

Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee:

Arte, temporalidade e (anti)modernidade em São Paulo (1950 -1964)

*Reginaldo Sousa Chaves*¹

Resumo: O presente artigo busca discutir as linguagens artísticas de Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee em meio ao processo de metropolização e cosmopolitização da cidade de São Paulo entre a década de 1950 e 1964. Abordamos as obras dos dois artistas a partir do modo como ambos constituíram, estética e politicamente, temporalidades com base na modernidade paulistana. Para cumprir o escopo deste estudo, colocamos em discussão os debates artísticos da época, situando os dois intelectuais a partir de suas perspectivas sobre modernidade e visualidade: Cordeiro identificado ao concretismo e Duke Lee ao neodadaísmo e surrealismo. Por fim, apontamos as diferenças entre as propostas dos artistas em urdir temporalidades, acionando sensibilidades utópicas e modernizantes em Waldemar Cordeiro e nostálgicas e antimodernas em Wesley Duke Lee.

Palavras-chave: Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee, temporalidade.

Waldemar Cordeiro and Wesley Duke Lee:

Art, temporality and (anti)modernity in São Paulo (1950-1964)

Abstract: This article seeks to discuss the artistic languages of Waldemar Cordeiro and Wesley Duke Lee in the midst of the metropolization and cosmopolitanization process of São Paulo city between the 1950s and 1964. We approach the works of the two artists from the way in which they both constituted, aesthetically and politically, temporalities from São Paulo's modernity. To fulfill the scope of this study, we put into discussion the artistic debates of the time, placing the two intellectuals from their perspectives on modernity and visuality: Cordeiro being identified with concretism and Duke Lee with neodadaism and surrealism. Finally, we point out the differences between the artists' proposals to weave temporalities, triggering utopian and modernizing sensibilities in Waldemar Cordeiro and nostalgic and antimodern ones in Wesley Duke Lee.

Keywords: Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee, temporality.

¹ Doutor em História Social (UFC) e Professor Adjunto I da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: reginaldosousa@ors.uespi.br

Introdução

Entre as décadas de 1950 e 1960, a cidade de São Paulo consolidou mudanças urbanas e econômicas, situando-se entre as principais metrópoles mundiais. O cenário posterior à Segunda Guerra Mundial é de aceleração da horizontalização e verticalização, onde novos espaços ganham atenção, “como a Avenida São Luís, que viria receber as pessoas e atividades transferidas do Centro Velho, do começo do século, para o Centro Novo, atravessando o Viaduto do Chá.” Portanto, uma São Paulo simbolicamente marcada pela “transição do bonde para o automóvel”.² Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), São Paulo abrigava edifícios neoclássicos e art déco, mas o seu desenho arquitetônico se modificou acentuadamente nas mãos dos arquitetos modernistas na década seguinte. A população também cresceu em ritmo vertiginoso nesse período. Em 1954, a metrópole alcançou o status de mais populosa do Brasil.³

A metropolização e cosmopolitização de São Paulo foram acompanhadas da circulação e apropriações de estilemas modernos: racionalidade, domínio técnico, desenvolvimento, planejamento, progresso, “novo”, internacionalismo, funcionalidade, entre outros. A ascensão dessa cultura urbana pode ser constatada nas comemorações do IV Centenário de São Paulo, abrigando uma miríade de eventos com a promoção de um verdadeiro culto ao moderno. Esse repertório cultural apostava na afirmação do presente, na visão otimista do futuro e na ruptura com o passado. Contudo, nessa tentativa de destituição dos obstáculos passadistas, os problemas políticos e sociais foram deixados de lado – obnubilando a condição periférica da modernidade paulistana no capitalismo.⁴

Com efeito, as linguagens artísticas estavam imersas nessa condição histórica. A imaginação criadora desse momento ajustou-se ou confrontou-se com as novas facetas da modernidade que se instituiu na cidade. De fato, no campo da arte, essas mudanças devem ser pensadas através da instauração, desde a década anterior, de instituições que sedimentaram uma cultura artística moderna. Podemos citar alguns momentos decisivos de criação desse tecido institucional: em 1947, o Museu de Arte de São Paulo (MASP); em 1948, o Museu de Arte Moderna (MAM), com sua Bienal Internacional de Arte – a primeira edição ocorreu em 1951; em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); em 1949, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz; em 1941, a nova crítica de arte e literatura com a revista *Clima*; em 1956, o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* (1956). Todo esse aparato cultural resultava na promoção da rotinização do contato com as artes e as vanguardas internacionais.⁵

2 WILLER, Claudio. A Cidade, os poetas, as poesias. In: CARLOS, Felipe Moisés; FARIA, Álvares Alves de. (org.). *Antologia Poética da Geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. p. 219-222.

3 Sobre o crescimento urbano e do mercado imobiliário na capital paulista e suas relações com a arquitetura modernista, ver: LORES, Raul Juste. *São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

4 ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusp, 2015. p. 23-105.

5 LAPLATINE, François. A metrópole da arte moderna. In: OLIEVENSTEIN, Claude. _____. *Um olhar francês sobre São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 41-53.

Muitos jovens intelectuais despontaram nessa São Paulo do meio do século XX. A juventude adensava sua formação em meio às novas sociabilidades emergentes. A “*jeunesse dorée* paulistana” – seja nas proximidades da Biblioteca Mário de Andrade, na Universidade de São Paulo (USP) ou nos bares da época – vivenciava um ambiente intelectualmente estimulante em que se discutia arte, literatura, filosofia e política.⁶ Esses inovadores culturais se beneficiaram não apenas do circuito social e institucional, mas, também, das novas experiências metropolitanas. A cosmópolis paulistana era uma “babel cultural”, efeito dos múltiplos fluxos imigratórios – que ocorriam desde o final do século XIX – e migratórios. Havia ainda a vigência de um novo mecenato empresarial e industrial que ampliava a complexidade do mercado de arte, da especialização profissional e das disputas intelectuais.⁷

Contudo, a relação dos jovens artistas com a modernidade paulistana era ambígua. Eles elaboravam suas produções artísticas entre recusa e adesão à retórica da temporalidade moderna que impunha o novo como valor constitutivo dos horizontes de expectativas. Havia aqueles que imergiam no culto ao moderno, apresentando suas obras e manifestos estético-políticos como sintonizados ao ideal da metrópole. No entanto, é possível encontrar jovens artistas que manifestavam posições antimodernas de recusa da celebração do presente-futuro.⁸ Nesse momento, dois artistas plásticos se destacaram por cristalizarem paradigmaticamente cada um desses posicionamentos. Waldemar Cordeiro (1925-1973) propunha uma arte concreta ligada positivamente ao mundo moderno, urbano, técnico e industrial. Já Wesley Duke Lee (1931-2010), ligado às tendências dadá-surrealistas, preconizava uma arte mágica que, retomando um imaginário arcaico, recusava a racionalidade urbana em nome de um renascimento do mito através da arte.

