

O USO EXPERIMENTAL E INOVADOR DE TINTAS MODERNAS PELO ARTISTA IVAN SERPA EM OBRAS DO COMEÇO DA DÉCADA DE 1950.

*João H. R. Barbosa¹
Luiz A. C. Souza²*

RESUMO

Essa pesquisa reflete sobre o uso experimental e inovador de tintas modernas por Ivan Ferreira Serpa no começo da década de 1950. Três aspectos serão discutidos: a disponibilidade de tintas modernas com base alquídica no Brasil, o artista e seu método de criação e três pinturas produzidas até 1953. O emprego da tinta alquídica é inaugural pois embora esse produto estivesse disponível para uso comercial e industrial a sua apropriação na arte ainda não havia sido empregada. Os impactos visuais que esse material possibilitou, no entanto, interessaram o artista, que até então utilizava a tinta à óleo artística. As fontes jornalísticas citadas nesse texto também são inéditas e expõem pensamentos pessoais de Ivan Serpa bem como a sua preocupação com o uso de novos materiais.

PALAVRAS-CHAVE

Tintas modernas; materiais e técnicas; Ivan Serpa; história das tintas no Brasil.

¹ É graduado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG-2015) e mestre em Artes com ênfase em Preservação do Patrimônio Cultural pelo curso de pós-graduação da Escola de Belas Artes (PPG-Artes/UFMG-2017). Foi professor substituto de Restauração de Pintura e Escultura do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e está desenvolvendo pesquisa de doutorado em Artes (PPG-Artes/EBA-UFMG-2018). Interessa-se por história dos materiais, história da arte, conservação e restauração de objetos, com foco no estudo de técnicas e processos de deterioração em esculturas metálicas. Possui experiência em laboratório de química inorgânica e equipamentos de análise científica; em metodologias de conservação preventiva em museus e arquivos; em manutenção de esculturas ao relento e acervos de arte contemporânea; e em prática de restauração de esculturas policromadas. UFMG / joaohrb@yahoo.com.br. <http://lattes.cnpq.br/4001162545733151>. Orcid: 0000-0002-9426-7691.

² Possui graduação em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-1986), mestrado em Química-Ciências e Conservação de Bens Culturais (UFMG-1991) e doutorado em Química (UFMG-1996). Ex-bolsista CAPES Senior - Estágio Pós-Doutoral, na Universidade de Perugia. É Professor Permanente do PPGArtes - Programa de Pós-Graduação em Artes (M, D; Escola de Belas Artes - UFMG). Atualmente é coordenador do LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação, vinculado ao CECOR - Centro de Conservação de Bens Culturais, e ao curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, na Escola de Belas Artes da UFMG, onde é Professor Titular. Tem experiência na área de Artes e Ciência da Conservação, com ênfase em Ciência e Tecnologia para a Conservação-Restauração de Bens Culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: gerenciamento e análise de riscos para a conservação de acervos, conservação preventiva, conservação-restauração, peritagem e análise científica de obras de arte, Gestão de Preservação de Patrimônio Cultural. luiz.ac.souza@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/7052822499655835>. Orcid: 0000-0002-3241-211X.

THE EXPERIMENTAL AND INOVATED USE OF MODERN PAINTS BY THE ARTIST IVAN SERPA IN ARTWORKS OF THE EARLY 1950'S.

ABSTRACT

This research reflects on the experimental and innovative use of modern paints by Ivan Ferreira Serpa in the early 1950s. Three aspects will be discussed: the availability of modern alkyd based paints in Brazil, the artist and his method of creation and three paintings produced until 1953. The use of the alkyd paint is inaugural because this product was available for commercial and industrial use but its appropriation in the art had not yet been used. The visual impacts that this material offered interested the artist who until then had used artistic oil paint. The journalistic sources mentioned in this text are also unpublished and expose personal thoughts of Ivan Serpa as well as his opinion over the use of new materials.

KEYWORDS

Modern paints; materials and techniques; Ivan Serpa; Brazil's paint history.

EL USO EXPERIMENTAL E INNOVADOR DE LAS PINTURAS MODERNAS POR EL ARTISTA IVAN SERPA EN OBRAS DESDE EL PRINCIPIO DE LOS AÑOS 50.

RESUMEN

Esta investigación reflexiona sobre el uso experimental e innovador de pinturas modernas por Ivan Ferreira Serpa a principios de la década de 1950. Se discutirán tres aspectos: la disponibilidad de pinturas modernas a base de alquidos en Brasil, el artista y su método de creación y tres pinturas producidas hasta 1953. El uso de pintura alquídica es inaugural porque aunque este producto estaba disponible para uso comercial e industrial, su apropiación en el arte aún no se había empleado. Sin embargo, los impactos visuales que este material hizo posible interesaron al artista que hasta entonces utilizaba pintura artística al óleo. Las fuentes periodísticas citadas en este texto también son inéditas y exponen los pensamientos personales de Ivan Serpa, así como su preocupación por el uso de nuevos materiales.

PALABRAS CLAVE

Pinturas modernas; materiales y técnicas; Ivan Serpa; Historia de las pinturas en Brasil.

Introdução

O conceito de “materialidade” é utilizado pela artista e pesquisadora polonesa Fayga Ostrower (1920-2001) para abranger não somente alguma substância (pedra, metal, madeira, tecido, tintas), mas tudo o que está sendo formado e transformado pelo homem. O termo não se restringe somente a aspectos físicos e formais, mas também comunica aspectos simbólicos como o contexto histórico e político em transformação, recursos industriais e modos de comunicação com o indivíduo (OSTROWER, 2016) Nesse sentido, a materialidade abrange possibilidades e impossibilidades, isto é, limitações para o percurso do artista, mas também orientações sobre como prosseguir.

Na década de 1950, período de grande desenvolvimento industrial e comercial brasileiro, o artista, pintor e escultor Ivan Serpa se apropria da materialidade de produtos industriais como as tintas e resinas sintéticas, bem como das suas principais atribuições (ineditismo, avanço tecnológico,

praticidade e estética agradável). Essa opção não foi aleatória, mas premeditada; defende-se que o artista acreditava que as tintas modernas possibilitavam ampliar as oportunidades visuais anteriormente oferecidas pela tinta à óleo artística³. Nosso interesse está apresentar o contexto histórico e industrial brasileiro, refletir o artista Ivan Serpa e a sua formação artística e discutir três obras de sua autoria: uma possivelmente pintada a óleo artístico e outras duas com resina alquídica⁴.

