



## Antônio Bento e a vanguarda artística brasileira no final da década de 1950

Ana Paula França Carneiro da Silva

*Este artigo fomenta a discussão sobre as diferentes vertentes da abstração desenvolvidas no Brasil, analisando o discurso crítico de Antônio Bento e seu empenho em defender a arte informal como a verdadeira vanguarda brasileira em face da arte concreta e neoconcreta.*

*Crítica de arte, Antônio Bento, arte informal, vanguarda artística.*

A partir do século 19 e, mais ainda, das vanguardas do século 20, uma crítica de arte já não podia ser simplesmente descritiva ou interpretativa. À medida que a arte perdia a nitidez de sua função sob nova constituição social, calcada em outros meios e modos de produção, a cisão entre o artista e a sociedade tornava-se mais evidente. Essa fissura foi o preço pago pela autonomia artística e, ao mesmo tempo, reforçou a necessidade de um mediador, alguém que pudesse, de alguma maneira, restabelecer os laços perdidos. É dentro desse quadro, traçado pela modernidade, que a relevância do exercício crítico será considerada também em território nacional. No Brasil, reflexões sobre a natureza da crítica de arte e sobre o papel do profissional que a exerce ocuparam em muitas ocasiões as colunas especializadas presentes em periódicos de grande circulação. Uma dessas colunas era assinada por Antônio Bento (1902-1988), crítico paraibano que estudou direito e foi eleito mais de uma vez deputado estadual no Nordeste. Apesar da origem nordestina, foi na cidade de São Paulo o início de sua estreita relação com a arte e o contato íntimo com o trabalho da pioneira geração de modernistas brasileiros. Do mesmo modo, foi dis-

tante de sua terra natal, por meio de um periódico sediado na cidade do Rio de Janeiro, que sua contribuição no certame da crítica de arte se consolida e sua reputação de defensor da tendência informal na abstração em território nacional se delinea.

O tipo de arte abstrata, denominado informal, expressionista abstrato ou tachista, sem unanimidade ou precisão, defendido pelo crítico Antônio Bento, ganha mais visibilidade através das principais exposições realizadas nos últimos anos da década de 1950, especialmente, da IV e V edições da Bienal Internacional de São Paulo. Logo, enquanto alguns profetizavam a morte da pintura, outros artistas, denominados ainda pintores e gravadores, produziam seus melhores trabalhos. Manabu Mabe, Fayga Ostrower, Frans Krajcberg, Tomie Ohtake, Tikashi Fukushima, Loio Pérsio, Yolanda Mohalyi, entre outros, adentram a década de 1960 produzindo dentro dessa tendência, largamente desenvolvida nos EUA e na Europa. Concomitantemente, faz-se presente intensa discussão crítica sobre suas produções e premiações, alimentando a polêmica sobre a relevância de suas realizações.

Nesse sentido, a coluna Artes<sup>1</sup> do jornal *Diário Carioca* foi importante espaço de arti-

Antônio Bandeira  
**Village tranquille**, 1957  
Óleo sobre tela,  
55 x 46cm

Fonte: Retrospectiva Antônio Bandeira. Catálogo de exposição, São Paulo: Masp, Rio de Janeiro: MAM, 1995

culação teórica. Com regularidade, Antônio Bento publicou nessa coluna textos que contemplaram não só as artes visuais, mas também música, teatro e dança, entre outras artes. À medida que realizava seu contínuo exercício, o crítico esforçava-se para mostrar os princípios que regiam e justificavam seu espaço cativo. Levando em consideração essencialmente a função de restabelecer o contato estremecido entre a arte e a sociedade, empenhava-se também em evidenciar sua aversão à figura estereotipada de crítico das "elites". Segundo Antônio Bento, o meio de circulação determinava a adequação dos métodos aos quais o crítico de arte deveria recorrer e o jornal era veículo direcionado à "massa", portanto, o conteúdo do texto crítico nele impresso não poderia apresentar linguagem inacessível ao público a que era direcionado. Em *A pintura moderna e sua crítica*,<sup>2</sup> Antônio Bento afirma que a "(...) crítica de arte deve ter em vista, antes de tudo, o esclarecimento do público, ao qual se dirige diretamente", portanto, considera díspar a apreciação analítica da arte feita para o público especializado e aquela veiculada na imprensa. Além disso, aposta na superioridade da última sobre a primeira justamente por sua maior abrangência e acessibilidade. Não afirma, contudo, que a primeira seja totalmente dispensável, mas defende que a crítica dedicada à audiência de iniciados só deveria circular em forma de livros e com tiragem limitada.