Assim, o presente artigo intenta discutir as obras e as ideias que os dois artistas construíram entre a década de 1950 e início de 1960, apontando como os processos de metropolização e cosmopolitização implicavam em tomadas de posição diante da modernidade paulistana em termos de construção de uma imaginação criadora que, por sua vez, produzia temporalidades. Tanto Waldemar Cordeiro como Wesley Duke Lee pensavam artística e ideologicamente as relações entre passado, presente e futuro.⁹ Para cumprir nosso escopo, optamos por dar ênfase aos debates políticos e estéticos do período para, em seguida, discutir como os artistas mencionados estavam situados neles. A partir desse quadro, é possível pensar

6 ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. op.cit, 2015. p. 59.

7 Ibidem. p. 55-57.

8 A sistematização dos elementos constitutivos da visão de mundo antimoderna (contrarrevolução, anti-iluminismo, pessimismo, pecado original, sublime e vituperação) feita por Antoine Compagnon nos parece restritiva. Entretanto, dois aspectos indicados pelo autor são pertinentes para nosso debate. Primeiro, a consideração de que a sensibilidade antimoderna se constitui historicamente como inerente à modernidade. Mais do que tradicionalistas simplistas, os antimodernos são críticos severos do mundo moderno. É ainda relevante a ideia de que o antimoderno é aquele que não concluiu o luto pelo passado perdido. Ver COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos*: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

9 Entendemos temporalidade como uma forma de organização social, cultural e política das relações entre passado, presente e futuro. Partimos de alguns dos *insights* de KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto - PUC Rio, 2006 e DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

as diferenças entre as propostas desses dois intelectuais em urdir temporalidades com suas sensibilidades utópicas ou nostálgicas.¹⁰ Por fim, elencamos algumas considerações sobre os problemas levantados ao longo do texto.

Com efeito, como reforçamos nas páginas deste artigo, é preciso entender que o texto aborda um período preciso da vida desses artistas. Nosso objetivo é flagrar as relações entre linguagens artísticas e modernidade paulistana das décadas de 1950 e 1960. Evidentemente, as produções intelectuais de Cordeiro e Duke Lee extrapolam esse quadro histórico-cultural não sendo, portanto, opostos irreconciliáveis. Os dois artistas reelaboraram continuamente suas ideias e obras, inclusive, ultrapassando esse momento particular de suas trajetórias.

Waldemar Cordeiro e o concretismo

Os abstracionismos geométricos que primeiro encontraram no Brasil um terreno fértil foram aqueles de tendências mais austeras. Mesmo que a abstração do tipo geométrica tenha se feito presente de modo vago na arte brasileira desde os anos vinte, ela só terá importância, de fato, na segunda metade da década de quarenta.¹¹ Em seguida, é possível acompanhar o processo de hegemonização dos postulados internacionais da Bauhaus, construtivismo soviético, neoplasticismo, entre outros. Na prática, a batalha empreendida pela arte abstrato-geométrica brasileira se dá no enfretamento com grupos intelectuais estabelecidos. Muitos deles, críticos e artistas, eram modernistas da Semana de 22 ou ligados ao movimento, e ocupavam espaços nos jornais e cargos institucionais. Havia o receio de que ocorresse o esvaziamento das preocupações figurativas nacionalistas e sociais do modernismo dos anos 1920 e 1930. Essa oposição chegou ser caracterizada como sendo entre “a geração de 1951” e a “velha geração de 1922”.¹²

É possível identificar a busca de espaço institucional pelos intelectuais representantes das novas propostas. Duas exposições são paradigmáticas da detonação dessa ascensão. No MAM-SP ocorreu a amostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, inaugurando o museu em abril de 1949. O evento foi organizado pelo diretor Léon Degand, apontando para uma visão progressista da arte. Em 1950, no MASP, Max Bill – que consolidou o termo *concreto*, criado por Theo van Doesburg – expôs suas obras com grande repercussão. O artista suíço pregava a racionalização da criação, integrando objeto estético e mundo urbano-industrial e incorporando

10 Apropriamo-nos, ainda que parcialmente, de duas referências. Apesar de levarmos em conta as enormes e evidentes diferenças entre o futurismo italiano do início do século XX e o concretismo brasileiro dos anos 1950, foi útil a discussão de Pär Bergman sobre a “modernolatria” “como culto ao moderno” (BERGMAN, Pär. *Modernolatria*. In: *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 16, n. 25, 2º sem. 2015). Recorremos também às ideias de Svetlana Boym sobre a sensibilidade nostálgica (SVETLANA, Boym. *Mal-estar na nostalgia*. In: *História e Historiografia*, Ouro Preto, n. 23, abr. 2017).

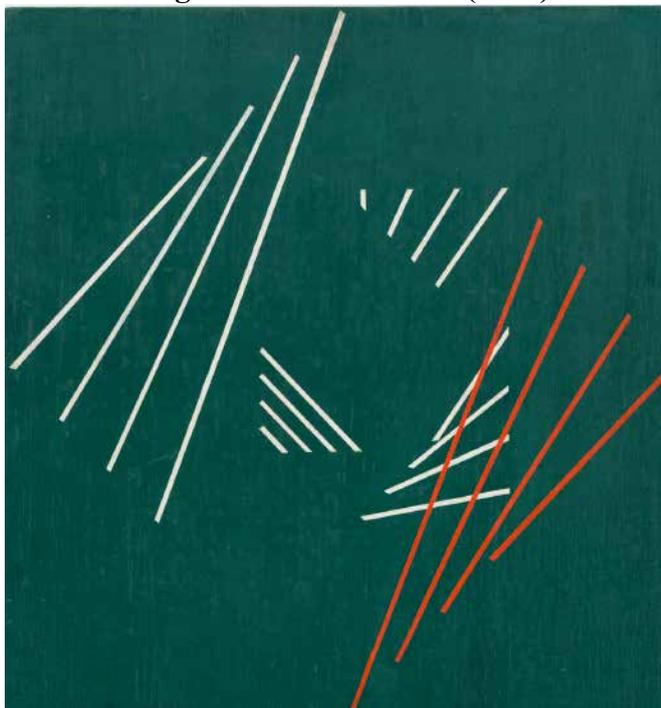
11 AMARAL, Aracy. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Artigos e Ensaios. Volume 1: Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

12 MARTINS, Ibiapaba. Cadeiras e trocadilhos no Clube dos Artistas: agitados e exaltados os debates sobre a Primeira Bienal. *Correio Paulistano*, São Paulo, dez. 1951 apud AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. Subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 255-259.

os “processos matemáticos à produção artística”¹³. Juntos, esses eventos são indicativos do debate que contrapunha abstração geométrica *versus* figuração/realismo social. Muitos jovens artistas de classe média que iniciavam suas trajetórias foram impactados por esse confronto estético e ideológico, fundamentalmente pelas ideias de uma arte concreta.

