROSA, Mário. *Paulistas e Cariocas*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1957. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977, p. 136.

- PEDROSA, Mário. Serpa, mostra-despedida. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo, Edusp, 1998, p. 303.
- PEDROSA, Mário. Serpa, mostra-despedida. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo, Edusp, 1998, p. 303.
- PEREZ-BARREIRO, Gabriel; BORJA-VILLEL, Manuel (cur.). *La invención concreta – Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2013.
- PICCOLI, Valéria. *Cronologia 1945-1964* in AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998, p. 296.
- RIBEIRO, Maria Alice Rosa. *O Mercado de Trabalho na Cidade de São Paulo* in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). *História Econômica da Primeira República*. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 341-368.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Introdução às artes visuais em Minas Gerais*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2013.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte nos anos 60*. C/Arte, Belo Horizonte, 1997.
- RICKEY, George; CARVALHO, Regina de Barros (trad.). *Construtivismo – Origens e evolução*. Cosac & Naif, São Paulo, 2002.
- ROCCA, Rita de Cássia Della. *Dobras e Desdobras. A obra de Luiz Sacilotto*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Artes, Campinas, 2004.
- ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.
- ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.
- SACRAMENTO, Enoch. *Sacilotto*. São Paulo, 2001, p. 38.
- SAMPAIO, Márcio. *O desenho em Minas*. [Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1979]. [24] p. CE MG 054 1979 (EBA)
- SANDRONI, Paulo. *Novíssimo dicionário de economia*. Editora Best Seller, São Paulo, 1999.
- SANTIAGO, Stella Elia Martins. *Antônio Maluf: arte concreta na arquitetura moderna paulista (1960/70)*. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SANTOS, Nelyane Gonçalves. *A História da Arte de Belo Horizonte a partir de Obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes. Belo Horizonte, 2014.
- SCHLESINGER, Hugo. *Geografia Industrial do Brasil*. Instituto de Estudos, Pesquisas e Estatística (IEPE), São Paulo, p. 117, 1958.
- SCOVINO, Felipe. *Tempo inventado in SCOVINO, Felipe. Abraham Palatnik: a invenção da pintura*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2015.

SEHN, Magali Meleu. *Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2014.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, C/Arte, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, Belo Horizonte, 1997.

SILVA, José Otávio Motta Pompeu e. *A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier – Encontram as imagens do inconsciente*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Artes, Campinas, 2006.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Atualidade insistente* in BARCINSCKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler: Instituto Cultural The Axis, 2003.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Ivan Serpa: independência crítica e compromisso artístico*. XXIV Colóquio CBHA. Instituto de Artes – UERJ, Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz; STULIK, Dusan Cyril; PEREIRA, Marília Ottoni da Silva. *Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII: o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Química, 1996.

STANDEVEN, Harriet A. L.. *House Paints, 1900-1960: History and Use*. Getty Conservation Institute, 2011.

STANDEVEN, Harriet A. L.. *Oil-Based House Paints from 1900 to 1960: An Examination of Their History and Development, with Particular Reference to Ripolin Enamels*. Journal of the American Institute for Conservation, 2013, Vol. 52, nº3, 127, DOI:10.1179/1945233013Y.0000000006.

STOYE, Dieter. FREITAG, Werner (ed.). *Paints, Coatings and Solvents*. Weinheim, New York, 1998.

SUZIGAN, Wilson; SZMRECSÁNYI, Tomás. *Os Investimentos Estrangeiros no Início da Industrialização do Brasil* in SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamas (org.). História Econômica da Primeira República. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica, Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 261-283.

SZAFRAN, Yvonne; RIVERS, Laura; PHENIX, Alan; LEARNER, Tom; LANDAU, Ellen G.; MARTIN, Steve. *Jackson Pollock's Mural: The transitional moment*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2014.

TELLES, Carlos Queiroz. ABRAFATI. *Cem Anos de Cor & História*. Editora CL-A Comunicações S/C Ltda., São Paulo, 1989.

VAN DOESBURG, Theo. *Arte Concreta*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977.

VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas, 1944-1962*. Pedro Leopoldo [MG]: Companhia Empreendimento Sabará, 1988.

WOLLNER, Alexandre. *A Emergência do Design Visual* in AMARAL, Aracy (coord.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. Companhia Melhoramentos, São Paulo, 1998.

ZANINI, Walter. Das plantas de arquitetura ao concretismo. *Tribuna da Imprensa*, 05/03/1953. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista – documentos*. Cosac & Naif, São Paulo, 2002, p. 53.

### **Correio da Manhã**

MAURÍCIO, Jaime. *Exposição braileira em Munique: 2000 pessoas*. Correio da Manhã, 25/06/1959, p. 16.