O contexto industrial brasileiro e os materiais disponíveis

Na década de 1950 o Brasil já contava com iniciativas estrangeiras que apresentavam grande conhecimento tecnológico e empresas nacionais de médio porte que produziam suas próprias tintas (BARBOSA; SOUZA, 2015). Essa condição decorre do crescimento nacional incentivado pela carência de produtos importados durante a I e II Guerra Mundial, pelo crescimento da construção civil e aumento do mercado consumidor.

No contexto industrial/comercial do final da década de 1940, o termo “tinta” identificava uma suspensão de pigmentos em óleos, enquanto “verniz” era uma solução de várias gomas, levemente coloridas nos mesmos óleos⁵. Até esse momento, as tintas disponíveis no mercado eram essencialmente tintas preparadas (misturadas artesanalmente) à base materiais óleo-resinosos. Vale ressaltar que esse conceito de tinta óleo-resinosa de uso industrial/comercial difere da definição de tinta artística à óleo, que tinha um processo de fabricação mais refinado, mas nem sempre obedecido pelo seu responsável⁶.

As resinas sintéticas, produtos não naturais e produzido em laboratório, só seriam produzidas no Brasil no começo da década de 1950; essa tecnologia seria responsável por substituir o sistema anterior das tintas óleo-resinosas. Em 1953, os termos “tinta” e “verniz” são melhor definidos e acrescenta-se ainda outro termo: o “esmalte”. Nesse período, o termo esmalte passa a descrever um revestimento à base de resina alquídica⁷. A principal qualidade desse aglutinante em relação às

³ Um dos aspectos defendidos pela arte concreta brasileira e amplamente utilizado por vários artistas paulistas e cariocas, segundo suas convicções pessoais, foi o uso de materiais industriais como suportes rígidos processados (Eucatex, Duratex, Nordex, Brasilit, Fórmica etc) e as tintas modernas (revestimentos à base de resinas sintéticas como lacas à base de nitrocelulose, resinas alquídicas, vinílicas etc). Coincidentemente, esses materiais estariam abundantemente disponíveis durante a década de 1950, período marcado por um grande incentivo na industrialização nacional (BARBOSA; SOUZA, 2015). A escolha desses materiais foi uma alternativa para a obtenção de uma superfície lisa e sem as marcas do pincel normalmente presentes em pinturas a óleo sobre tela. Esse aspecto seria fundamental para retirar da obra pintada os traços e a pincelada do artista e direcionar a atenção do observador sobre as formas, as cores, a composição e a ideia representada (GOTTSCHALLER; LE BLANC, 2017).

⁴ O aglutinante utilizado em "Forma em evolução" (1952) e em "Quadrados em ritmos resultantes" (1953) foi analisado com pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada à espectrometria de massa (Py-GC/MS); em ambas identificou-se a presença de resina alquídica. Agradecemos aos resultados obtidos pelo Laboratório de Ciência da Conservação da Universidade Federal de Minas Gerais (LACICOR-UFMG).

⁵ Tintas e Vernizes - Óleos secativos. **Revista de Química Industrial (RQI)**, Rio de Janeiro, nº 169, p. 25–26, mai. 1946.

⁶ No mercado nacional poucas eram as companhias que ofereciam tintas artísticas: as Tintas Hering (1886), as Tintas Águia (1925) e as Tintas Menke (1944). Quando era o caso, as tintas artísticas eram de baixo custo pois continham produtos de baixa qualidade, contavam com processos de trituração manual, pigmentos nocivos, excesso de carga ou pigmentos tingidos por corantes e até mesmo cera ou sebo no óleo que compõe o aglutinante (DEL NEGRO, 1945, p. 20).

⁷ NETO, A. P.; HERRMANN, H. F. Indústria de Tintas e Vernizes com Base de Óleos Vegetais no Rio Grande do Sul.

tintas óleo-resinosas e os óleos artísticos foi um tempo de secagem consideravelmente menor. O filme formado pela resina alquídica apresenta bom brilho e bom alastramento, porém com certa propensão à formação de craquelês. As principais características que garantiram a popularidade dos óleos alquídicos modificados foram: rápido processo de secagem, boa retenção de cor, excelente brilho e boa durabilidade⁸. 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) (STANDEVEN, 2011, p. 78).

As resinas alquídicas já estavam disponíveis no Brasil na metade da década de 1940 pela importação de tintas da *American Cyanamid & Chemical Corporation*. A produção nacional de resinas alquídica foi noticiada em 1951 em grandes fábricas de tintas e vernizes para consumo próprio⁹ e posteriormente em 1953 através da fabricação de resinas sintéticas alquídicas¹⁰. A *General Eletrics S.A.* (1921) possivelmente já dominava a tecnologia de produção da resina alquídica e passa a oferecer a resina *Glyptal*® para uso industrial em máquinas e motores em 1951.

A fabricação de tintas alquídicas, por sua vez, ocorre excepcionalmente no Rio Grande do Sul pela “Tintas Renner” (1927) em 1951; essas eram inseridas nas tintas a óleo e nos esmaltes (LOBELLO, 1997, p. 43). A tintas alquídicas, de modo geral, são encontradas com maior frequência a partir da segunda metade da década de 1950 com produtos lançados pela Elekeiroz S.A. (1894) em 1954, pelas tintas de uso doméstico Wandal® lançadas pela “Tintas Wanda” (1934) (Figura 1) e em 1956 pela “Coral S.A.” (1954) por meio da tinta Coramate® para uso doméstico interno.

Revista de Química Industrial (RQI), Rio de Janeiro, n° 258, p. 20, out. 1953.

⁸ A resina alquídica é um óleo de poliéster modificado formado a partir de dois processos: de reações de co-esterificação entre um álcool poli-hídrico (como a glicerina ou o pentaeritritol) e um ácido carboxílico poli-básico (anidrido ftálico). No produto formado, uma resina termo-rígida com ligações cruzadas, adiciona-se um ácido graxo monobásico para diminuir a ocorrência das ligações cruzadas (LEARNER, 2004, p. 18).

⁹ O progresso na Indústria de Plásticos e Resinas no Brasil. **Revista de Química Industrial (RQI)**, Rio de Janeiro, p. 18, 1951. Disponível em: <<http://www.abq.org.br/rqi/edicoes-1950-1959.html>>. Acesso em: 25 set. 2019.