Sob esses preceitos, Antônio Bento escreve uma série de artigos em busca de esclarecer seu grande público quanto às particularidades da arte moderna e de suas mais autênticas e atuais manifestações. Sua íntima relação com os primeiros modernistas brasileiros já foi mencionada; entretanto, o recorte temporal que delimita o tema deste artigo refere-se a momento subsequente, em que a situação controversa gerada pela inserção

da abstração no contexto cultural brasileiro ganha dimensões mais definidas. Antônio Bento não se isentou do novo desafio e assumiu a tarefa de ensinar a compreender inclusive o tipo de arte que não recorre à representação de figuras do mundo visível. Para a realização de seus desígnios, em nome da acessibilidade e objetividade, investe no desmantelamento de certos equívocos. O principal deles, segundo o crítico, seria a relação ainda corrente entre Concretismo e arte de vanguarda. Em artigo homônimo,<sup>3</sup> publicado em inícios de 1957, ano em que a arte informal seria destaque na quarta edição da Bienal Internacional de São Paulo, sua iniciativa muito provavelmente visa preparar o terreno para a aceitação de obras abstratas muito diferentes daquelas que receberam as maiores atenções nas primeiras edições desse evento. Segundo sua tese, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial,

*O concretismo já foi, efetivamente, ultrapassado no Velho Mundo e nos Estados Unidos onde a arte de vanguarda de tipo geométrico não tem a menor cotação nos meios de vanguarda, embora ainda seja vendida em algumas galerias.*

Esclarece, desse modo, que o ápice do concretismo já havia passado e que o movimento chegara atrasado no Brasil, até mesmo depois de ter alcançado a Argentina. Portanto, afirma que "hoje a vanguarda da abstração já não se encontra entre os concretistas e sim em seus contrários, os adeptos da arte informal ou anti-intelectual e com os tachistas".

Apesar do caráter categórico de sua observação, o crítico afirma não ter nada contra os concretistas. "Quero apenas ser objetivo", explica, "ao mesmo tempo em que pretendo situar o movimento em sua exata perspectiva histórica". Enfatizando o fato de

não desejar tomar partido do concretismo, nem contra, nem a favor, reforça que sua intenção é apenas "mostrar que esse não é mais um movimento de vanguarda como aqui se apregoa". Nota-se como o conceito de objetividade crítica de Antônio Bento constitui-se na dependência de uma postura imparcial,<sup>4</sup> e, por esse motivo, o crítico considera necessário esclarecer para seus leitores e demais interessados que a resistência quanto à pretensa atualidade da arte concreta nada tem de partidário. Seu desígnio é respeitar o desenvolvimento histórico da arte, e, nesse raciocínio, a arte informal seria necessariamente mais avançada do que aquela que a antecedeu. Apesar de seu critério parecer fundamentalmente cronológico, Antônio Bento tem que recorrer a explica-

ções mais consistentes para sustentar os motivos pelos quais a arte informal ocupava o posto de vanguarda atual e, conseqüentemente, justificar sua superioridade. Nessa tarefa, a imparcialidade muitas vezes cede lugar ao ataque direto ao concretismo e seus postulados.

Já no momento da introdução e expansão do não-figurativismo no Brasil, ainda nos anos 40, destaca-se a constituição de fortes reações e debates. Nesse momento, a atitude ofensiva diante da abstração estava atrelada, principalmente, ao engajamento a questões sociais, manifestado por artistas preocupados em preservar o caráter realista da arte.<sup>5</sup> Nos anos seguintes, a segmentação da proposta artística abstrata em diferentes tendên-