MAURÍCIO, Jaime. *O Salão, Guignard, Pampulha e Sabará*. Correio da Manhã, 22/06/1955, p. 10.

PEDROSA, Mário. Correio da Manhã, Artes Plásticas, 08/11/1946, p. 11.

S/A. *Salão Nacional de Arte Moderna*. Correio da Manhã, Edição 18147(1), 22/05/1952, p. 11.

S/A. *Duratex, o novo e revolucionário material que irá ser produzido no Brasil*. Correio da Manhã, Edição 18020(1), 18/12/1951, p. 2.

S/A. *Exposição Mário Silésio*, Correio da Manhã, Edição 18504(1), 22/07/1953, p. 11.

S/A. *Exposição de Ivan Serpa e pintura de crianças no EE. UU*. Correio da Manhã, 05/06/1954, p. 11.

MAURÍCIO, Jaime. *A Surpresa da “Saison”: “Rentrée” da Arte Concreta no Museu do Rio*. Correio da Manhã, Edição 20633(1), 01/07/1960, p. 14.

MAURÍCIO, Jaime. *Exposição Mário Silésio*. Correio da Manhã, 26/07/1953, p. 11.

S/A. *A constituição do “Grupo Frente”*. Correio da Manhã. 18/07/1954. CORREIO DA MANHÃ, Edição 18020(1), 18/12/1951.

*Importações proibidas pela Cexim*. Correio da Manhã, Edição 18123 (1), 23/04/1952

*Ivan Serpa no MIS: de Bernanos e Graciliano guardo recordações*. Correio da Manhã.

*Serão atendidos os pintores*. Correio da Manhã, Edição 18210 (1), 03/08/1952.

*Ivan Serpa, concreto feliz entre as crianças*. Correio da Manhã. Ed. 18514 (1), p. 11. Ano 1953.

S/A. *Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa*. Correio da Manhã, Edição 18191 (1), 1952, p. 17.

*Exposição Mário Silésio*, Correio da Manhã, 22/07/1953, p. 11.

Correio da Manhã. Edição 17422(1), p. 1 (orig.), 01/01/1950.

Correio da Manhã. Edição 17470(1), p. 1 (orig.), 28/02/1950.

Correio da Manhã, Edição 09701(1), 05/09/1926, p. 25.

Correio da Manhã. Edição 12529, p. 11, 22/07/1935.

Correio da Manhã, 03/04/1953, p. 11.

Correio da Manhã, 22/06/1955, p. 10.

Correio da Manhã, Edição 15651(1), 08/11/1945, p. 5.

Correio da Manhã, Edição 08057(1), 24/03/1921, p. 8.

Correio da Manhã, Edição 08057(1), 24/03/1921, p. 8.

Correio da Manhã, Edição 08060(1), 27/03/1921, p. 8.

- Correio da Manhã, Edição 10011(1), 03/07/1927, p. 24.  
 Correio da Manhã, Edição 09809(1), 09/01/1927, p. 24.  
 Correio da Manhã, Edição 09701(1), 05/09/1926, p. 25.  
 Correio da Manhã, Edição 15651(1), 08/11/1945, p.5.  
 Correio da Manhã, p. 8, 14/03/1920.  
 Correio da Manhã (RJ), Edição 10570(1), 19/06/1929, p. 25.  
 Correio da Manhã, Edição 17423(1), 03/01/1950, p. 11.  
 Correio da Manhã, Edição 16050(1), 02/03/1947, p. 29.  
 Correio da Manhã, 1951. Ed. 17921(1). p. 18.  
 Correio da Manhã, Edição 19397(1), 20/06/1956, p. 7.  
 Correio da Manhã, Edição 20633(1), 01.07.1960, p. 14.  
 Correio da Manhã, Edição 18792(1), 01.07.1954, p. 11.  
 Correio da Manhã, Edição 18191(1), p. 17, 1952.  
 Correio da Manhã, Edição 16927(1), 26/05/1948, p. 6.

### **Diário Carioca**

- Diário Carioca, Edição 08239(1), p. 12, 24/05/1955.  
 Diário Carioca, Edição 08277(1), p. 6, 10/05/1955.  
 Diário Carioca, Edição 08762(1), 05/02/1957, p. 2.  
*O Quadro Começa quando Você Chega.* Diário Carioca, Rio de Janeiro, 5 fev. 1957.  
*A CEXIM quer acabar com a nossa pintura.* Diário Carioca, 17/01/1953, Edição 07529  
*Os pintores e a falta de tintas.* Diário Carioca. Edição 07793 (1), 29/13/1953, p. 26.  
*O Brasil produz – Vernizes e Esmaltes.* Diário Carioca, Edição 07248(1), 15/02/1952, p. 5.  
*S/A. Max Bill no Rio.* Diário Carioca, Edição B07608(1), 26/05/1953, p. 6.  
 BENTO, Antônio. *O Curso de Guignard.* Diário Carioca, 17/11/1946, p. 19.