¹⁰ NETO, A. P.; HERRMANN, H. F. Indústria de Tintas e Vernizes com Base de Óleos Vegetais no Rio Grande do Sul. **Revista de Química Industrial (RQI)**, Rio de Janeiro, n° 258, p. 22, out. 1953. Disponível em: <<http://www.abq.org.br/rqi/edicoes-1950-1959.html>>. Acesso em: 25 set. 2019.



Figura 1 – Detalhe de propaganda da tinta alquídica de uso doméstico Wandal®.
 Fonte: Correio da Manhã (RJ), 21.09.1954, p. 5.

Essas evidências indicam que, de modo geral, a presença de tintas modernas à base de resinas alquídicas no Brasil ocorre no começo da década de 1950 com aplicação voltada para o revestimento de máquinas industriais; na segunda metade da década de 1950 os produtos já são voltados para o revestimento de casas e prédios, com a exceção da evidência mencionada para os produtos da “Tintas Renner”. Contudo, se por um lado essas evidências indicam a disponibilidade das tintas alquídicas, o relato histórico de um pintor comercial sugere que as tintas alquídicas não era comum no começo da década de 1950, ao contrário das tintas à base de emulsão de caseína¹¹.

Dessa forma, no início da década de 1950, a apropriação de uma tinta à base de resinas sintéticas, como por exemplo a tinta alquídica, particularmente em obras de arte como pinturas sobre suportes rígidos, não deve ser entendido como um procedimento usual, mas sim experimental. Tais materiais de revestimento apresentavam propriedades distintas dos produtos usualmente empregados no setor industrial e comercial, e além disso, o seu uso exigia um aprendizado ou um treinamento específico.

Posicionamento, intenções do artista e o uso de materiais industriais

Diversos aspectos direcionaram o artista carioca Ivan Ferreira Serpa (1923-1973) para um caminho pessoal de maior organização das cores, formas, linhas e planos. A interação com o escritor francês George Bernanos (1888-1948) quando Ivan Serpa frequenta o Comitê da França Livre no Brasil (déc. 1940), por exemplo, seria importante para confirmar o sentimento de liberdade e autonomia no pensamento do artista carioca. As aulas com o professor Axl Leskoschek (1889-1975) no curso Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas (FGV) (1946-

¹¹ TINTAS CORAL. *Manual de tintas da Coral*. São Paulo, n.p., s.d.. Fundação Bunge.

1948), por sua vez, atualizaram o pintor e introduziram-no às tendências artísticas européias, bem como no uso da linha na composição e da harmonia das cores (FERREIRA, 2004).

No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Ivan Serpa é responsável pela fundação do “Grupo Frente”¹². Ele define o coletivo como “um grupo de jovens, sem preconceito nenhum, que tinham em si uma grande força de expressão”; o critério para pertencer à iniciativa era “não ter compromissos com as gerações passadas, ser jovem e ter boa vontade para trabalhar”¹³. Nesse coletivo, Ivan Serpa procurou ensinar a precisão e rigor em formas geométricas, mas também o experimentalismo e uma autonomia no uso das cores, em oposição aos rígidos princípios do movimento paulista¹⁴. Herkenhoff destaca no professor Serpa a disciplina e o estímulo a exercícios técnicos¹⁵.

Ivan Serpa desenvolveu outras ocupações profissionais além do trabalho como artista. O pintor atuou como ilustrador de capas e vinhetas para a revista *Esfera* (1947-49) e restaurador da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN-RJ/1950-1964). Essas iniciativas possivelmente auxiliaram o artista a obter precisão na execução das suas pinturas; o próprio Serpa afirmou que a atuação como restaurador influenciou-o “no sentido de fazer um trabalho bem feito”¹⁶. A experiência como restaurador, bem como o estímulo dado pelo professor Ivan Serpa ao experimentalismo são características que nos levam a acreditar que o artista teria confiança para preparar suas próprias tintas e de produzir suas próprias receitas; esse material poderia ser obtido pela mistura do pigmento escolhido com a resina desejada, seja ela natural ou sintética.

Em 1952 o pintor carioca produz a pintura a óleo sobre tela “Sem título”, de 195 x 131 cm, que atualmente faz parte da Coleção Ella Fontanals-Cisneros. As formas representadas são todas geométricas e não há traços curvos, mas somente linhas retas. As linhas podem ser paralelas, inclinadas em ângulos agudos, retos ou obtusos, porém, na sua maioria, são extensas (alguns traços possuem mais de 30 cm). As cores utilizadas são vermelho, amarelo e ciano (as primárias), o preto

¹² A arte concreta brasileira foi um movimento artístico que se desenvolveu durante a década de 1950 e de forma muito particular no estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Na primeira cidade, os artistas representantes do movimento concreto fundaram o “Grupo Ruptura” (1952-59); ele foi liderado pelo artista e crítico de arte Waldemar Cordeiro e continha também pintores como Anatol Wladyslaw, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), além de poetas como Décio Pignatari e Augusto e Haroldo de Campos. Na segunda cidade, um grupo de artista orientados pelo professor do MAM-RJ e o artista Ivan Serpa, se organizaram em um outro coletivo chamado Grupo Frente (1954-1957); esse último seria posteriormente reformulado e daria início a um novo movimento artístico, denominado Neoconcretismo (1959-61). Se por um lado o Grupo Ruptura (SP) se identifica com princípios mais rígidos na organização da composição e no uso da cor, por outro lado, o Grupo Frente (RJ) não apresentava exigências e estimulava a experimentação. O coletivo carioca reuniu artistas de variadas tendências artísticas, dentre eles: 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.

¹³ RABELLO, M. Palavra puxa palavra. Conversa com Ivan Serpa. **A voz da rua [Jornal infanto-juvenil]**, Rio de Janeiro, p. 7, 1955.

¹⁴ GULLAR, F. 1- O Grupo de São Paulo. **Jornal do Brasil - Suplemento Dominical**, Rio de Janeiro, p. 9, 17 fev. 1957. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

¹⁵ Segundo Herkenhoff, os primeiros Metaesquemas 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. Hélio Oiticica pintou cerca de 450 Metaesquemas, divididos em séries, em geral, pintadas em uma semana. Ivan Serpa “estimulava o foco” (HERKENHOFF, 2007, p. 248).

