

Entre “Sacigiotto” e “Sacigropius”: o ateliê, a cidade e o legado público de Luiz Sacilotto

[*Between “Sacigiotto” and “Sacigropius”: the studio, the
city and the public legacy of Luiz Sacilotto*]

Ana Avelar¹

Renata Rocco²

Agradecimentos a Adamastor, Valter e Oscar Sacilotto, Maria Luiza Villas Bôas, Erica Schmatz, Luciana Gonçalves, Victória Santana, Maria Carolina Boaventura, Shirlene Arruda, Sérgio Guerini e Amanda Konig.

RESUMO • O artigo analisa a obra e as reflexões de Luiz Sacilotto entre 1950 e 1970 a partir de três itens pouco conhecidos localizados em seu ateliê em Santo André: um anúncio publicitário que o tinha como garoto-propaganda; uma página da revista *Acrópole* sobre o projeto do edifício Mainumbi em São Vicente; e uma entrevista concedida pelo artista ao Museu Lasar Segall em 1977. Tais elementos abrem possibilidades para discutir sua produção não somente ligada ao histórico grupo Ruptura, mas acerca de outras atuações no ambiente urbano e na arte contemporânea. O estudo visa contribuir para a historiografia da arte concreta no Brasil por meio de novas leituras sobre o trabalho de um artista central para o debate concretista. • **PALAVRAS-CHAVE** • Luiz Sacilotto; arte concreta; artes

aplicadas. • **ABSTRACT** • This article analyzes the work and reflections of Luiz Sacilotto between the 1950s and the 1970s based on three little-known items found in his studio in Santo André: an advertisement featuring him as a poster boy; a page from *Acropole* magazine about the Mainumbi building project in São Vicente; and an interview with Lasar Segall Museum in 1977. These elements open up possibilities for discussing his production beyond the historic Ruptura group, including his actions in the urban environment and in contemporary art. The study aims to contribute to the historiography of concrete art in Brazil through new interpretations of the work of a central artist for the debate on concrete art. • **KEYWORDS** • Luiz Sacilotto; concrete art; applied arts.

Recebido em 22 de julho de 2025

Aprovado em 15 de setembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

AVELAR, Ana; ROCCO, Renata. Entre “Sacigiotto” e “Sacigropius”: o ateliê, a cidade e o legado público de Luiz Sacilotto. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10766.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10766

1 Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

2 Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (AACPG, São Paulo, SP, Brasil).

O ateliê do artista Luiz Sacilotto, situado na agitada rua Senador Flaquer, na cidade de Santo André (SP), entre diversas agências bancárias, restaurantes e outros negócios, convida a rememorar a história do Grande ABC (SP) e seu desenvolvimento como polo industrial, local de formação do operariado e sindicalismo na região. No ateliê, tal qual o visitamos em 2023³, havia três grandes núcleos, por assim dizer: a biblioteca; o arquivo; a oficina e os materiais de trabalho – telas, desenhos preparatórios e pincéis, régua, tinta, lápis, pigmentos, aguarrás etc. – divididos entre o espaço de trabalho e a marcenaria. Além do mobiliário, fabricado pelo próprio artista, havia o trainel com obras e, na parede, pinturas, serigrafias e fotos das obras públicas de Sacilotto na cidade.

Mantido por seus filhos – Valter, Oscar e Adamastor Sacilotto –, o ateliê conserva:

- documentos pessoais – dados de formação escolar, diplomas, e documentação básica, como passaporte, certidão de casamento; cartões-postais e cartas trocadas com parentes e amigos e artistas, fotografias de família;
- registros de atividades profissionais e artísticas, tais como: arquivos da Fichet; fôlder das exposições em que participou e visitou, muitos com dedicatórias, fôlderes de eventos culturais em Santo André, recibos de compra de materiais, recibo de encomenda e compra de obras para museus, cartas de curadores parabenizando-o por exposições, ou pedindo doação ou empréstimos de obras;
- *clipping*: relativo à sua produção artística (entrevistas que concedeu, exposições coletivas e individuais de que participou, a saber: duplicatas de itens doados ao IAC) e produção de outros artistas contemporâneos;
- projetos e notícias sobre suas obras em espaços públicos em Santo André, como o calçadão da rua Oliveira Lima, as obras para o Sabina Escola Parque e o Hospital Brasil, além do painel monumental realizado para a Universidade Federal do ABC;
- fitas de vídeo, CDR e DVD com entrevistas que concedeu;

3 O artista faleceu em 2004. Desde então, o ateliê passou por reorganizações da família, sobretudo, no que diz respeito à transferência de diversos itens (cartelas de cores, guaches, desenhos preparatórios e *clipping*, reunido pelo artista) ao Instituto de Arte Contemporâneo (IAC), em regime de comodato. Para mais informações, ver: IAC (s. d.).