### **Tribuna da Imprensa**

- Tribuna da Imprensa, Edição 01102 (1), p. 11, 1953.  
 Tribuna da Imprensa, Edição 01314 (1), p. 7, 1954.  
*Artistas não têm tintas porque Aranha não quer.* Tribuna da Imprensa. Edição 01314 (1), p. 7, 23/04/1954.  
 BERKOWITZ, Marc. *A exposição de Mário Silésio.* Tribuna da Imprensa, p. 11, 08/08/1953.  
*A Comissão de Arte Brasil-Estados Unidos programou para 1953.* Tribuna da Imprensa, 28/01/1953, p. 7.  
*Exposição de Mário Silésio.* Tribuna da Imprensa. 21/05/1953, p. 8.  
*S/A. Nova fase de Mário Silésio.* Tribuna da Imprensa, 18/01/1955, p. 14.

*Ivan Serpa define o que é Arte Concreta.* Tribuna da Imprensa, Edição 02161 (1), p. 7, 08/02/1957.

*Os preços das tintas estão fora do alcance dos artistas.* Tribuna da Imprensa, Edição 01326(1), 08/05/1954, p. 9.

S/A. *Nova fase de Mário Silésio.* Tribuna da Imprensa, 18/01/1955, p. 14

PEDROSA, Mário. *O Salão Moderno.* Tribuna da Imprensa, Edição 00733(1), 17-18/05/1952, p. 8.

### **Folha de S. Paulo**

AGUILAR, Nelson; SACILOTTO, Luiz. *Entrevista para Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 20/04/1988. Ver: <http://www.sacilotto.com.br/nelson-aguilar-entrevista-para-folha-de-s-paulo-ilustrada-20041988/>.

Folha de São Paulo (org.). Luiz Sacilotto. *Folha Grande Pintores Brasileiros*, Vol. 14, São Paulo, 2013.

Folha de São Paulo (org.). *Luiz Sacilotto.* *Folha Grande Pintores Brasileiros*, Vol. 14, São Paulo, 2013.

GAMA, Rinaldo. *Artistas discutem material.* Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 1986.

S/A. *Máscaras, óleo e figurativos.* Folha Ilustrada, 23/05/1977, p. 25.

KARMAN, Ernestina. *Folha da Tarde*, 22/06/1977.

MARTÍ, Silas. *A obra que não foi.* Folha de S. Paulo, C6 Ilustrada, 22/11/2016.

GONÇALVES FILHO, Antônio. *Gabinete abre com trabalhos de Willys e Barsotti.* Folha de S. Paulo, Ilustrada, 08/11/1988, E10.

### **Jornal do Brasil**

Jornal do Brasil, Edição 00293(1), 14/12/1952, p. 29.

Jornal do Brasil. Edição 00083(2), 09/04/1939.

Jornal do Brasil. Edição 00293(1), 14/12/1952.

Jornal do Brasil. Edição 00051(1), 1952.

Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 10.02.1957, 2 caderno, p. 9.

GULLAR, Ferreira et al. *Manifesto Neoconcreto.* Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 03/22/1959, p. 7.

GULLAR, Ferreira. *Serpa na GEA.* Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Edição 00073(1), 30/03/1958, p. 3.

1- *O Grupo de São Paulo.* Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, p. 9. 17/02/1957.

2- *O Grupo do Rio.* Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, p. 8. 24/02/1957.

LUZ, Celina. *Jornal do Brasil, Ivan Serpa: o interesse no momento.* Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1971.

*Manifesto Neoconcreto*, Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 22/03/1959.

*Sua casa, de A a Z*. Jornal do Brasil, Suplemento JB, Edição 00116(1), 21/08/1969.

MÁRIO Silésio: pintura/desenho. [Belo Horizonte, MG]: Governo do Estado de Minas Gerais, 1977. [11] p. CE IND M337 1977 (EBA)

MEDEIROS, Givaldo. *Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro*. Revista do IEB, n. 45, p. 63-86, 2007.

MESQUITA, Ivo; BARRUECO, Fernando M (apr.); BARROS, Regina Teixeira de (cur.); PITTA, Fernanda et al. *Arte Construtiva na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

BARROS, Regina Teixeira (curad.); MESQUIRA, Ivo. *Willys de Castro*. Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2012.