¹⁶ MORAIS, F. Ivan Serpa: coerência sem dogmatismo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n.p. 24 abr. 1973. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

e o branco (neutras) e o verde e o laranja (tons terciários). Os tons não são saturados, mas puros, pálidos e frios (Figura 2).

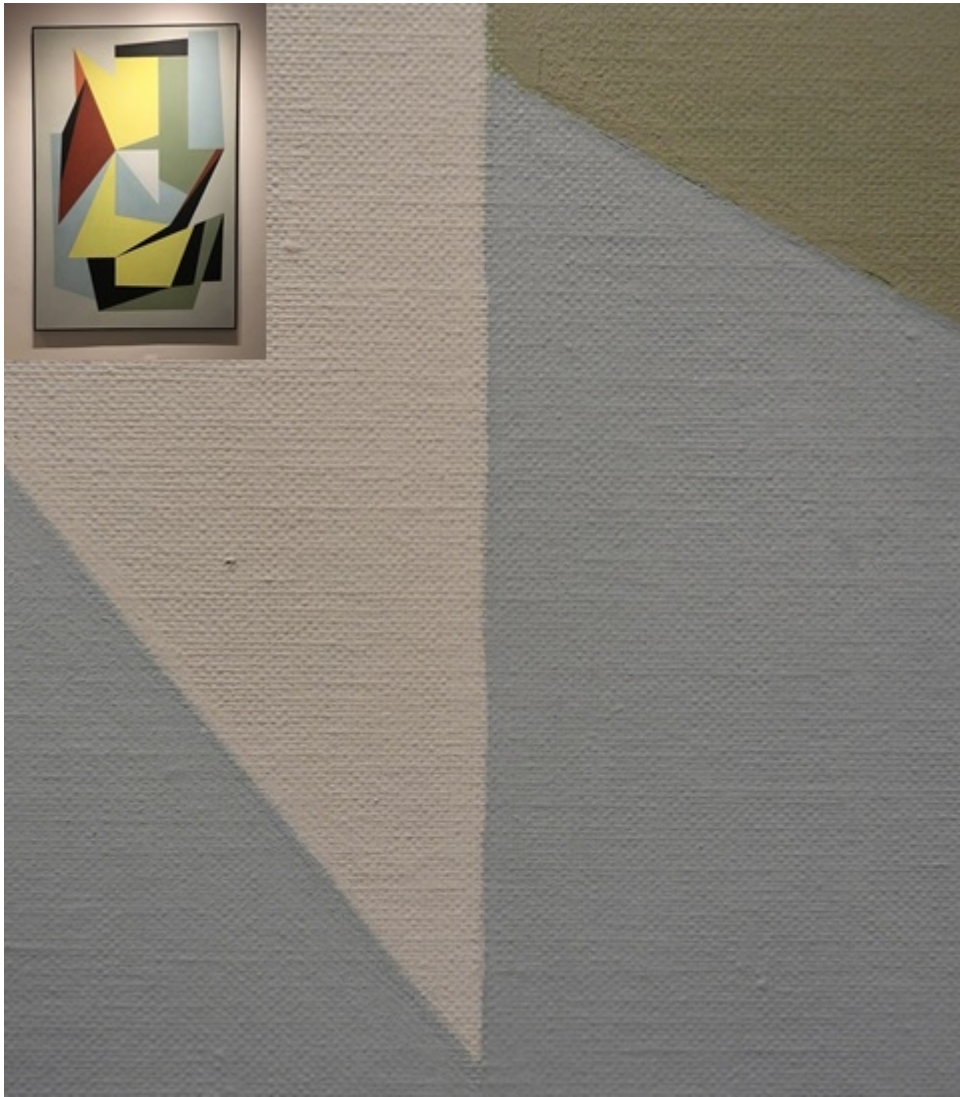


Figura 2 – Ivan Serpa, “Sem título”, 1952. Óleo sobre tela, 195 x 131 cm, Coleção Ella Fontans-Cisneros. Nesse detalhe verifica-se a irregularidade na linha vertical que sugere traço feito à mão.

A superfície da camada à óleo é opaca e fina, sendo possível verificar a textura da tela e a ausência de marcas de pincel. O exame visual de áreas da pintura indica o preto e o vermelho como as primeiras camadas e o verde, o amarelo e o azul como as últimas (Figura 3). As formas geométricas são variadas, porém na superfície da tela não há orifícios ou marcações que indiquem o uso de ferramentas para desenho geométrico, como o compasso ou o tira-linhas, que poderiam ter auxiliado na elaboração da composição.

Entretanto, imagina-se que o artista fez uso de régua, pois algumas linhas são extensas (acima de 30 cm), mas precisas. Em várias áreas é possível verificar traços irregulares e levemente sinuosos que indicam traço à mão livre, como em uma reta de aproximadamente 30 cm na área central do quadro (Figura 2). Em outros locais as bordas das figuras geométricas apresentam uma superfície mais espessa e contornos escuros que sugerem o uso de lápis (Figura 3); esse aspecto sugere áreas de retoque possivelmente realizadas pelo próprio artista para melhor precisão na representação de formas.