- pasta de pesquisas com artigos de Gullar, Max Bill, Mário Pedrosa etc.;
- volumes raros: poemobiles, *Noigandres* e revista *Invenção*;
- livros de estética e história da arte, monografias de artistas, percepção, fenomenologia, música, botânica, manuais de artistas, livros técnicos (serigrafia, conservação), matemática, geometria, dicionários, literatura, poesia, entre outros.
- registros atividades ligadas à educação e das oficinas que o artista oferecia: desenhos, cartas e fotos desses encontros.

Para além de traduções de páginas e trechos específicos, o artista grifava, anotava e fazia correções nos livros, além de juntar fichamentos e recortes de jornais relacionados ao assunto junto às páginas do volume. Uma abordagem de suas leituras e biblioteca abarcaria em grande medida os exemplos dados por Décio Pignatari no que diz respeito à visualidade empregada em suas obras e a relação que o artista teve com a música desde sempre.

Alguns autores, como Gabriel Pérez-Barreiro (2021) e Claudinei Roberto (2015), já se detiveram sobre o ateliê e a biblioteca, discutindo o quão indissociável é a prática do artista do ambiente dedicado a ela, e como essa relação pauta as reflexões teóricas de Sacilotto. Com isso, propomos uma contribuição a essas análises tomando como disparadores três itens que faziam parte do ateliê: um anúncio publicitário com Sacilotto como garoto-propaganda; um anúncio na revista *Acrópole* divulgando o projeto do edifício Mainumbi, em São Vicente; e uma entrevista concedida em 1977⁴.

PINTA DE OPERÁRIO

De acordo com Décio Pignatari (2001):

Dizia o poeta Ronaldo Azeredo que nunca tinha visto um artista [Sacilotto] com tanta pinta de operário, tal como aparece na iconografia portinaresca ou do realismo socialista. [...] Tinha e tem a aparência rude, era parco no falar [...], embora não lhe faltasse empolgação; mas tinha, além da obra, dois traços de surpreendente requinte: um bom gosto nipo-mondriânico em relação aos objetos (tinha o espírito de “designer”) e, o que é muito raro entre os artistas plásticos, cultivava com amor a música dodecafônica e pós-dodecafônica de Schoenberg, Alban Berg e Webern, sem falar no cinema expressionista alemão.

Curioso perceber Pignatari em seu próprio preconceito: “operário” e “de surpreendente requinte” eram características que surpreendiam o poeta ao aparecem juntas numa mesma figura. Talvez, para ele, a sofisticação formal da obra de Sacilotto fosse inexplicável diante da realidade de uma vida no chão de fábrica. Seu estilo “realista socialista” indicava ainda o ambiente artístico-político de que participava, sob a luz da função social da arte como denúncia das desigualdades sociais.

4 Depoimento concedido a Antonio Hélio Cabral em 14 e 28 de outubro de 1977. Agradecemos ao estudioso Daniel Rincon, do Museu Lasar Segall, por disponibilizar as gravações de Sacilotto e transcrições e imagens.

Porém, ao observarmos mais de perto o ateliê do artista, tais características também estão presentes em itens específicos, assim como a relação que Sacilotto estabeleceu com o local: “vou ao meu ateliê todos os dias, naturalmente, como um operário” (TOGNONI, 1998). Queria com isso dizer que seu método de trabalho era disciplinado, não apenas pela frequência com que estava no ateliê, mas também a julgar pela exatidão das pinturas e estudos que passa a desenvolver nos anos 1950. Até então, sua formação em desenho técnico na Escola Masculina do Brás separava-se das primeiras experiências em pintura, mais próximas à visualidade santelena⁵ e, por vezes, expressionista. (Embora o estudo aprofundado de cores já estivesse lá, como demonstrado em exposição de obras do artista⁶.)