Entre eles, figurava aquele que seria o principal defensor do novo cenário neovanguardista: Waldemar Cordeiro. Esse jovem artista, filho de pai brasileiro e mãe italiana, desembarcou em São Paulo em 1946. Apesar de muito jovem, tinha apenas 21 anos, Cordeiro já possuía alguma bagagem intelectual.¹⁴ Dentro do debate que se acirrava na época, o jovem artista optou pela arte concreta que ultrapassa, radicaliza e critica a abstração de tipo geométrica. Naquele período, o ítalo-brasileiro trava um combate intransigente por um lugar na cultura visual de seu tempo, criticando a pintura figurativa tridimensional baseada no mistério, inefabilidade, inspiração e sentimento em detrimento das ideias visíveis baseadas na razão. Os quadros prescindiriam de interpretações simbólicas, pois a arte “é o que é.”¹⁵ Esses postulados funcionavam também como protocolos de apreensão de obras, como o quadro *Ideia Visível*, pertencente à série de mesmo nome (imagem 1). A tela, como outras da época, foi elaborada a partir de matrizes formais inaparentes, ou seja, os dados matemático-geométricos usados na composição podem ser deduzidos analiticamente, embora estejam ausentes da fatura.¹⁶

Imagem 1 – Ideia Visível (1957)



13 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p. 37.

14 Sobre o período italiano ver NUNES, Fabricio Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto”*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2004. p. 22-32.

15 CORDEIRO, Waldemar. Teoria e Prática do Concretismo Carioca, São Paulo, Datilografado para Revista *AD Arquitetura e Decoração*, mar./abr. 1957. In: CORDEIRO, Analívia (org.). *Waldemar Cordeiro: fantasia exata*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. p. 218.

16 Como mostra NUNES, Fabricio Vaz. op.cit, 2004. p. 92-93, nessa tela encontramos, entre outras coisas, “um quadrado inscrito perpendicularmente dentro do espaço do quadro”. O autor nos informa ainda que há uma ligeira instabilidade geométrica nessa ideia visível de 1957.

BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1985. p.45.

Waldemar Cordeiro acreditava que o “conteúdo é sempre da obra de arte, dela mesmo, e não de quem a fez, de quem a olha ou do que representa.”¹⁷ De fato, essa visão planificada – retiniana – da produção de imagens nada mais é do que a ilusão de que existiria uma visualidade autônoma. O que equivale a ignorar que *ver* “é sempre uma operação de sujeito, portanto fendida, inquieta, agitada, aberta.”¹⁸ Ele deixava de lado os jogos visuais prenes de aberturas históricas, irruptivas, inconscientes e alegóricas.

Em torno das ideias de Waldemar Cordeiro surgiu o *Grupo Ruptura*, determinante para que os estilemas concretistas ganhassem consistência teórica como núcleo particularizado no campo da arte abstrata.¹⁹ Somaram-se ao grupo os poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que detonaram o movimento da poesia concreta. O chamado *Grupo Noigandres* defendia uma poesia cuja fatura deveria ser racionalmente planejada e simultaneamente verbal, visual e sonora.²⁰ Esses jovens artistas plásticos e poetas firmaram aliança tática, constituindo o chamado PC (Partido Concreto).²¹ Com linguagem combativa, própria das vanguardas, esses intelectuais confrontaram críticos, artistas consagrados e pensadores de sua geração.²² Fato que contribuiu para a hegemonização estética e política da arte concreta durante a década de cinquenta em São Paulo.

Com efeito, o concretismo aderiu positivamente à modernidade paulistana. Para os concretistas, as formas artísticas teriam de ser integradas à civilização técnica, urbana e industrial. Mais do que isso, a obra de arte deveria ser, como a arquitetura modernista, um produto funcional, coletivo e útil. Até mesmo o poema concreto “monocromo ou colorido” poderia “funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa.”²³ Para muitos concretistas, pareceu imperativa a tarefa de organizar racional e esteticamente o mundo pós-guerra. No caso de Waldemar Cordeiro, temos uma problemática adicional, pois ele intentava combinar, nem

17 CORDEIRO, Waldemar. O professor pedante, São Paulo, *AD Arquitetura e Decoração*, set. 1957. In: CORDEIRO, Analívia. op.cit., p. 218. Necessário frisar que não abordamos aqui toda a discussão que poderia ser desenvolvida em torno dos desencontros entre protocolos de leitura e imagem. A esse respeito ver BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

18 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 77.

19 CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. [Manifesto do Grupo Ruptura distribuído em sua exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952]. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Grupo formado por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopold Haar e Anatol Wladyslaw.

20 CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo. PIGNATARI, Décio. Plano piloto da poesia concreta [1958]. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 218.

21 Referência irônica ao Partido Comunista. PIGNATARI, Décio. Um radical inseguro. In: BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1985. p. 11-12.

22 A exemplo do *Grupo Consequência*, formado por estudantes da Escola de Belas Artes de São Paulo, que se opôs aos concretistas em defesa da arte figurativa. CINTRÃO, Rejane (org.). *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 13-14.