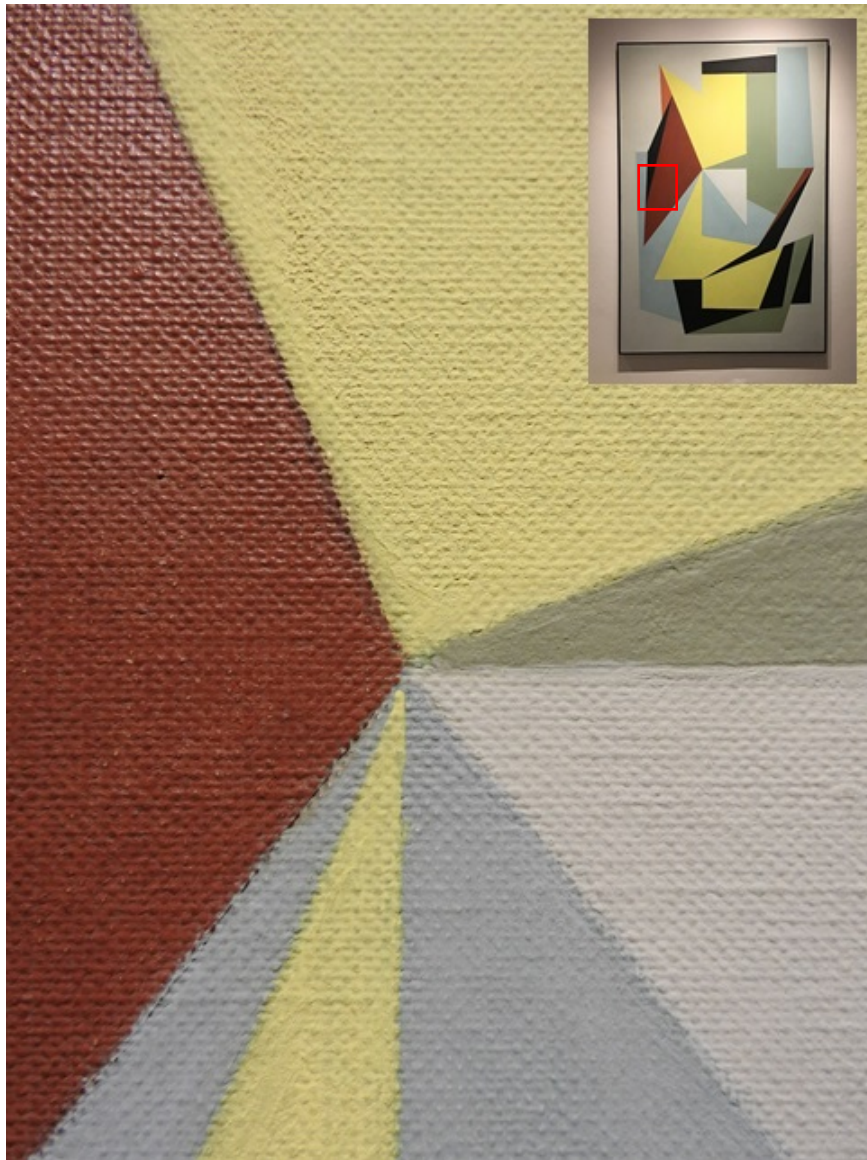


Figura 3 – Ivan Serpa, “Sem título”, 1952. Óleo sobre tela, 195 x 131 cm, Coleção Ella Fontans-Cisneros. Observa-se a borda da figura verde com espessura superior ao restante das figuras e pequenas incisões. Também é possível verificar a sobreposição do amarelo sobre as demais camadas pictóricas.

Ainda em 1952, Serpa afirma que sua pintura é matemática, porém na utilização das cores “compõe com sensibilidade”¹⁷. O seu processo criativo é demorado, “não é produção em massa”: 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”; por fim, o quadro é executado¹⁸.

Anos depois, Ivan Serpa completa que o seu “construtivismo” decorre de 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

¹⁷ Lhote visita o museu de Arte Moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 7, 23 jul. 1952. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

¹⁸ MASSENA, L. E. Arte concreta brasileira em Veneza. **Forma.n. 1.**, Rio de Janeiro, n.p., jun. 1954. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

virtuosismo da técnica pela técnica.”¹⁹ Nesse sentido percebemos que, para o artista, a técnica é uma ferramenta a ser empregada para se alcançar a forma desejada²⁰.

Esse posicionamento inquieto pode ser observado na obra “Forma em evolução” (1952), realizada no mesmo ano que “Sem título”, porém, com características distintas. A pintura foi doada pelo próprio Serpa ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro segundo documentação do MAM-RJ em janeiro de 1953²¹. Ela mede 87,5 x 72,5 cm, proporção muito inferior a “Sem título”; as etiquetas no verso descrevem o uso de “tinta industrial sobre eucatex” e também “tinta Ripolin sobre fibra de madeira”; as análises identificaram o uso de resina alquídica.

Em “Forma em evolução” (1952) a composição utiliza as cores primárias azul e vermelho, além do preto; esses tons são vibrantes, puros e densos. Esse aspecto é distinto da tela anterior, “Sem título” (1952), que apresenta tons de modo geral pálidos e finas camadas de tinta.

A pintura “Forma em evolução” (1952) pode ser dividida em duas áreas retangulares: a primeira é maior e apresenta uma figura em azul que se projeta em um fundo preto; a segunda área é menor e apresenta o movimento inversos da primeira, nela, a figura preta se afasta no fundo vermelho. As duas figuras representam formas orgânicas e são geradas uma em consequência da outra (Figura 4).

¹⁹ MORAIS, F. Ivan Serpa: pioneirismo e renovação. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n.p. 18 set. 1968. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

²⁰ AULER, H. Atelier. **Correio Brasiliense**, Brasília, , n.p, 19 abr. 1975. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

²¹ A obra “Forma em Evolução” estava armazenada no MAM-RJ no infeliz incêndio ocorrido em 1978; os danos causados pelo desastre foram indiretos: o fogo acionou *sprinklers* e a ação direta da água formou 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 entre 1999-2000; entre os procedimentos realizados destacamos: limpeza mecânica e química da pintura, limpeza mecânica do verso, preenchimento de lacunas, saturação das cores com resina Golden MSA (Mineral Spirit-based Acrylic), reintegração cromática com tintas Gamblin e aplicação de verniz final à base de resina cetônica (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 2014).