MILLIET, Maria Alice. *Lothar Charoux a poética da linha*. Ed. do Autor, São Paulo, 2005.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (org.). *Inventário – Museu de Arte da Pampulha*. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2010.

*O Olhar do Colecionador*. Coleção Tuiuiú, São Paulo, BEI, Comunicação, 2010 – (Catálogo da exposição no Instituto de Arte Contemporânea).

OSORIO, Luiz Camillo Osorio. *MAM nacional*. Rio de Janeiro, Barléu, 2014.

PEDROSA, Mário. *Arte Concreta ou Ausência de Íconos*. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, Segundo Caderno, 24/02/1957, p. 8.

PEDROSA, Mário. *O paradoxo concretista*. Jornal do Brasil, Edição 00145(1), 24.06.1959, p. 6.

SAMPAIO, Márcio. *Arte mineira: o assalto das vanguarda sobre as montanhas*. Jornal do Brasil, 29/10/1976, p. 65.

Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 25/06/1960.

Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 28/11/1959.

### **O Estado de S. Paulo**

MACHADO, Lourival Gomes. *A presença dos concretistas. O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 10/01/1959, p. 6.

O Estado de S. Paulo. *Bienal anuncia as linhas que orientam a mostra desse ano*. 13/01/1977, p. 14.

O Estado de S. Paulo. *No Paço das Artes, uma mostra africana*. 26/05/1977, p. 18.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Um pintor artesão*. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário, 09/08/1958, p. 48.

### **Revista do Empresário**

Revista do Empresário, Ano XIII (1915), N°15-16(1).

Revista do Empresário, Ano XVII (1951), N°714(1).

Revista do Empresário, Ano XVIII (1953), N°760(1).



- Revista do Empresário, Ano XVIII (1953), N°760(1).
- Revista do Empresário, Ano XVIII (1953), N°762(1).
- Revista do Empresário, Ano IV (1948), N°27(1).
- Revista do Empresário, Ano XIII (1915), N°15-16(1), p. 29.
- Revista do Empresário, Ano XVIII (1953), N°762(1), p. 28.
- Revista do Empresário, Ano XVIII (1953), N°760(1), p. 33.
- Revista do Empresário, Ano XVIII (1955) N°810 (1). p. 58.
- Revista do Empresário. Ano XXIX (1952) N°987 (1). p. 57.
- Revista do Empresário. Fonte: Ano XVII N°733 (1). p. 32, 1952.
- Revista do Empresário, Ano XIX (1956), N°827(1), p. 21.
- Revista do Empresário, Ano XVIII (1955), N°806(1), p. 47.
- Revista do Empresário, Ano XVII (1951), N°714(1), p. 17.

### **Revista de Arquitetura (RA)**

- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 1, p. 64.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 1, p. 66.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 1, p. 68.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 1, p. 7.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 1, p. 70.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 1, p. 8.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 2, p. s/p.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 3, p. 82.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 4, p. 68.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1946, N° 4, p. 79
- RA, Belo Horizonte, Ano 1947, N° 10, p. 57.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1947, N° 10, s/p.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1948, N° 11, p. 10.
- RA, Belo Horizonte, Ano 1948, N° 11, s/p.

### **Suplemento Literário**

- SAMPAIO, Márcio. *A retrospectiva de Mário Silésio*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 12, n. 573, p. 3, set. 1977.
- SAMPAIO, Márcio. *Mário Silésio: o projeto construtivo*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 12, n. 557, p. 5-6, jun. 1977.
- Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 1, n. 14, p. 1, dez. 1966.

SAMPAIO, Márcio. *Mário Silésio: essencialidade e poesia*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 22, n. 1081, p. 14, ago. 1987.

*A natureza (viva) morta de Mário Silésio*. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 1, n. 14, p. 1, dez. 1966.

### **O Cruzeiro (Revista)**

O Cruzeiro (Revista), Edição 0049(3), 17/09/1960, p. 62.

O Cruzeiro (Revista). Ano 1948. Edição 0047 (1), p. 55.

O Cruzeiro (Revista). Edição 0006(1), Ano 1947. p. 04.

O Cruzeiro (Revista). Ano 1960. Edição 0001 (4). p. 43.

O Cruzeiro (Revista), Edição 0015(3), 1960.

O Cruzeiro (Revista), Edição 0040(1), 10/08/1935, p. 23.

O Cruzeiro (Revista), Edição 0043(1), 11/08/1956, p. 63.

O Cruzeiro (Revista). Ano 1960. Edição 0047 (4), p. 2.

O Cruzeiro (Revista), Edição 0008, 1957, p. 131.