23 PIGNATARI, Décio. arte concreta: objeto e objetivo [1956]. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 64.

sempre com coerência, marxismo gramsciano e construtivo austero. Para o artista, a arte da era industrial avançada deveria estar em sintonia com a vida do trabalhador diante das máquinas, sendo dever do intelectual orgânico exprimir a visualidade operária em termos formais, planejados e seriados. Desse modo, contribuindo para a construção da nova ordem social.²⁴

Desse ideal estético normativo não resultava o desaparecimento dos problemas históricos da modernidade periférica brasileira; apenas recalrava os custos sociais do capitalismo.²⁵ Para essa sensibilidade utópica, a ligação com o passado deveria ser rompida em nome do presente-futuro da indústria, do jornalismo e da propaganda, da ciência e da comunicação urbana. Essa temporalidade pode ser traduzida na frase de Mário Pedrosa, importante crítico que militou a favor do concretismo. Sobre o Brasil, ele argumentou: “O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele a nosso destino. Estamos, pela fatalidade mesma de nossa formação, condenados ao moderno.”²⁶ Ora, não resta dúvida de que os processos de metropolização e cosmopolitização de São Paulo penetraram na linguagem concreta e nas suas temporalidades numa íntima conexão entre cultura artística e urbanização acelerada. Além, é claro, do otimismo nacional em torno da ideologia desenvolvimentista da “era Jusceliniana”, sendo a cidade de Brasília seu paradigma.²⁷

Em 1970, Cordeiro recordava esse momento da seguinte maneira:

Substancialmente, no fundo era isso, tentar uma relação homem-máquina, máquina-máquina e máquina-homem, não é? – em termos de arte. Ela justamente correspondeu ao período em que aconteceu o maior índice de industrialização no Brasil, 50-60 [...] Nós queríamos participar desse processo de industrialização, nós queríamos encontrar uma linguagem adequada para isso, nós queríamos que o artista não estivesse fora disso tudo, então isso era a nossa ambição.²⁸

A retórica vanguardista do novo rendeu aos concretistas muitas críticas. Waldemar Cordeiro, acreditando no caráter impessoal e urbano da produção de visualidades, chegou a realizar uma exposição com quadros executados por um plaquista que apenas se guiou pelos projetos do artista.²⁹ Por esse e outros gestos e ideias, Cordeiro teve que responder às acusações de insensibilidade, formalismo, racionalismo e intelectualismo. Na verdade, tratava-se da confrontação com as dificuldades ideológicas do concretismo diante de sua intenção de

24 NUNES, Fabricio Vaz. op. cit., 2004. p. 33-37.

25 BOTELHO, André. Uma sociedade em movimento e sua inteligentsia. In: _____. BASTOS, Elide Rugai; BÔAS, Gláucia Villas (org.). *O moderno em questão*. A década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topobooks, 2008. p. 18.

26 PEDROSA, Mário. Brasília, a cidade nova. *JB*, 19 set. 1959 apud ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 116.

27 CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: Da morte do verso à constelação. o poema pós-utópico [1984]. In: *Arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 267.

28 CORDEIRO, Waldemar. *Arte produzida por computador*. Museu de Arte Moderna, jun. 1970 apud NUNES, Fabricio Vaz. op. cit., 2004. p. 80.

29 PIGNATARI, Décio. Décio Pignatari. In: COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella (orgs.) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 75.

manipular formas, tendo como fundamento a crença no sucesso de uma “estratégia cultural universalista e evolucionista.”³⁰

No início da década de 1960, Cordeiro operou a desconstrução – não um simples abandono – da linguagem concreta apropriando-se da arte cinética, *pop art* e neodadaísmos. Entre 1963 e 1964, ele passa a criticar a procura anterior de uma retina virgem e desinteressada e propõe *assemblages popcretas* (arte concreta semântica). Nesse período interessava

deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos ópticos para o do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos históricos-sociais. Passar da percepção (*Gestalt*) para a apreensão (Sartre). Do ícone para a comunicação, do estímulo “puro” para o estímulo “associado”. E não basta pesquisar, a realidade exige opções combativas.³¹

Talvez o melhor exemplo dessa viravolta seja a obra *Popcreto para um pop crítico* (1964), montagem feita em meio às coerções provocadas pelo golpe civil-militar. No mesmo momento de revisão crítica do concretismo racionalista levado a cabo por Cordeiro, Duke Lee levava às últimas consequências a recusa da racionalidade, da técnica e da modernidade paulistana. Assim, a compreensão da arte concreta semântica mostra que os contrastes entre os dois jovens intelectuais não são absolutos. Entretanto, nos anos 1950 a rejeição da linguagem neodadá e surrealista por parte do artista concreto ainda era radical.

Wesley Duke Lee e o realismo mágico

O surrealismo foi alvo constante das críticas concretistas. Waldemar Cordeiro afirmou: com o “momento do sonho, do pesadelo, do processo automático do pensamento, da obsessão, da morbidez luxuriosa, deixa-se o domínio do homem para descer na ‘bolgia’ do surrealismo [...] alheio a toda formação moral e estética”.³² Haroldo de Campos, por sua vez, repudiava:

[...] o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de estrutura [...]. O poema concreto não se nutre nos limbos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao sabor de um subjetivismo arbitrário e inconsequente. [...] O poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades aberto ao leitor.³³

30 BRITO, Ronaldo. op. cit., p. 39.

31 CORDEIRO, Waldemar. Arte concreta semântica. São Paulo, *Catálogo da Galeria Atrium*, Exposição Individual, dez. 1964. In: CORDEIRO, Analívia. op.cit., 2014. p. 426-427.

32 CORDEIRO, Waldemar. Apreciação crítica do segundo acervo do Museu de Arte Moderna. Folha da Manhã, São Paulo, 19 jan. 1950. In: CORDEIRO, Analívia. op.cit., p. 63-64.

33 CAMPOS, Haroldo de. Aspectos da poesia concreta [1957]. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006. p. 142.

De fato, o racionalismo do primeiro concretismo era contrário a qualquer formulação surrealista. As resistências romântico-surrealistas estariam em descompasso com o progresso da arte e da história. A batalha concretista pela deslegitimação dos estilemas surrealistas está associada àquela contra a figuração do realismo social.

Contudo, há outras questões em jogo nessa rejeição sem concessões. Os intelectuais que estavam, em maior ou menor grau, ligados ao surrealismo em São Paulo eram jovens combativos e informados pelos debates estéticos internacionais proporcionados pelo ambiente cosmopolita da metrópole. Muitas vezes, frequentavam os mesmos espaços universitários, circulando também pelas livrarias e museus de arte moderna. Portanto, eles eram rivais imediatos na tentativa de pensar – por outras vias – a modernidade paulistana. A produção desses jovens era atravessada pelo ideário do sonho, amor, liberdade, automatismo inconsciente, arcaico, maravilhoso e erotismo.³⁴ Assim, não promoviam, como os concretistas, a celebração utópica da modernidade paulistana, mas mostravam o que seriam os caminhos de libertação da opressão da civilização burguesa. Dessa forma, prolongavam o romantismo em sua crítica aos processos modernos de mecanização, quantificação, secularização, objetivação e racionalização do mundo.³⁵ As temporalidades que historicamente emergiam do surrealismo paulistano eram, simultaneamente, críticas da ideia de progresso e ambíguas.