Anna Bella Geiger

**Sem título**, 1966

Água-tinta e relevo,  
34,5 x 35cm

Fonte: Coleção particular, Gravura  
Arte Brasileira do século XX, São  
Paulo: Itaú Cultural, 2000, foto de  
Romulo Faldini

cias acirra-se consideravelmente, originando mais um importante foco de conflitos. Apesar de a polêmica entre figurativos e abstratos manter-se acesa, a hegemonia de grandes nomes da arte nacional como Di Cavalcanti e Candido Portinari já havia sido quebrada, abrindo espaço para a legitimação da arte abstrata. Diante de acontecimentos significativos, como as exposições de artistas estrangeiros, e, especialmente, das edições da Bienal de São Paulo, o esgotamento da representação da realidade mostrou-se conceito genérico demais e insuficiente para abordar todo tipo de realização abstrata. As diferentes terminologias não demonstravam apenas a dificuldade comum na instituição de rótulos, mas a diferença de intenções e prerrogativas apresentadas pelos artistas que se diziam não-figurativos. Desse modo, a vontade de distinção partiu, sobretudo, dos “abstracionistas mais diretamente descendentes do cubismo”, como diria Mário Pedrosa, ou, ainda de maneira mais aproximada, daqueles artistas motivados pela revisão empreendida pela escola construtivista suíça, como Waldemar Cordeiro. Em suma, enquanto um espaço relevante era conquistado, os próprios artistas abstratos e os críticos que se ocupavam favoravelmente de suas obras encontravam-se em confronto, disputando, mais do que o título de arte abstrata teórica e visualmente legítima, o posto de verdadeira vanguarda brasileira. Para Antônio Bento, não só no Brasil, a “vanguarda verdadeira” era o tachismo ou a arte informal, que, ao contrário do concretismo, se relacionava simultaneamente com as pesquisas internacionais.<sup>6</sup>

O atraso da arte concreta já tinha sido defendido pelo crítico em 1955, a propósito da publicação de *O ecletismo do “Grupo Frente”*.<sup>7</sup> Nessa ocasião, Antônio Bento examina a segunda exposição do grupo concretista carioca, realizada no Museu de Arte Moder-

na do Rio de Janeiro (e apresentada por Mário Pedrosa).<sup>8</sup> O artigo é iniciado com a seguinte pergunta: “Estará o ‘Grupo Frente’ na vanguarda artística brasileira?” Segundo o crítico de arte, “Seus componentes acreditam que isso de fato se verifique, mas esta é uma mera suposição, sem base na realidade”. Para Antônio Bento, esse tipo de engano, entretanto, aconteceu seguidamente, pois muitos artistas que consideravam sua produção artística a mais avançada foram desmascarados pela história e crítica da arte. Reconheceram, em seus lugares, as obras de artistas marginalizados e esquecidos por seus contemporâneos. Desse modo, chama de “ingenuidade” ou “pretensão provinciana” o fato de os artistas integrantes do grupo não reconhecerem que a tendência concretista, adotada pela maioria deles, estivesse completamente superada na Europa, tomando-se a face acadêmica da arte abstrata. A seu ver, uma evidência era o fato de que o concretismo de Max Bill e Sophie Taub-Arp já não estava mais sendo visto com bons olhos depois da Segunda Guerra Mundial, como nos primeiros salões *Realités Nouvelles*. Além disso, para reforçar sua argumentação, compara o apego a valores ultrapassados do concretismo à postura acadêmica dos artistas brasileiros no século 19. Nas palavras do crítico,

*do mesmo modo que, há poucos anos, os acadêmicos faziam aqui naturezas mortas com tachos de cobre reluzente, os concretos fabricam hoje suas composições com quadrados minúsculos, confetis e pauzinhos de fósforos.*

Ainda aproximando a atitude dos artistas concretistas aos “erros acadêmicos do século 19”, Antônio Bento toma como ensejo o artigo publicado por Sérgio Milliet, no *Jornal do Commercio*,<sup>9</sup> com o objetivo de enaltecer a semelhança entre as observações do

confrade e aquelas que ele próprio já vinha explorando há tempos em sua coluna. Em Tachismo e concretismo,<sup>10</sup> o crítico vale-se da identificação com as idéias de Milliet para enfatizar o caráter acadêmico do concretismo e confrontá-lo com o tachismo. Assim como ele, afirma que o crítico paulista incomoda-se com a insistência dos artistas concretos em um quadro de referências já antiquado. "A verdade", conclui,