O Cruzeiro (Revista), Edição 0010.1, 22.12.1956, p. 97.

O Cruzeiro (Revista), Edição 0049(3), 17/09/1960, p. 62.

### **Revista Tintas & Vernizes**

BELLINTANI, Romero (ed.). Dicionário de Termos Técnicos. *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967, p. 71.

BELLINTANI, Romero (ed.). *Dicionário de Termos Técnicos*. Tintas & Vernizes. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967. p. 59.

BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano V, Nº 32, Dez. 1964.

BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano VII, Nº 38, dez. 1965.

BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 11, out. 1967.

BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano III, Nº 13, fev. 1968.

CHAPEVAL, Ronaldo L. *Produção de Tintas e Vernizes* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano I, Nº 1, fev. 1966, p. 44.

DE MARI, Gianfranco Serdini. *Fatores Matemáticos das Resinas Gliceroftálicas* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano V, Nº 32, dez. 1964. p. 74-77.

FRANCO, Francisco Martins. *Observações sobre a obtenção de resinas alquídicas* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano II, Nº 9, jun. 1967. p. 42.

KAISER, Carlos Alberto (Ed.). *Boletim Informativo*. Sindicato das Indústrias de Tintas e Vernizes e de Preparação de Óleos Vegetais e Animais do Município do Rio de Janeiro. Nº3, Out/Dez 1978.

MARTIN, Paul Henri. *Tintas Vinílicas* in BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano V, Nº 35, jun. 1965.

*Notícias e infomações*. BELLINTANI, Romero (ed.). *Tintas & Vernizes*. Órgão Oficial do Sindicato da Indústria de Tintas e Vernizes do Estado de São Paulo. Ano I, Nº 5, out. 1966.

*Tintas e Vernizes*, Ano I, Nº1, out. 1959, p. 7.

### **Revista de Química Industrial**

DEL NEGRO, Carlos. *As cores in ROSA, Jaime Sta. (red.)*. Revista de Química Industrial – RQI, nº 161, Ano XIV, set. 1945, p. 20.

DI PIERRO, Mário F. *O papel de São Paulo no desenvolvimento do Brasil in Capítulos da História da Indústria Brasileira*. Fórum Roberto Simonsen, Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, Vol. XI, São Paulo, 1959, p. 98.

GUIMARÃES, Luiz Ribeiro. *Emulsões*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 170, Ano XV, jun. 1946.

JOR, Nabuco de Araújo. *A indústria química no Brasil*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 92, Ano VIII, dez. 1939.

LOWENBERG, P.. *Produtos químicos sintéticos*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 243, Ano XXI, jul. 1952.

NETO, Antônio Prestefelipe; HERRMANN, Hugo Filho. *Indústria de Tintas e Vernizes com Base de Óleos Vegetais no Rio Grande do Sul*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 258, Ano XXII, out. 1953.

ORNSTEIN, Rudolf. *A indústria de óleos vegetais no Rio Grande do Sul in ROSA, Jaime Sta. (red.)*. Revista de Química Industrial – RQI, nº 248, Ano XXI, dez. 1952.

Revista de Química Industrial, Ano XXIX, Número 343, novembro 1960.

ROSA, Jaime Sta. (red.). *Economia baseada na ciência – Mentalidade industrial construtiva*. Revista de Química Industrial – RQI, nº 211, Ano XVI, nov. 1949, p. 11.

ROSA, Jaime Sta. (red.). *Óleo de favela: novas riqueza na região das secas*. Revista de Química Industrial – RQI, Nº 141, Ano XIII, jan. 1944, p. 21 – p. 25.

ROSA, Jaime Sta. (red.). *Produção de Tintas e Vernizes de 1957*. Revista de Química Industrial, Rio de Janeiro, Nº343, Ano XXIX, Nov.1960, p. 28.

ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI . *Produção de Tintas e Vernizes no ano de 1957*. nº343, Nov. 1960, p. 28.

ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 142, Ano XIII, fev. 1944, p. 5.

ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, nº 144, Ano XIII, jun. 1944.

- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 149, Ano XIII, set. 1944.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 202, Ano XVIII, jan. 1949.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 214, Ano XIX, jan. 1950.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 227, Ano XX, mar. 1951.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 234, Ano XX, out. 1951. p. 30.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 236, Ano XIX, dez. 1951, p. 18.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 243, Ano XXI, jul. 1952. p. 13.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 249, Ano XXII, jan. 1953, p. 19.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 234, Ano XX, out. 1951. p. 30.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI. Notícias do Interior – Tintas & Vernizes. n°345, jan. 1961, p. 28.
- ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI. Notícias do Interior – Tintas & Vernizes – Nova tinta com poli acetato de vinila lançada pela Ypiranga. n°358, fev. 1962, p. 32.
- ROSA, Marino Jordão da. *Desoxidrilização e polimerização do óleo de mamona*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 169, Ano XV, mai. 1946, p.16-19.
- ROSA, Marino Jordão. *O emprego do óleo de mamona na fabricação de tintas e vernizes*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 156, Ano XIV, abr. 1945, p. 22.
- ROSENTHAL, Feiga Rebeca Tiomno. *Estudos a respeito de tintas “nanquim” de fabricação nacional*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 249, Ano XXII, jan. 1953.
- S/A. A industria nacional de óxido de zinco. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 232, Ano XX, ago. 1951. p. 21.
- S/A. *Lucro bruto da Coral S.A.*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI. Notícias do Interior – Tintas & Vernizes. n°339, jul. 1960, p. 27.
- S/A. *Matérias-primas nacionais para tintas e vernizes*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 230, Ano XX, jun. 1951. p. 19.
- S/A. *Novo óleo secativo brasileiro*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 228, Ano XX, abr. 1951.
- S/A. *Novos desenvolvimentos na indústria de tintas misturadas com água*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 218, Ano XIX, jun. 1950.
- S/A. *Óleo de mamona, fonte de produtos químicos*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 233, Ano XX, Set. 1951. p.13.
- S/A. *Óxido de titânio – estado atual de sua tecnologia*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 234, Ano XX, out. 1951. p. 22.

S/A. *Tintas e Vernizes – Esmaltes preparados com óleos de casca de castanha de caju*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 176, Ano XV, dez. 1946.

S/A. *Tintas e Vernizes – Óleo de oiticica e óleos secativos em geral*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 181, Ano XVI, mai. 1947.

S/A. *Tintas e Vernizes – Óleos secativos*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, n° 169, Ano XV, mai. 1946.

S/A. *Tintas e Vernizes – Tintas para pintura que imita pedra*. ROSA, Jaime Sta. (red.). Revista de Química Industrial – RQI, N° 141, Ano XIII, jan. 1944, p. 27.

### Diversos

A Cruz, Edição 01835(1), 11/05/1952, p. 2.

A Cruz, Edição 02029(1), 29/01/1956, p. 8.

*A mulher na arte moderna*. Revista Querida. Numero 117, abril 1959, p. 47.

A Noite, 30/10/1946, p. 2.

A Noite, Edição 08553(1), 02/10/1935, p. 20.

A Noite, Edição 08935(1), 24/12/1936, p. 53.

A Rua (RJ), Edição 00323(1), 22/11/1915, p. 2.

Almanaque D'a Manhã, 2º semestre de 1955, 3ª edição, Rio de Janeiro.

Alterosa, N° 128, Ano XII, Dez. 1950, p. 160.

AQUINO, Flávio. *Quanto vale um quadro moderno brasileiro*. O Semanário, Edição 0200049(1), 1957, p. 11.

AULER, Hugo. *Atelier*. Correio Brasiliense, Brasília, 19/04/1975, s/p.

BROWN, Raymond J. (ed.). *Popular Science*, Vol 126, N°6, jun. 1935.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A Bela Arte dos Concretistas*. O Semanário, Edição 0200048(1), 1957, p. 15.

CAMPOFIORITO, Quirino. *Concretismo e Neo-concretismo: Em Amistoso Desacordo*. O Jornal (RJ), Terceira Edição, 03/05/1959, s/p.

CAMPOFIORITO, Quirino. *Que é Pintura*. O Jornal, Edição 10709(1), 07/08/1955, p. 27.

*Consagração Pública*. Diário de Notícias, Edição 09967(1), 05/05/1955, p. 14.

Correio Paulistano (SP), Edição 12611(1), 11/09/1898, p. 4.

Correio Paulistano (SP), Edição 24965(1), 01/08/1937, p. 24.

Correio Paulistano (Suplemento), 11/01/1953.

DA FONSECA, Sylvio Nery. *Judith Lauand, arte de delicadezas concretistas* in Judith Lauand: Obras de 1954-1960. Escritório de Arte, São Paulo, 1996.

DAMATA, Gasparino. *“Revolta em Preto e Branco”*. Revista do Globo, 11/06/1954, N°613.

Diário da Noite, Edição 04544(2), 26.08.1949, p. 5.

Diário de Notícias (RJ), Edição 10338(1), 19/07/1956, p. 2.

Diário de Notícias (RJ), Edição 10338(1), 19/07/1956, p. 2.