Os artistas identificados com o surrealismo não constituíram um bloco fechado como os concretistas. Entre a segunda metade da década de cinquenta e início dos anos sessenta, formaram-se agrupamentos heterogêneos que alternavam idas e vindas. Havia um grupo mais amplo que, cindindo-se, deu origem a outros dois. Poetas como Piva e Willer acentuaram a conexão entre literatura *beatnik* norte-americana e surrealismo. Entre 1965 e 1969, Sérgio Lima, Leila Ferraz e outros nomes optaram por uma formação estritamente surrealista, o que resultou na *1ª Exposição Surrealista do Brasil* de 1967.³⁶ O artista plástico Wesley Duke Lee manteve relações próximas com vários desses jovens intelectuais, mas integrou um movimento específico: o realismo mágico.

Atuante entre 1963 e 1964, o movimento congregava críticos de arte, pintores, fotógrafos e escritores.³⁷ O grupo combatia, irônica e sarcasticamente, as propostas estéticas e políticas hegemônicas do período, como o concretismo. A exemplo das provocações apresentadas pelo poeta Carlos Felipe Saldanha no texto *Biografia Mágica de Wesley Duke Lee*:

34 Ver BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001 e BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

35 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 52-82. Sobre o par romantismo/surrealismo ver LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 9-19.

36 CHAVES, Reginaldo Sousa. *O Kaos de Jorge Mautner: escrita e temporalidade (1950-1960)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará – UFC, 2019. p. 90-145.

37 Pedro Manuel Gismond, Maria Cecília Gismond, Otto Stupakoff e Carlos Felipe Saldanha.

Vivem me perguntando o que é Realismo Mágico. Se é movimento, escola, filosofia, gualte, baurraus, zen, yê-yê, etc. Eu respondo que não é nada disso, que o Realismo Mágico é Rex. [...] Um livro preto e velho, de 1935, cheio de gravuras minúsculas em hachuras grosso, de finanças, ou de gramática pode ser por si só uma porca velharia. Mas basta os Rex dizerem: – “Isto é Rex”, e pronto, o livresco caquetz passa a ser Rex, uma consumada obra de arte. É isso que nossos adversários não aguentam. [...] Por que pouca gente desenha Rex no globo terráqueo, é quase só o Wesley. [...] Não sei se já repararam, mas nesta arte brasileira de hoje em dia tudo é novo, o romance é novo, o novo novo, o ovo novo. Só o Realismo Mágico é velho. Os Rex são uma Geração Tardia. Rex é uma paródia ao mau gosto, é o realejo da revolta contra o bom gosto novo e o intelectualismo novo. [...] O Realismo Mágico Há de Vencer.³⁸

Portanto, o grupo era contra a retórica concretista do progresso da razão estética. Os realistas mágicos propunham ainda uma arte e vida situadas no limiar do real e do mirífico.³⁹

Wesley Duke Lee assumia uma posição de liderança entre eles. Nascido na cidade de São Paulo em 1931, ele estudou nos EUA, intensificou sua formação na Europa e no Brasil com o pintor italiano Karl Plattner (1919-1986). Duke Lee atuou conflituosamente no meio intelectual paulistano, o que lhe rendeu os estigmas de *enfant terrible*, *beatnik* e *angry young man*.⁴⁰ Sua linguagem neodadá e surrealista problematiza *topos* como erotismo, corpo, mito e o feminino. Nas suas obras, as figuras não são abolidas em nome da racionalidade das formas e tampouco preservadas, como no figurativismo. No seu imaginário, elas são cesuradas para que um extrato psicológico profundo se revele. É o caso das imagens que integram o álbum *O espírito da coisa*, composto na década de 1950. Sua obra é marcada ainda por uma nostalgia que elabora a memória de um mundo anterior e em oposição ao império técnico-racional.⁴¹ A cidade de São Paulo da época, com sua celebração do progresso, era uma matéria histórica tratada negativamente na produção Duke Lee do período. Dessa maneira, sua imaginação criadora critica a modernidade através da construção de um “pensamento originário e genesiaco”.⁴²

A visada antimoderna sobre São Paulo pode ser paradigmaticamente encontrada na obra *beat-surrealista Paranoia* (1963), de Roberto Piva. Escritos no início de 1960, os poemas chegaram às mãos de Wesley Duke Lee, que não apenas diagramou o livro como fotografou para compô-lo.⁴³ O trabalho teve importância no seu percurso intelectual, embora a fotografia não fosse um meio de expressão usual de sua obra. Piva, cultivador de temas homoeróticos, foi acompanhado pelo artista por “sete meses percorrendo ruas, praças, becos, parques de diversão

38 SARDAN, Zuca. Biografia Mágica de Wesley Duke Lee. *Wesley Duke Lee Pinturas*, São Paulo, Galeria Atrium, 15 set./3 out. 1964. In: _____. *Eccolequá*. Raridades da Gráfica Gralha: Miscelânea Atrevida. Fortaleza/São Paulo: Editora Cintra/ Arc Ediciones, 2017. p. 34.

39 COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 110.

40 VIEIRA, José Geraldo. Wesley Duke Lee. *Folha de São Paulo*, 3 maio 1961 *apud* COSTA, Cacilda Teixeira da. *op.cit.*, p. 67-68.

41 DUAİLÍBI, Roberto. “O Realismo Mágico”. *O Estado de São Paulo*, 12 set. 1964.

42 CHAMIE, Mário. Mário Chamie escreve. In: COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). *Wesley Duke Lee*. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981. p.30.

43 PIVA, Roberto. “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo”. *Folha de São Paulo* (Folha Ilustrada), 4 abr. 2004.

e o mundo homossexual de São Paulo” em busca de imagens.⁴⁴ Em 1962, Duke Lee escreve: “Esse livro [*Paranoia*] que tenho feito com tanta atenção é mais que um trabalho gráfico, é uma aproximação ao mundo que sempre me apavorou...”.⁴⁵

Imagem 2 – Sem título



PIVA, Roberto. *Paranoia* [1963]. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 76.