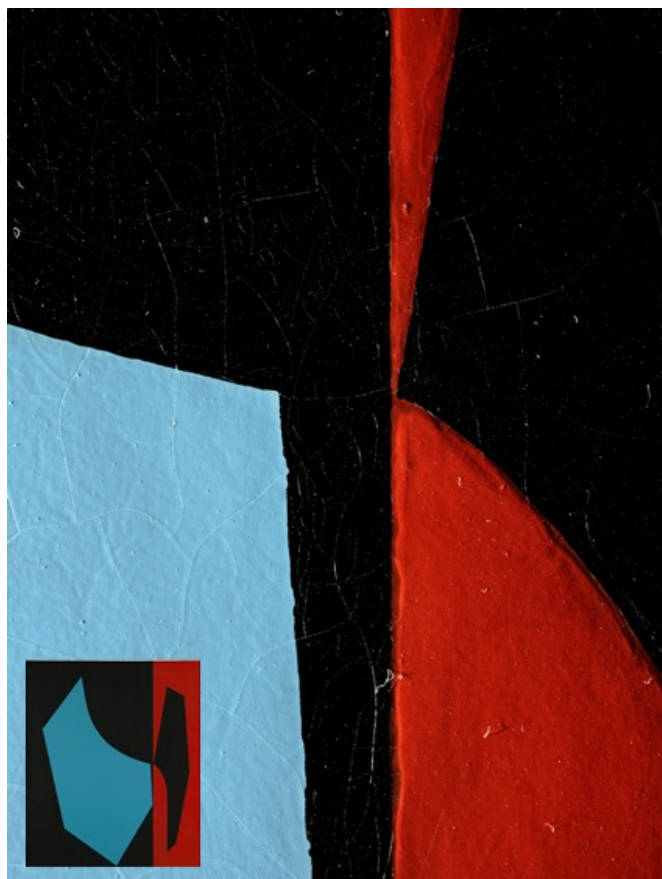


Figura 4 – Ivan Serpa, “Forma em evolução”, 1952. Resina alquídica sobre eucatex, 87,5 x 72,5 cm, MAM-RJ. O detalhe indica a fluidez da camada azul e vermelha bem como a sobreposição dessa sobre as demais. Foto: Alexandre Leão (ILAB/EBA-UFGM).

A estrutura utilizada pelo artista consistiu na aplicação de um fundo azul, sobre ele a camada preta e provavelmente sobre essa a camada vermelha (Figura 5). A camada azul e vermelha são espessas, lisas e fluidas; a região preta aparenta maior rigidez e um aspecto quebradiço; todas, porém, são lustrosas e brilhantes. A obra foi provavelmente pintada com pincel e na horizontal devido a formação de camadas espessas e escorrimentos nas bordas; a pintura foi feita sobre a face lisa de um suporte rígido de madeira. As formas orgânicas representadas não são estritamente geométricas, mas orgânicas; em função disso, a sua delimitação foi provavelmente executada com o auxílio de anteparos ou máscaras com a forma das figuras pintadas.

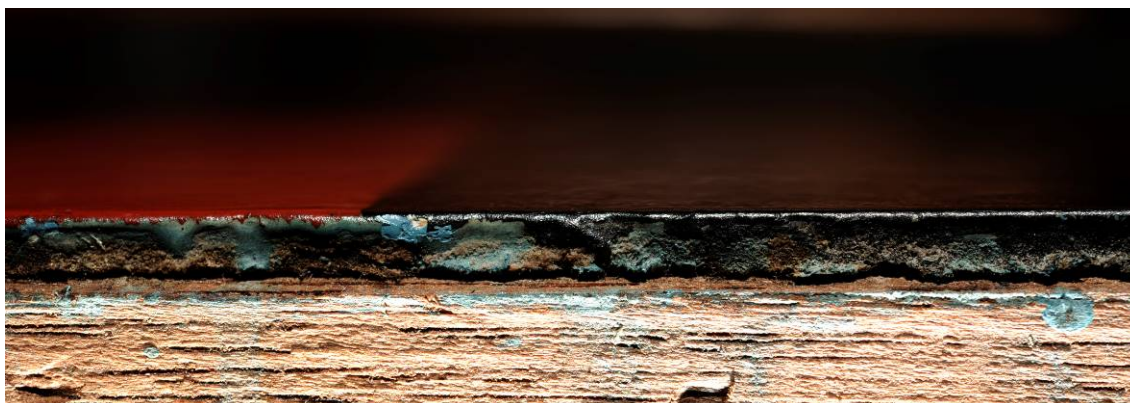


Figura 5 – Ivan Serpa, “Forma em evolução”, 1952. Resina alquídica sobre eucatex, 87,5 x 72,5 cm, MAM-RJ. O detalhe estratigrafia da camada pictórica: primeira camada de azul, que é sobreposta pelo vermelho ou preto. Foto: Alexandre Leão (ILAB/EBA-UFMG).

Essa obra parece se situar em um contexto posterior a “Sem título”, momento que o artista percebe as limitações do óleo e faz experiência com outros materiais. Essa constatação pode ser reforçada por uma análise inédita escrita pelo crítico pernambucano Mário Pedrosa em 1952, onde ele afirma que Serpa esgotou “as possibilidades do óleo no ‘campo das pesquisas da arte concreta’”. Pedrosa explica que a tinta a óleo apresenta “limitações específicas” que impedem o pintor concreto de obter um acabamento diferenciado. Segundo o crítico, a pintura que Serpa se propõe a realizar necessitava 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”. Pedrosa explica que, para alcançar esses resultados torna-se necessário o uso de itens como o Ripolin²², o tiralinhas, a pistola e a madeira compensada²³.

Nesse mesmo ano, o artista carioca relata um encontro em sua residência com artistas e intelectuais para a apresentação de um trabalho executado com tintas da marca Ripolin e a trocas de outras ideias. Ivan Serpa demonstra saber como usar o novo material e quais as suas propriedades: segundo ele o Ripolin é um produto “para a pintura de automóveis e sempre utilizado em superfícies sólidas” (materiais rígidos, como compensado, Eucatex e Nordex). O motivo para a escolha do material está na sua durabilidade: diferentemente da tinta a óleo, o Ripolin não muda de tonalidade após a secagem, não craquela, fissura ou racha. Somado a isso, o artista relata as qualidades estéticas do material: a tinta forma “superfícies uniformes e sem manchas”²⁴.

A lisura da superfície, o uso de cores puras e o contraste figura e fundo bem como a precisão na delimitação das formas são aspectos aprofundados em “*Quadrados com ritmos resultantes*” (1953) (Figura 6); a pintura participou da II Bienal de São Paulo e atualmente pertence a um colecionador particular no Rio de Janeiro. No seu verso há etiquetas identificando exposições, as dimensões de 100 x 100 cm e o uso de “tinta a óleo”; as análises químicas indicaram a presença de resina alquídica.

²² A tinta Ripolin 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 montada pela companhia foi na França em 1897. O produto é à base de uma 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 passou a identificar todas as pinturas em esmalte. As tintas Ripolin com base alquídica surgem, após 1936. Contudo, elas só foram amplamente distribuídas na metade da década de 1950 (MCMILLAN, 2013, p. 261).

²³ PEDROSA, M. O Salão Moderno. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 8, maio. 1952.

²⁴ Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 17, 12 jul. 1952. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.



Figura 6 – Ivan Serpa, “Quadrados com ritmos resultantes”, 1953. Tinta laquídica sobre madeira, 100 x 100 cm. A borda superior na faixa azul sugere tinta que passa sobre fita adesiva. Foto: Alexandre Leão (ILAB/EBA-UFGM).