- Diário de Notícias, Edição 09960(1), 27.04.1955, p. 15.
- Diário de Notícias, Edição 09988, p. 63, 29/05/1955.
- Diário de Notícias, Edição 10672(1), 25.08.1957, p. 87.
- Diário de Pernambuco, Edição 00111(1), p. 5 (dig), ano 1967.
- DUARTE, Gonçalo. “*Clube da Crítica*”. Revista do Globo, 04/09/1954, Nº 620.
- Exposição de Guignard e seus alunos mineiros*. A Manhã, 17/11/1946, p. 10.
- FARIDA, Issa. *Ivan Serpa: sentido de labirinto*. Revista Chovisco.
- FERRAZ, Geraldo. A Tribuna, 21/06/1977.
- Folha de Nanuque. 1966. Ed. 00112 (1).
- Gazeta de Paraopeba, Ano 40, n.2.146. Ed. 02146(1) 18/06/1950.
- Gazeta de Paraopeba, Ano 49. Num. 2575. Ed. 02575(1).
- Gazeta do Triângulo, 1953. 24/07/1953. Ed. 01108(2).
- Gazeta do Triângulo, Edição 01088, 24/07/1953, p. 2.
- GUIA ECONÔMICO INDUSTRIAL DOS ESTADO DE MG. Indústria, Atacado e Serviço. Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. Edição 1979. PASSOS, Paulo A. S. (ed.).
- HOLLANDA, Haroldo. *Arte Geométrica é Arte do Passado*. O Mundo Ilustrado, Edição 00163(2), 04.02.1961, p. 73.
- Jornal do Dia, Edição 00904, p. 17 (dig), ano 1950.
- Kalender Für die Deutschen in Brasilien* (Calendário para alemães no Brasil), Edição 00002(1), p. 166, 1932.
- KLEIN, Paulo. *Entrevista Judith Lauand: A dama mais concreta andando para o futuro*. Coletivo 0508, 2006.
- Lavoura e Comércio. Ed. 14463(1), 1957, p. 1.
- MASSENA, Luiza Elza. *Arte concreta brasileira em Veneza*. Forma.n. 1. Rio de Janeiro, jun. 1954.
- MORAIS, Frederico. *Ivan Serpa: coerência sem dogmatismo*. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1973.
- MORAIS, Frederico. *Ivan Serpa: pioneirismo e renovação*. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1968.
- Mundo Esportivo, Edição B00717(1), 22/11/1955, p. 11.
- Na liderança da Consulta à Opinião Pública*. Diário de Notícias. Edição 09948(1), 12/04/1955, p. 16 ou p. 8 (Segunda Seção).
- No I.A.B.*. O Jornal, 28/02/1945, p. 10.
- O artista e seu estúdio – Ivan Serpa*. O Globo, O Rio de Janeiro, 20 de julho de 1966.
- O Combate (SP), Edição 01888 (1), 15/07/1921 , p. 4.
- O Fluminense (RJ), Edição 11166(1), 21/12/1919, p. 7.
- O Imparcial (RJ), Edição 00853(1), 04/05/1915, p. 7.
- O Jornal (RJ), Edição 03362(1), 03/11/1929, p. 3.
- O Jornal (RJ), Edição 03362(1), 03/11/1929, p. 3.