*é que o Manifesto de Theo Van Doesburg, o teórico da escola, já tem quase trinta anos de idade, sendo, portanto (...) uma peça de museu ao lado dos Manifestos do Futurismo e Surrealismo e de outros documentos históricos ligados à (...) arte de vanguarda.*

Destaca, portanto, que Sérgio Milliet concordava com o fato de que as obras concretistas da época acabavam "caindo na imitação de Mondrian ou de Vasarely". Na opinião dos

dois críticos, outro modo de encarar a pintura, o tachismo, foi responsável pelo resgate de valores suplantados pelos concretistas. Apesar de ressaltar esse ponto positivo, Sérgio Milliet alerta prontamente para a brevidade da existência e o perigo da vulgaridade, intrínsecos à nova manifestação. Contudo, para Antônio Bento, a possível efemeridade do tachismo não era prova de sua fragilidade, mas um atestado de seu vigor vanguardista. "Isso acontece com todas as tendências de vanguarda", afirma, "Duram apenas o espaço de uma geração".

Esse argumento é retomado em Mobilidade da arte de vanguarda,<sup>11</sup> evidenciando a possível fugacidade da arte informal como comprovação de sua distinção com relação à arte concreta e, conseqüentemente, de seu caráter de vanguarda artística. Citando Pierre Francastel, o crítico afirma que as formas da arte de vanguarda 'têm triunfado de geração em geração'. Por conseguinte, defende que



Manabu Mabe,  
**Sem título**, 1966  
óleo sobre tela  
150 x 150cm  
Fonte: Livro História de uma  
coleção - JPMorgan 2003: 61  
[http://www.jornaljovem.com.br/  
edicao5/arte\\_brasil03.php](http://www.jornaljovem.com.br/edicao5/arte_brasil03.php)

*A História da criação artística, nos últimos cem anos, foi feita quase por completo pelos movimentos vanguardistas, cuja mutabilidade, cujo dinamismo permanente, vem constituindo a sua característica principal.*

Além desse fator central, o crítico não deixa de afirmar “o repúdio aos princípios e cânones tão respeitados pelos antigos” como o combustível dessa movimentação incessante e imprescindível para o desenvolvimento da arte. O aumento gradual no ritmo desse dinamismo e, portanto, da sobreposição de movimentos artísticos é justificado pelas novas necessidades impostas pelo mercado capitalista. “Apesar de seu desígnio primordial de projeção no futuro”, afirma, “a arte de vanguarda está igualmente sujeita à lei da saciedade, do que resulta a sua vida efêmera”. Segundo Antônio Bento, a característica de maior relevância desse mercado seria a competição, pois proporcionava “como consequência uma liberdade maior para o artista”. Não se restringia, desse modo, aos adeptos de tendências distintas, mas motivava também artistas que compartilhavam a mesma vertente. “O pintor ou escultor moderno”, defende, “está sempre empenhado em produzir uma obra, senão original, pelo menos diferente da que é feita pelos seus companheiros”. À mercê desse sistema, os artistas de vanguarda tornam-se “inimigos na luta comercial que entre todos se estabelece”. Estariam, por conseguinte, sujeitos à “lei da saciedade”, já citada, imposta pelas regras do capitalismo, e, devido a sua irredutibilidade, os movimentos artísticos encontrar-se-iam “dentro de um processo de caráter rigorosamente dialético”. Isso quer dizer que cada “escola ou tendência é submetida por outra inteiramente contrária. À tese, opõe-se sempre, em curto prazo, a antítese”. A partir desse raciocínio, compreende-se o empenho de Antônio Bento em alimentar a radi-

cal oposição entre a abstração de cunho construtivo e a abstração informal. Manter essa relação antagônica acesa garante a coerência da arte informal dentro do quadro geral da história da arte moderna, ou seja, sua relevância como vanguarda. Desse modo, segundo o crítico, para um movimento ser considerado vanguarda era fundamental o cumprimento de uma “tarefa estética”, e o tachismo estaria cumprindo a contento sua missão de “liquidar o concretismo e desacademizar a abstração”, assinalando “uma volta fecunda à pintura-pintura em oposição à pintura-arquitetura dos geométricos, adoradores sedentários do Mondrian neoplasticista, pintor hoje tão velho quanto o realista Courbet”.<sup>12</sup>