Ambos construíram uma obra onde poesia e fotografia imbricam-se e captam delirantemente detalhes da vida urbana. A linguagem poética revela um *flâneur* surrealista transitando entre ruínas onde “Os arranha-céus de carniça se decompõem nos pavimentos”⁴⁶ e, na Praça da República, “A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem de morfina”.⁴⁷ Nas fotos, a ruína urbana é vista nas estátuas decompostas, fiações, lixo, peixes podres, entre outros elementos que destituem a idealidade de uma São Paulo moderna, técnica e otimista em relação ao seu futuro. As fotografias em preto e branco – com seus supostos efeitos realistas – surgem, paradoxalmente, como documentos da alucinação apocalíptica da cidade (imagens: 3-4).⁴⁸ Por outro lado, e de modo não menos importante, *Paranoia* (1963) revela corpos eróticos que deambulam pela metrópole: adolescentes, mendigos, putas, cafetinas e pederastas surgem nas poesias e imagens do livro.⁴⁹

44 COSTA, Cacilda Teixeira da. op.ct., p. 57-58.

45 DUKE LEE, Wesley. *Diários* apud COSTA, Cacilda Teixeira da. Cronologia da vida e obra de Wesley Duke Lee. In: PERLINGEIRO, Max (org.). *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2010. p. 29.

46 PIVA, Roberto. *Paranoia* [1963]. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 35.

47 Ibidem. p. 57.

48 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 218.

49 CHAVES, Reginaldo Sousa. *Flanar pela Cidade-Sucata*: Roberto Piva e seu devir literário-experimental (1961-1979). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí - UFPI, 2010. p. 86-109.

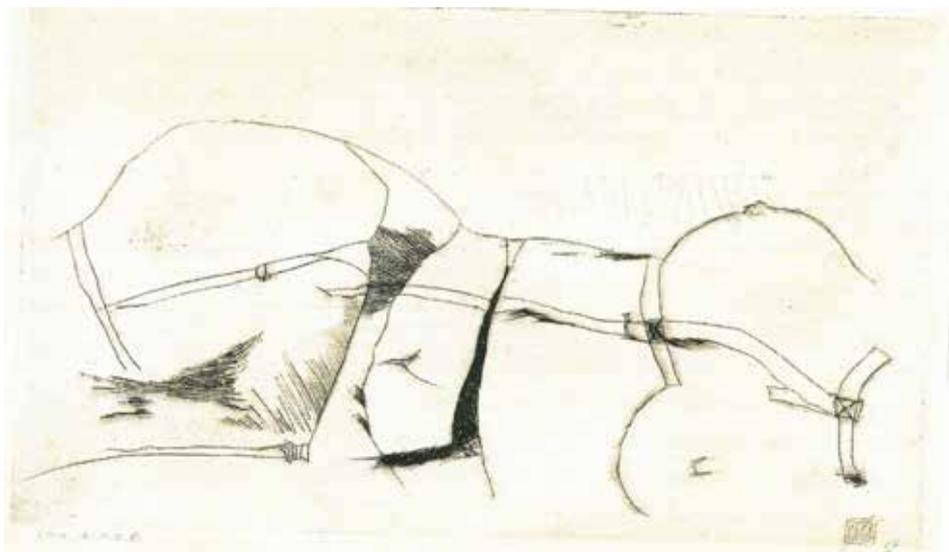
Imagem 3 – Sem título

PIVA, Roberto. *Paranoia* [1963]. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 79.

Como foi mencionado neste artigo, Wesley Duke Lee constrói uma memória da origem que, em alguns momentos, assume uma postura reativa diante da modernidade. Os ecos nostálgicos de seu imaginário abolem o presente-futuro em nome de uma restauração de elementos arcaicos. Sobretudo quando sua visada intenta sistematizar uma mitologia pessoal com implicações políticas. O centro irradiador dessa mitologia é a figura feminina, pensada desde a década de cinquenta como portadora de elementos afetivos ambivalentes: sedução e enigma, a fecundidade e morte, mãe acolhedora e fera selvagem, amor e temor. No início dos anos sessenta, Duke Lee compõe a famosa série das *Ligas* (imagem 4). A mostra e *happening Grande Espetáculo das Artes*, ocorrida em 1963 na cidade de São Paulo, causou grande escândalo ao revelar ao público fragmentos nus de corpos femininos. Inicialmente proibidas de serem apresentadas por terem sido consideradas pornográficas, as obras foram expostas no João Sebastião Bar, em ambiente escuro, podendo ser vistas apenas quando eram iluminadas por lanternas.⁵⁰

50 PERLINGEIRO, Max. A Propósito de Wesley Duke Lee e seus diletos amigos. In: _____ (org.) *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2010. p. 9.

Imagem 4 – Série Ligas 1962



COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 87.

O elemento feminino forma uma trilogia que foi tema das obras realizadas entre 1957 e 1964. Havia ainda o guerreiro, que assimilava reiteradamente a figura medieval do templário, movido pelo ímpeto da violência e da aventura. O cavaleiro inspirou Wesley Duke Lee a inventar *alter egos*, a exemplo de Arkadin, “referindo-se a arcaico e a Mister Arkadin, personagem de Orson Welles que remete a Arcádia.”⁵¹ Completa a tipologia tripartite a imagem do chefe como figura paterna atávica, grande tirano cósmico (imagem 6). Assim, os arquétipos mantêm relações hierárquicas entre si: a *mulher* liberaria a sexualidade transgressora e sagrada; o *cavaleiro* abriria os umbrais da violência e conquista; o *chefe*, unindo poder total e ética, imporá limites às outras forças. Todos esses tipos não surgem nas obras como figuras claras e definidas, e sim como fragmentos: torsos nus, órgãos lacerados, rostos deformados ou mesmo sem face, como a obra *O Chefe*, datada de 1962. Esse procedimento indica que se trata de unidades míticas perdidas, podendo ser apenas alvos de uma rememoração visual.⁵²

51 COSTA, Cacilda Teixeira da. op.cit., p. 48.

52 Alguns títulos das obras indicam esse procedimento: *Estudo para o maxilar superior do chefe* (1961), *Estudo para o crânio do chefe* (1961), *Estudo para o embrião do chefe* (1962), *Estudo para molaris triturante do chefe* (1962), *Estudo para a Traqueia do Chefe* (1962).

Imagem 5 – O chefe



PERLINGEIRO, Max (org.). *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2010. p. 127.