A pintura apresenta maior complexidade formal e cromática que a anterior. Ela é representada por um quadrado subdividido em quatro quadrantes com dimensões equivalente, mas com representações distintas. O artista parece aproveitar da ideia de simetria/assimetria, na medida em que representa o quadrado superior esquerdo e inferior direito com cores iguais (verde escuro), mas a forma superior direita e inferior esquerda com cores distintas (magenta e preto). No interior desses quadrados o artista incluiu linhas (azuis e amarelas) e formas triangulares (vermelho, azul, amarelo e preto); cada quadrante apresenta um ou dois triângulos de cores distintas. O movimento subentendido no título da obra, é obtido pelo contraste entre as cores dos triângulos com o fundo e também pela representação dos losângulos formados pela união de triângulos com ângulos retos.

O aspecto geral da obra é uma superfície lisa sem as marcas de pincel e com formas com extremidades bem delimitadas; sucessivas camadas de cor são utilizadas para a composição do fundo de cada quadrante. O quadro foi provavelmente pintado na horizontal, pois há marcas de escorrimientos nas bordas sob a moldura. Na sobreposição das camadas pictóricas o fundo de cada quadrante foi pintado sobre as faixas e os triângulos. Porém, esse método exigiu a delimitação cuidadosa das formas através do uso de fita adesiva; em uma borda da pintura é possível observar resquícios da fita (Figura 7). Nas extremidades das faixas e dos triângulos há sulcos que indicam o uso de fita adesiva e ferramenta de corte para facilitar a sua remoção; também é possível verificar áreas onde a camada de tinta passa por baixo da fita a mistura que a camada de tinta subjacente. Em outras áreas é possível observar aspectos que indicam a remoção de tinta após a retirada da fita adesiva (Figura 8).

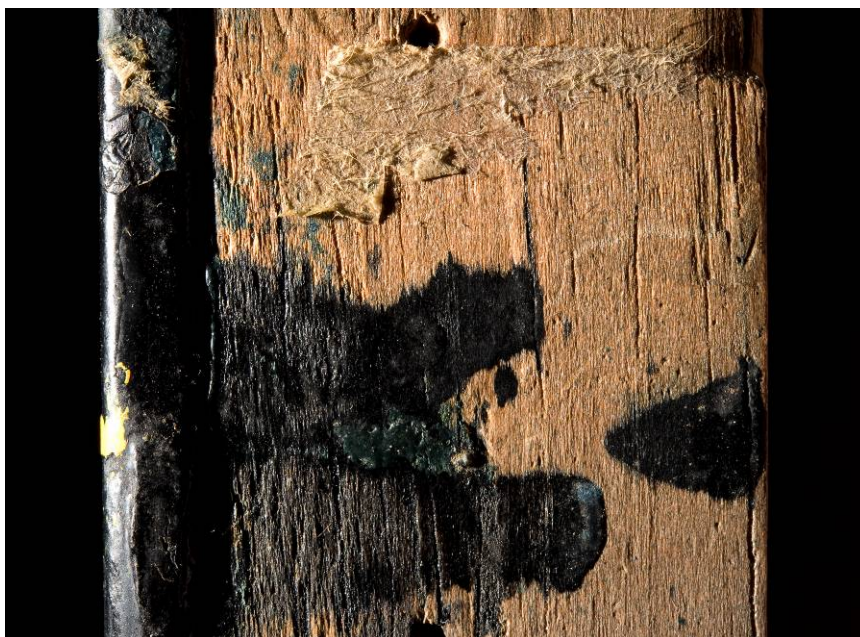


Figura 7 – Detalhe de lateral da obra de Ivan Serpa “Quadrados com ritmos resultantes” (1953) com resquício de fita adesiva na região superior da imagem. Foto: Alexandre Leão (ILAB/EBA-UFGM).

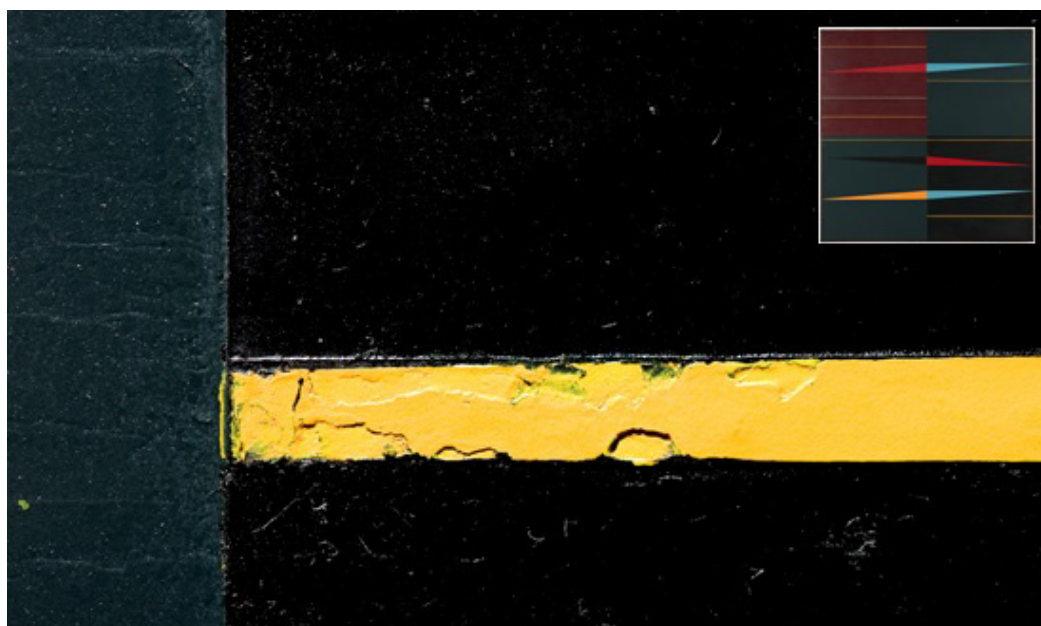


Figura 8 – Detalhe de obra de Ivan Serpa “Quadrados com ritmos resultantes” (1953). A borda na faixa amarela sugere depósito de tinta causado por utilização de fita adesiva; na parte superior da faixa nota-se mistura da tinta amarela com a preta. Foto: Alexandre Leão (ILAB/EBA-UFGM).