- O Jornal, Edição 08164(1), 08/12/1946, p. 24.
- O Jornal, Edição 10206(1), 13/12/1953, p. 32.
- O Observador Econômico e Financeiro, Ed. 00242(1), 1956.
- O Observador Econômico e Financeiro, Ed. 00250(1), 1956, p. 75.
- O veredicto da opinião pública*. Jornal de Notícias, Edição 01036(1), 09/09/1949, p. 6.
- Placar da Referência Comercial*. Diário da Noite, Edição 11241(1), 02/07/1959, p. 9.
- RABELLO, Maurício. *Palavra puxa palavra. Conversa com Ivan Serpa*. A voz da rua [Jornal infanto-juvenil]. Rio de Janeiro, 1955.
- Realidade, 1966, Edição 00003(1), p. 59.
- Realidade, 1970, Edição 00054(1), p. 102.
- Realidade, 1970, Edição 00056(2), p. 115.
- RENÓ, Gustavo. *Eis a Poesia 'Genuinamente Brasileira'*. O Globo, Rio de Janeiro, 12 jan 1957.
- Resultado Final da Consulta à Opinião Pública*. Diário de Notícias, Edição 09662, 06/05/1954, p. 16.
- Revista Arquitetura e Decoração, São Paulo, dez. 1956.
- Revista Comercial do Brasil, num. 188, Ano XXXIV, ago. 1936, s/p.
- Revista da Semana, Edição 00036(1), 29/08/1925, p. 38.
- Revista Marítima Brasileira (RJ), Edição 00054(1), 01/01/1909, p. 913.
- S/A. *Ivan Serpa: Um ano depois da morte, com total retrospectiva no Rio*. Correio do Povo. Porto Alegre, 31/05/1974, s/p.
- S/A. *Lygia Clark Prêmio Diário de Notícias na IV Bienal*. Diário de Notícias, Revista Feminina, 13/10/1957, p. 8-9.
- SANTARRITA, Marcos. *Ivan Serpa*. Jornal da Bahia, Salvador, 31 set. 1966.
- Sherwin-Williams do Brasil S.A – As tintas e vernizes que “cobrem a terra” têm suas fábricas no bairro Indianópolis*. Jornal de Notícias, 13/08/1950, Edição 01321 (1), p. 4.
- SOBRAL, Newton. *Serpa acha que técnica deve ser motivo de preocupação*. Jornal da Bahia, Salvador, 22 de julho de 1966.
- Última Hora, Edição 02332(1), 06.02.1958, p. 7.
- Um grande e nobre exemplo de trabalho*. Ilustração Brasileira, Edição 00174(1), out. 1949, p. 109.
- Vida Doméstica, Edição 00172(1), jul. 1932, p. 123.
- Vida Industrial, Nº4, maio de 1952, ano II, p. 138.
- ZILIO, Carlos. *Retrato em branco e preto – O cartel dos fabricantes de tinta nacional e os burocratas estão [sic] transformando os pintores brasileiros em contrabandistas*. Documento H03-1990.2, Arquivo Hemeroteca, Fundação Iberê Camargo, 1990.

### Sítios eletrônicos

<http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=214688>, acessado em 12/12/2015.

<https://collections.mfah.org/art/departments/latin-american-art>, acessado em 1/12/2015.

<http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=214688>, acessado em 12/04/2015.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/en-us/home.aspx>, acessado em 17/04/2015.

[http://www.carroantigo.com/portugues/conteudo/curio\\_propagandas\\_nac\\_2.htm](http://www.carroantigo.com/portugues/conteudo/curio_propagandas_nac_2.htm), acessado em 17/04/2015.

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/02/conservation-concerns-for-acrylic-emulsion-paints-literature-review>, acessado em 17/04/2015.

<https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/conservation/mellon-summer-institute.htm>, acessado em 20/04/2015.

[http://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/modart\\_latin/index.html](http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/modart_latin/index.html), acessado em 20/04/2015.

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/biblioteca.asp>, acessado em 20/04/2015.

<http://www.heliooiticica.org.br/biografia/bioho1950.htm>, acessado em 20/04/2015.

[http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod\\_entrevista=1655](http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod_entrevista=1655), acessado em 23/11/2015.

<http://www.repintura.com.br/wanda/Wanda.aspx>, acessado em 27/05/2015.

<http://www.anosdourados.blog.br/2012/06/imagens-revista-mecanica-popular.html>, acessado em 27/05/2015.

<http://iacbrasil.org.br/busca-acervo>, acessado em 20/04/2015.

<http://www.casafalci.com.br/casa-falci/>, acessado em 27/05/2015.

<https://www.akzonobel.com/international/>, acessado em 27/05/2015.

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>, acessado em 23/11/2015.

<http://docpro.com.br/revistadoempresario/>, acessado em 23/11/2015.

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>, acessado em 23/11/2015.

<http://docpro.com.br/revistadoempresario/>, acessado em 23/11/2015.

<http://www.teses.usp.br/>, acessado em 1/12/2015.

<http://www.mac.usp.br/mac>, acessado em 17/01/2016.

<https://caixadamemoria.wordpress.com/>, acessado em 17/01/2016.

<http://www.mavignier.com/inf.htm>, acessado em 17/01/2016.

<http://www.concretosparalelos.com.br/>, acessado em 17/01/2016.

<http://www.mac.usp.br/mac>, acessado em 17/01/2016.

<http://www.concretosparalelos.com.br/>, acessado em 17/01/2016.

<http://fw.art.br/est50.htm>, acessado em 5/02/2016.

<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>, acessado em 5/02/2016.



<https://www.ihgb.org.br/>, acessado em 5/02/2016.

<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>, acessado em 5/02/2016.

<https://www.ihgb.org.br/>, acessado em 5/02/2016.

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace>, acessado em 23/11/2015.

<http://www.lainvencionconcreta.org/en/artwork/107/>, acessado em 20/12/2016.

<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/partner/the-adolpho-leirner-collection-of-brazilian-constructive-art-at-the-museum-of-fine-arts-houston>, acessado em 20/12/2016.