Por fim, é possível exemplificar como essa mitologia política de Wesley Duke Lee circulava no interior do movimento do realismo mágico. A propósito da abordagem de um problema moderno aparentemente banal, como o do casamento, essa imaginação política nostálgica revelava suas implicações ideológicas. Carlos Felipe Saldanha, membro do grupo, escreveu sobre o assunto na apresentação da supracitada exposição *Ligas*. No ensaio, há o lamento da existência da instituição moderna do casamento. “Os homens querem que as mulheres sejam iguais a eles” e em razão disso a “Cama” não é mais como o “tabernáculo de outrora.” Então, ele clama: “Só a volúpia bendita dos Chefes de raça salvará a família cristã.” O poeta reivindicava o retorno ao mundo, anterior ao igualitarista legal e democrático, onde homem e mulher assumiriam seus papéis ancestrais:

[os] cônjuges, antes de serem dois companheiros igualizados juridicamente nos países socialmente avançados, são o que Deus, Nosso Senhor, os fez: o Homem e a Mulher. O Homem precisa libertar-se de seu próprio intelectualismo, retornar inteiro diante da mulher e reclamar o que é seu, para o bem de ambos. Porque os direitos ancestrais não são coisas passíveis de alienação e não se pode dar o que se perde.⁵³

Ele acreditava que “só no amor completo, no erotismo sagrado, está a redescoberta da felicidade do lar.” É “a mensagem lancinante, o brado de alerta que nos traz o Cavaleiro Duke

53 SALDANHA, Carlos Felipe. A Felicidade do lar [1963]. In: COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). *Wesley Duke Lee*. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981. p. 11.

Lee, atirando-nos, após tantas jornadas e mares navegados, estes soberbos troféus: As Ligas.” Ao retomar à mitologia tripartite do amigo, o escritor convidava ao renascimento pelo “Mytho”.⁵⁴

Não raro, Wesley Duke Lee foi alvo de desconfiança por suas posições políticas avaliadas como direitistas. A crítica de arte Cacilda Teixeira da Costa, grande especialista no trabalho do artista, explica as ideias de Duke Lee como “politicamente incorretas” ao afirmar:

Por não ser de esquerda – e muitas vezes postular ideias consideradas “politicamente incorretas” não só em relação às questões do poder na esfera política como também acerca da sexualidade, das drogas e da política das artes –, a crítica alinhada às ideias de esquerda procurou marginalizar seu trabalho, na medida do possível.⁵⁵

Entretanto, como mostram as considerações de Carlos Felipe Saldanha, há correspondências problemáticas entre feminilidade arquetípica, a sacralidade do poder e memória da origem perdida em Wesley Duke Lee. Assim, essa cosmovisão não deixa de ter tonalidades reativas e conservadoras.

Com efeito, os eventos históricos posteriores ao *Grande Espetáculo das Artes* (1963) não corresponderam aos anseios dos realistas mágicos. No lugar do retorno do cristianismo templário, sobrevieram as passeatas reivindicando valores católicos e anticomunistas por meio da paulistana Marcha com Deus pela Família e pela Liberdade de 19 de março de 1964. O dia 1º de abril do mesmo ano não detonou a emergência dos Chefes, mas dos líderes militares do governo de exceção. Duke Lee é preso no mês de março em razão de uma controvérsia absurda. O músico Sérgio Mendes endereçou um telegrama ao amigo comunicando o nascimento de seu filho. A informação foi interceptada e interpretada pelas autoridades do exército como uma mensagem cifrada da emergência de uma resistência ao regime militar, provocando a detenção dos dois.⁵⁶

O artista plástico, solto após três dias, iniciou a breve série intitulada *Da Formação de um povo*. Embora não estejam situadas idellogicamente à esquerda, as obras explicitam a insatisfação do artista com o momento repressivo – a exemplo de *Hoje é sempre ontem* (1964). Nos anos seguintes Duke Lee abandona progressivamente essa temática e aprofunda seus mitologemas através de diferentes meios plásticos como a montagem, a arte ambiental e o retrato. Ele lidera ainda o *Grupo Rex* (1966-1967), movimento vanguardista contrário às instituições de arte paulistanas e que propunha uma “rexleitura” da herança dadá-surrealista, do modernismo de Flávio de Carvalho e da *pop art*.⁵⁷

54 Ibidem. p. 12.

55 COSTA, Cacilda Teixeira da. Cronologia da vida e obra de Wesley Duke Lee. In: PERLINGEIRO, Max (org.) *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2010. p. 15.

56 “Rodrighinho barra limpa, primeiro realista mágico de Nitheroy manda dizer ao tio Lee que a ordem do dia é fralda e leite morno, o Pai.” MENDES, Sérgio. Carta de 1º de abril de 1964 apud COSTA, Cacilda Teixeira da. op.cit., p. 96.

57 LOPES, Fernanda. *A Experiência Rex: “Erámos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009.

Considerações finais

Entre o fim dos anos cinquenta e início da década de sessenta é possível acompanhar um processo de esmaecimento no Brasil da euforia em torno do “otimismo jusceliniano”, da “mitologia de um país novo” e da “ideologia do planejamento”, entusiasmos que acabaram mostrando seus limites e custos sociais.⁵⁸ São Paulo, por sua vez, “perdeu no transcurso dos anos as imagens que haviam composto sua fisionomia.”⁵⁹ As promessas utópicas modernizantes, que atingiram grau elevado de pregnância durante a década de 1950, foram confrontadas mais radicalmente com aquelas oriundas das esquerdas e sua cultura de participação, em que a missão do intelectual assumia a tarefa de luta contra o imperialismo e a favor das reformas.⁶⁰ Emparedando os dois horizontes de expectativas, sobreveio violentamente a *utopia autoritária* que legitimou o golpe de 1964 e o regime militar.⁶¹

No dia 15 de dezembro de 1966 foi comunicado pela imprensa que, dois dias depois, haveria um debate no *Teatro de Rua* sobre “A Atualidade e validade do Surrealismo”. Os debatedores eram: Claudio Willer, Roberto Piva, Wesley Duke Lee, Mário Chamie, Décio Pignatari e Mário Schenberg.⁶² Surrealistas e concretistas estariam presentes confrontando suas visões. Na conjuntura pós-golpe o encontro poderia ter proporcionado um diálogo entre intelectuais através da identificação de pontos comum. Mas o histórico tanto das desqualificações do surrealismo realizadas pelos concretistas quanto das denúncias daqueles do formalismo racionalizante pesaram mais. Esse evento pode ser compreendido como sintoma do fim de um período em que duas distintas abordagens da modernidade, gestadas nos anos 1950, confrontavam-se na capital paulistana. Com efeito, esse encontro ocorreu justamente no momento em que a condição histórica do surgimento do concretismo e do surrealismo tinha deixado de existir. Não por outra razão, o poeta concretista Décio Pignatari sintetizou essas transformações da seguinte maneira: “De qualquer modo esses foram os anos 50, que duraram até 1964 ou um pouco menos.”⁶³