A inquietação do artista frente as alternativas oferecidas por materiais industriais é novamente reforçada quando o artista relata em 1953 que experimentou “o Ripolin e ele correspondeu às novas exigências de minha pintura”. Entretanto, posteriormente ressalta que voltaria a usar o óleo caso redescobrisse “novas possibilidades expressivas”²⁵. A partir do ano de 1954 Ivan Serpa inicia uma nova série de experiências com colagens a quente. O processo corresponde a adaptação de uma técnica empregada na restauração de papéis atividade exercida pelo pintor na Biblioteca Nacional

²⁵ Ivan Serpa, concreto feliz entre as crianças. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 02 ago. 1953. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

(RJ). Essa técnica aprofunda o interesse desenvolvida na fase anterior com as resinas alquídicas: a busca pela “pureza”, “densidade de cor” e novos “tipos de textura” através das tintas industriais²⁶.

Conclusão

A pesquisa histórica e o exame visual de três obras produzidas por Ivan Serpa e aqui apresentadas indicam grande inquietação artística do pintor. O artista inicia a elaboração de pinturas a óleo sobre tela, provavelmente uma tinta artística, com a representação de formas geométricas feitas à mão livre; esse aspecto pode ser ilustrado na obra “Sem título” (1952). As habilidades do pintor seriam aprimoradas por meio das ocupações desenvolvidas pelo pintor, de modo que, no mesmo ano, o artista carioca demonstra-se preocupado em obter uma superfície lisa, com cores vibrantes e formas orgânicas bem definidas. Esse interesse é concretizado, por exemplo, na obra “Forma em evolução” (1952). Nessa pintura, um novo material pictórico à base de resina sintética do tipo alquídica foi empregado, porém, dessa vez, não mais sobre tela, mas sobre um suporte rígido; essa condição baseia-se nas limitações desse novo material, que eram conhecidas pelo artista Ivan Serpa, conforme apresentado na pesquisa histórica. O interesse do artista por superfícies lisas e pelo contraste cromático seria ainda aprofundado e materializado em “Quadrados em ritmos resultantes” através da realização de uma lisura ainda superior e da utilização de fita adesiva na delimitação das figuras. A pesquisa histórica do materiais indicou que as resinas alquídicas estiveram disponíveis no começo da década de 1950, mas não foram assimiladas imediatamente pelo pintores comerciais. Dessa forma, o uso desse produto em composições artísticas elaboradas por Ivan Serpa é inaugural e decorre da valorização do pintor para a experimentação na arte.

Referências

Abstracionismo e Ripolin na Casa de Serpa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 17, 12 jul. 1952. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

AULER, H. Atelier. **Correio Brasiliense**, Brasília, , n.p, 19 abr. 1975. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

BARBOSA, J. H. R.; SOUZA, L. A. C. S. **Arte construtiva brasileira: o uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960**. 2015. Universidade Federal de Minas Gerais, [s. l.], 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUOS-ARTJTM>>

BARCINSKI, F. W.; SIQUEIRA, V. B.; FERREIRA, H. M. D. **Ivan Serpa**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2003.

DEL NEGRO, C. As cores. **Revista de Química Industrial (RQI)**, Rio de Janeiro, n° 161, p. 20, set. 1945. Disponível em: <<http://www.abq.org.br/rqi/edicoes-1950-1959.html>>. Acesso em: 25 set. 2019.

Exposição de Ivan Serpa e pintura de crianças no EE. UU. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 5 jun. 1954. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

²⁶ Exposição de Ivan Serpa e pintura de crianças no EE. UU. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 5 jun. 1954. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

FERREIRA, H. M. D. **O professor Ivan Serpa: importância das artes plásticas na educação.** Rio de Janeiro.

GOTTSCHALLER, P.; LE BLANC, A. **Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros.** Los Angeles: Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017.

GULLAR, F. 1- O Grupo de São Paulo. **Jornal do Brasil - Suplemento Dominical**, Rio de Janeiro, p. 9, 17 fev. 1957. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

HERKENHOFF, P. Rio de Janeiro: **A cidade necessária.** In: GABRIEL PÉREZ-BARREIRO (Ed.). **The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros.** Texas: The Blanton Museum of Art, 2007.

Ivan Serpa, concreto feliz entre as crianças. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 02 ago. 1953. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

LEARNER, T. **Analysis of Modern Paints.** Los Angeles: Getty Publications, 2004.

Lhote visita o museu de Arte Moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 7, 23 jul. 1952. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

LOBELLO, M. **Renner Herrmann 70 anos: nas cores uma história.** São Paulo: Prêmio, 1997.

MASSENA, L. E. Arte concreta brasileira em Veneza. **Forma.n. 1.**, Rio de Janeiro, n.p., jun. 1954. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

MORAIS, F. Ivan Serpa: pioneirismo e renovação. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n.p. 18 set. 1968. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

MORAIS, F. Ivan Serpa: coerência sem dogmatismo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n.p. 24 abr. 1973. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 set. 2019.

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.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

NETO, A. P.; HERRMANN, H. F. Indústria de Tintas e Vernizes com Base de Óleos Vegetais no Rio Grande do Sul. **Revista de Química Industrial (RQI)**, Rio de Janeiro, nº 258, p. 20-22, out. 1953. Disponível em: <<http://www.abq.org.br/rqi/edicoes-1950-1959.html>>. Acesso em: 25 set. 2019.

O progresso na Indústria de Plásticos e Resinas no Brasil. **Revista de Química Industrial (RQI)**, Rio de Janeiro, p. 18, 1951. Disponível em: <<http://www.abq.org.br/rqi/edicoes-1950-1959.html>>. Acesso em: 25 set. 2019.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação.** 2ª Edição ed. Rio de Janeiro.

PEDROSA, M. O Salão Moderno. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 8, maio. 1952.

RABELLO, M. Palavra puxa palavra. Conversa com Ivan Serpa. **A voz da rua [Jornal infanto-juvenil]**, Rio de Janeiro, p. 7, 1955.

STANDEVEN, H. A. L. **House Paints, 1900-1960: History and Use**. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2011.

TINTAS CORAL. **Manual de tintas da Coral**. São Paulo.

Tintas e Vernizes – Óleos secativos. Revista de Química Industrial (RQI), Rio de Janeiro, n° 169, p. 25–26, mai. 1946. Disponível em: <<http://www.abq.org.br/rqi/edicoes-1950-1959.html>>. Acesso em: 25 set. 2019.

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.