Estabelecer “um retorno à pintura-pintura”<sup>13</sup> significava que, inversamente ao que acontecia na pintura-arquitetura dos construtivistas, o pintor tachista desprendia-se das “construções”, das “formas fechadas” e das “grandes chapadas”. Diante das formas e superfícies coloridas, ele optava, predominantemente, pela mancha. Enquanto os construtivistas privilegiavam a forma, os tachistas primavam pela “matéria” e suas “qualidades substanciais” em busca de “novas texturas antigeométricas”. Segundo Antônio Bento, “tendo em vista que a pintura empobrecera enormemente nas mãos de Mondrian e seus seguidores”, por meio dessa escolha os tachistas desejavam “conferir-lhe nova riqueza e nova dignidade”.

Em 1959, um novo dado é inserido no quadro artístico brasileiro com o Manifesto Neoconcreto. A instituição de um novo movimento que pretende manter-se nos meandros da abstração, contestando, entretanto, tanto a arte informal quanto a arte concreta,<sup>14</sup> coloca em xeque algumas observações defendidas até então. Para Mário Pedrosa, o advento do neoconcretismo proporcionará uma revisão do discurso sobre a

arte informal, reforçando o caráter reacionarista diante de sua tese da crise na arte.<sup>15</sup> O modo como os artistas cariocas estavam propondo uma revisão do construtivismo revelou perspectiva mais larga e a possibilidade de condição mais otimista “depois do tachismo”.<sup>16</sup> Em contrapartida, Antônio Bento esforça-se para mostrar que, assim como a arte concreta, a pretensamente nova tentativa dos neoconcretos não carrega, em si, o espírito da vanguarda. O neoconcretismo não ameaçava a posição da arte informal na função de combater os valores extremamente racionalistas, provenientes do construtivismo, pois não estaria demonstrando expressividade efetiva, mantendo-se ainda profundamente atrelada aos preceitos dos concretos.

Em *O neo-concretismo*,<sup>17</sup> Antônio Bento vale-se da exposição realizada no Museu de Arte Moderna para reforçar sua idéia de que “O desenvolvimento posterior da arte abstrata marchou em sentido contrário àquele preconizado por Mondrian”. A proposta dos artistas dessa exposição é, assim como a dos artistas informais, uma prova de que

*Voltou-se a revalorizar a pintura que se defendeu com vigor da tentativa reacionária que pretendia pô-la, como antigamente, a serviço da arquitetura. Ou a dissolvê-la na própria arquitetura, que seria a nova rainha das artes, senão a arte única.*

Mas a seu ver, ao contrário da arte informal, o neoconcretismo, apesar de postar-se à margem do “debilitado e ultrapassado” concretismo no Brasil, não demonstrava “nenhuma perspectiva de desenvolvimento, nem aqui nem no estrangeiro.” Elogia o Manifesto Neoconcreto, afirmando sua simpatia pelo novo movimento, mas chama a atenção para o fato de as obras que compõem a exposição serem incoerentes com as idéias teóri-

cas contidas no documento. Dias depois, dando continuidade a esse artigo, refere-se<sup>18</sup> a um grupo de artistas que “Tendo se convencido do anacronismo irremediável da arte concreta (...) abandonou-a, abjurou-lha as doutrinas e formulou novos princípios para a sua produção artística”. Não obstante, a partir de seu ponto de vista, a atitude limita-se a isso, ou seja, “a constatar o impasse ou a falência do concretismo”. “A ambição estética” de tornar-se uma “arte de expressão” não é cumprida, porque os artistas, de um modo ou de outro, “continuam devotos (...) das idéias espacialistas oriundas do plasticismo de Mondrian”. A essa prerrogativa uniram “apenas umas tinturas do suprematismo de Malevitch”.<sup>19</sup> O que, em sua opinião, em vez de contribuir para o cumprimento das propostas, acaba por inserir atonalismo racionalista, “ascese semelhante à fase inicial” da abstração do artista russo. Antônio Bento, contudo, mostra-se otimista em relação ao neoconcretismo. Destaca, entretanto, o fato de que as novas idéias teriam que “evoluir” se pretendessem alcançar as qualidades expressivas recuperadas e desenvolvidas pela arte informal, assim como alcançar a verdadeira condição de vanguarda.