Como foi pontuado, no caso de Waldemar Cordeiro, tratava-se de uma perspectiva temporal confiante no presente-futuro industrial, técnico e urbano, restando ao artista subsumir-se na composição de uma visualidade impessoal e formalmente sintonizada com a vida moderna na metrópole. Wesley Duke Lee, crítico da modernidade paulistana, buscava reativar os aspectos mágicos da vida por meio do contato imaginário com a origem perdida pelo homem. Para ele, o artista era, antes de tudo, o demiurgo de uma visualidade onírica entranhada no mito. Enquanto Cordeiro reivindicava um olho-máquina ou um olho puro, Duke Lee, inversamente,

58 ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 117, 123, 127 e 155-156.

59 ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. op.cit., p. 360.

60 RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 124.

61 FICO, Carlos. *Além do Golpe. Visões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. São Paulo: Record, 2014. p. 112.

62 DEBATE SOBRE MÓVIMENTO. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 15 dez. 1966.

63 PIGNATARI, Décio. Décio Pignatari. In: COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella (orgs.). op.cit, p. 79.

desejava desvelar um olhar surrealista em “estado selvagem”.⁶⁴

Desse modo – durante o período que se seguiu ao golpe civil militar de 1964 e ao recrudescimento do regime em 1968 –, os dois artistas viram a condição histórica que tinha atravessado suas linguagens artísticas mudar tragicamente. A partir de então, vigorava no Brasil uma modernização conservadora comandada por um governo de exceção. A pura razão estética e o puro sonho mítico-ancestral tiveram que lidar com os dados brutos de uma realidade histórica violenta, opressora e arbitrária. Suas obras passaram por roturas diante dos acontecimentos históricos irruptivos. A compreensão ulterior da modernidade brasileira desdobrou-se em temporalidades artísticas menos exclusivas e mais complexas, situadas além de esquecimentos ou retornos ao passado.⁶⁵

A rica trajetória estética e política posterior dos dois intelectuais apenas reitera que a discussão que apresentamos é um recorte que mostra a emergência histórica dos modernismos internacionalistas entre 1950 e 1964, bem como suas imagens de tempo elaboradas de dentro da metropolização e cosmopolitização de São Paulo. Concretismo e surrealismo iluminam-se quando pensados juntos.⁶⁶ Desde os anos cinquenta, ambos buscaram as novidades artísticas vindas da Europa e EUA, possuindo ambições claramente cosmopolitas, ainda que mantivessem parte de seus interesses na cultura brasileira. Por fim, formaram parte importante de seu repertório intelectual através do circuito institucional de arte moderna: museus, livrarias e bienais paulistanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1ª. EXPOSIÇÃO SURREALISTA, Suplemento Literário, *Estado de São Paulo*, p. 39, 26 ago. 1967.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2015.

ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AMARAL, Aracy. Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Artigos e Ensaios. Volume 1: Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

64 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 77.

65 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 276.

66 Para uma discussão ampla da trajetória dos dois artistas conferir a bibliografia citada. A ela acrescentamos: COSTA, Heloíse. *Waldemar Cordeiro e a fotografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002 e MATTOS, Cláudia Valladão de. *Entre quadro e escultura: Wesley Duke Lee e os fundadores da Escola Brasil*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

_____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. Subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusp, 2015.

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BARROS, Lenora de. BANDEIRA, João (orgs.). *Grupo Noigandres. Arte Concreta Paulista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (v. I).

BERGMAN, Pär. Modernolatria. In: *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 16, n. 25, 2º sem. 2015.

BOTELHO, André. BASTOS, Elide Rugai. BÔAS, Gláucia Villas (org.). *O moderno em questão. A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topobooks, 2008.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. o poema pós-utópico [1984]. In: *Arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CINTRÃO, Rejane (org.). *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COSTA, Heloíse. *Waldemar Cordeiro e a fotografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CHAVES, Reginaldo Sousa. *O Kaos de Jorge Mautner: escrita e temporalidade (1950-1960)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará - UFC, 2019.

_____. *Flanar pela Cidade-Sucata: Roberto Piva e seu devir literário-experimental (1961-1979)*. Dissertação (Mestrado) – UFPI, 2010.

CORDEIRO, Analívia (org.). *Waldemar Cordeiro: fantasia exata*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella (orgs.) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. (org.). *Wesley Duke Lee*. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

DEBATE SOBRE MÔVIMENTO. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 15 dez. 1966.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUAILIBI, Roberto. “O Realismo Mágico”. *O Estado de São Paulo*, 12 set. 1964.

FICO, Carlos. *Além do Golpe*. Visões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. São Paulo: Record, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto - PUC Rio, 2006.

LOPES, Fernanda. *A Experiência Rex: “Erámos o time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009.

LORES, Raul Juste. *São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Entre quadro e escultura: Wesley Duke Lee e os fundadores da Escola Brasil*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

NAZARIO, Luiz. Surrealismo no Brasil. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NUNES, Fabricio Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto”*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2004.

OLIEVENSTEIN, Claude. LAPLATINE, François. *Um olhar francês sobre São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PERLINGEIRO, Max (org.). *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2010.

PIVA, Roberto. *Paranoia* [1963]. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000.

_____. “Piva volta com pesadelo delirante de São Paulo”. *Folha de São Paulo* (Folha Ilustrada), 4 abr. 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SARDAN, Zuca [Carlos Felipe Saldanha]. *Eccolequá. Raridades da Gráfica Gralha: Miscelânea Atrevida*. Fortaleza/São Paulo: Editora Cintra/ Arc Ediciones, 2017.

SVETLANA, Boym. Mal-estar na nostalgia. In: *História e Historiografia*, Ouro Preto, n. 23, abr. 2017.

LEE, Wesley Duke. *Wesley Duke Lee*. 35 obras do período de 1953 a 2003. São Paulo: Ricardo Camargo Galeria, 2016.

WILLER, Claudio. A Cidade, os Poetas, as Poesias. In: CARLOS, Felipe Moisés. FARIA, Álvares Alves de (org.). *Antologia poética da Geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

Recebido em: 19/08/2020
Aprovado em: 15/09/2020