Nota-se que a despeito de enfatizar a obsolência das outras propostas de abstração, concreta e neoconcreta, o discurso de Antônio Bento acaba por constituir um paradoxo, pois a novidade da arte informal estaria calcada na retomada de valores. A seu ver, essa manifestação era a mais avançada da época porque trazia a história da pintura de volta aos trilhos. Nos textos em que o crítico se dedica a tratar de algumas produções de pintura informal, de modo específico, pode-se perceber como esse “retorno” era um importante critério de qualificação. Tanto que diante de obras igualmente opostas ao racionalismo da arte concreta,



como as do italiano Alberto Burri, tratado como tachista na época, Antônio Bento prefere destacar como aspecto mais relevante a exploração de inadequada materialidade.<sup>20</sup> A incorporação de sacos de estopa, presente na obra de Burri, por exemplo, é interpretada como subversão aos meios particulares da pintura tão perigosa quanto a empreendida pelos artistas concretistas. A partir desse posicionamento, pode-se observar que, nesse momento, o crítico demonstra dificuldades em ser tão objetivo quanto gostaria e que mesmo assumindo a condição efêmera característica de toda vanguarda, não se inclinava a aceitar que a arte informal e, conseqüentemente, a pintura estava sendo dialeticamente enfrentada. Desse modo, o paradoxo constitui-se também na medida em que Antônio Bento parece buscar reter um pouco mais a sucessão histórica, noção tão importante para o arcabouço teórico que legitimou a arte informal como autêntica vanguarda brasileira. O anseio de defesa acabou suplantando o desígnio da imparcialidade, princípio tão valioso na configuração de seus preceitos críticos.

Mesmo apontando alguns limites do discurso crítico de Antônio Bento, este artigo pretende destacar sua significativa presença. Com freqüência tomam-se como destaque do final da década de 1950, os textos críticos que tratam da transição entre a arte concreta e a neoconcreta, ou seja, representantes da articulação crítica sobre os conceitos construtivistas.<sup>21</sup> Aqueles que buscam dar conta da falência ou ameaça desses mesmos conceitos, atribuída à arte informal, geralmente são desprezados. Contudo, ignorar essa presença ou mantê-la como acontecimento complementar através de comentários rápidos e superficiais é deixar de examinar um importante episódio da história da crítica de arte brasileira. Analisar os textos que Antônio Bento dedicou à compreensão da arte informal pretende não só preencher essa

lacuna, como incitar outro exame do contexto que antecede imediatamente a década de 1960, favorecendo, em conseqüência, o alargamento do entendimento do conceito de vanguarda construído nesse período.

---

Ana Paula França Carneiro da Silva é mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No presente momento, atua como professora nas áreas de História da Arte e Teoria do Design junto ao Departamento de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

## Notas

- 1 Assinada por Antônio Bento, no período focalizado por esta pesquisa, possuía freqüência quase diária. O crítico publicou também inúmeros artigos no Suplemento Literário, que circulava aos sábados.
- 2 Bento, Antônio. A pintura moderna e sua crítica. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 09 jun. 1957.
- 3 Bento, Antônio. Concretismo e Arte de Vanguarda. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1957. As citações feitas a partir deste ponto referem-se a esse artigo.
- 4 Assunto abordado no primeiro capítulo de *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno em Antônio Bento e Mário Pedrosa*, dissertação de mestrado apresentada por Ana Paula França Carneiro da Silva ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.
- 5 O livro *Arte para quê?* de Aracy Amaral, publicado pela primeira vez em 1984, traz abrangente abordagem das discussões e debates travados entre os artistas e críticos defensores e detratores da arte abstrata. Amaral, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- 6 A análise da posição de Mário Pedrosa encontra-se em Silva, Ana Paula França Carneiro da, op. cit.
- 7 Bento, Antônio. O ecletismo do 'Grupo Frente'. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1955. O Grupo Frente, formado ao redor da personalidade do artista e professor Ivan Serpa, correspondia ao braço carioca do concretismo. Apesar da ligação com tendências construtivas de abstração, os artistas do Rio de Janeiro apresentavam diferenças relevantes com relação à produção paulista. Esses desacordos geraram uma das discussões mais presentes no final dos anos 50, agravada nos últimos anos da década, com a publicação do Manifesto Neoconcreto.

- 8 No texto intitulado Grupo Frente, Mário Pedrosa tinha como objetivo apresentar a exposição dos artistas cariocas, destacando o fato de que: "mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer Abstracionismo, Concretismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, realismo e neo-realismo e outros *ismos*. Estão admirados dessa afirmação? Pois olhem, é só olhar: aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark; aí estão Franz Weissmann e Lygia Pape; Vicente, romântico, encostado a João José, concretista; e Décio Vieira e Aluísio Carvão, irmãos mas tão diferentes! E não falemos nesse terrível Abraham Palatnik, inventor, construtor, novelista, artista de inteligência que não poupa as meas medidas nem as concessões aos entre lá e cá. Não se riam, porém, os céticos e amorfos. Não se juntam esses artistas em grupo por mundanismo, pura camaradagem ou por acaso. A virtude maior deles continua a ser a que sempre foi: horror ao ecletismo." Nota-se como no título do seu artigo, Antônio Bento faz questão de ressaltar o ecletismo negado por Mário Pedrosa, ironizando, certamente o partidarismo tão caro ao confrade, como foi mencionado no primeiro capítulo de Silva, Ana Paula França Carneiro da, op. cit. Pedrosa, Mário. Grupo Frente. In: Cocchiarella, Fernando et al. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987: 231-234.
- 9 Segundo Antônio Bento, "publicado no último domingo", portanto, em 05 jan. 1958.
- 10 Bento, Antônio. Tachismo e concretismo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 07 jan. 1958.
- 11 Bento, Antônio. Mobilidade da arte de vanguarda. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12 jul. 1959.
- 12 Todos os argumentos utilizados por Antônio Bento para desbançar a arte concreta de seu falso posto de vanguarda aborreceram especialmente Ferreira Gullar, a quem Bento passa a se referir como o "crítico oficial" da obsoleta vertente abstrata. Em *Crítica à autoridade*, Ferreira Gullar responde diretamente ao confrade, contestando a "história da arte concreta" apresentada por Antônio Bento em seus artigos, para mostrar como "caem por terra os argumentos com que o crítico pretendia demonstrar a academização da arte concreta". Aponta os equívocos quanto às referências a Theo Van Doesburg, ao salão *Realités Nouvelles*, destacando a confusa análise da poesia e música concreta empreendida por seu confrade em *Arte clássica e as experiências concretistas*. Gullar, Ferreira. *Crítica à autoridade*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 mar. 1957.
- 13 Os conceitos que permeiam a expressão "pintura-pintura" encontram-se inicialmente em Bento, Antônio. Nota sobre o tachismo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 15 set. 1957.
- 14 Em várias ocasiões, Ferreira Gullar, o teórico por excelência do movimento neoconcreto, enaltece a relação dialética estabelecida entre a arte concreta e a arte informal com a intenção paradoxal de aproximá-las pela similar incapacidade poética dos artistas relacionados. Ver Gullar, Ferreira. *Arte neoconcreta uma contribuição brasileira*. In Amaral, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977: 120 e Gullar, Ferreira. *Dois estéticas de demissão*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1959.
- 15 Ver item 2.5. Crise na arte e volta à matéria, in Silva, Ana Paula França Carneiro da, op. cit.: 113.
- 16 Questão explorada no item 2.6. Arte informal e história da arte, id., *ibid.*: 122.
- 17 Bento, Antônio. O neo-concretismo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 05 abr. 1959.
- 18 Bento, Antônio. A Exposição dos Neoconcretistas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12 abr. 1959.
- 19 Refere-se especialmente a Lygia Clark: "Ao contrário, parece-nos que Lygia Clark, a expositora mais importante do grupo está cada vez mais fiel aos princípios do concretismo. Chega mesmo a despojar a sua arte de cor, tornando-a de um 'exacerbado' ascetismo racionalista."
- 20 Ver item 3.3. Dos limites do informal para além da pintura, in Silva, Ana Paula França Carneiro da, op. cit.: 161.
- 21 Na recente publicação *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas* (Ferreira, Glória (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2006), há um capítulo que reúne importantes textos sobre a "tradição construtiva" e é a partir desse tema que a crítica desenvolvida na década de 1950 é representada.