Como se sabe, Sacilotto nasceu e morou toda sua vida em Santo André. Lá assistiu ao vertiginoso crescimento industrial da região enquanto trabalhava com esquadrias metálicas na Fichet & Schartz-Hautmont⁷, experiência que o encorajou a abrir e manter, entre os anos de 1958 e 1969, a sua própria serralheria, batizada de Strutus – um neologismo fazendo referência à ideia de estrutura. Embora São Paulo fosse o local de seu aprendizado técnico na Escola Masculina, sua circulação, atuação e participação em exposições, Sacilotto permaneceu a vida toda na cidade onde teve seus ateliês, sem nunca deixar de falar e atuar publicamente a favor de uma expansão do circuito artístico local e de enaltecer artistas da região, como João Suzuki e Paulo Chaves⁸, nos anos 1990. Sem dúvida, ao optar pela vida numa cidade predominantemente dedicada à indústria, revelava sua visão de artista-operário comprometido com o progresso da comunidade da qual provinha.

Muito se escreveu sobre Sacilotto como “artista operário”, e uma peça de aparente simplicidade, localizada no arquivo, serve como ponto de partida para retomar a

5 Referimo-nos ao Grupo Santa Helena, uma reunião de artistas no Palácio Santa Helena na Praça da Sé, em São Paulo, que pintava obras figurativas com temas como paisagens, naturezas-mortas, nus, sem uma orientação preestabelecida, a partir de 1934 até o decênio seguinte. Os artistas que faziam parte do grupo eram: Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Mario Zanini, Humberto Rosa, Fulvio Pennacchi, Alfredo Volpi, entre outros.

6 A mostra “Sacilotto contemporâneo: cor, movimento e partilha”, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), em 2024, pelas autoras, apresentou obras do início da carreira do artista em relação à produção pós-1970, indicando, assim, como a pesquisa cromática se estabelece ao início e se mantém até o final da vida de Sacilotto.

7 Para informações sobre a empresa, ver: Scripo Museum (s. d.).

8 Em artigo no *Diário do Grande ABC*, publicado em 25 out. 2009, diz-se que os dois artistas, mais Sacilotto, compunham “a tríade dos artistas plásticos abstratos de Santo André” (MARIANO, 2009).

9 Como, por exemplo, Caetano (2007) e Sacilotto (1988).

questão. Trata-se de um anúncio publicitário (Figura 1) para a marca de tintas Ideal, cujos proprietários eram da comunidade italiana¹⁰.

Figura 1 – Anúncios publicitários para a marca de tintas Ideal. *O Cruzeiro*, 5 dez. 1959. Acervo da família

Figura 1 – Anúncios publicitários para a marca de tintas Ideal. *O Cruzeiro*, 5 dez. 1959. Acervo da família

À moda de um “garoto-propaganda”, o artista empresta sua imagem vestido com macacão de pintor de parede de época, segurando o pincel molhado com a cor verde, como a fazer uma pausa na pintura da parede à sua frente. Encontra-se em um recinto fechado, do qual se vê o teto azul e um trecho da parede de fundo, rosa. Junto à imagem, o subtítulo: “Recomenda o pintor de confiança!”. Tal anúncio foi publicado na revista *Manchete* em 1959¹¹, e republicado com diferentes layouts e títulos em outras ocasiões, como na revista semanal *o Cruzeiro*¹², com a mesma imagem de Sacilotto. Interessante notar que na parte de baixo do anúncio a mesma imagem do artista foi aplicada duas vezes na própria lata de tinta, e ao lado da imagem, a seguinte legenda: “em cada lata – a figura do pintor de confiança”. Ou seja, Sacilotto não apenas foi

¹⁰ Sobre o histórico da marca, de acordo com Barbosa (2017, p. 101), a Ideal “foi criada em 1938 pelos descendentes de italianos Amélio Sarto e João Scaffidi passando a produzir já no ano de 1939 ‘tintas a óleo, massas, vernizes, esmaltes e solventes’ (TELLES, 1989, p. 67). A partir de 1947 [...] passa a disponibilizar não somente tintas imobiliárias, mas também tintas automotivas para repintura. A Ideal ofereceu [...] as tintas a óleo Triunfo®, as tintas plásticas Ultravínil®, as lacas à base de nitrocelulose Idealaca® e o esmalte sintético Idealux®. Finalmente, em 1975, a empresa é adquirida pelo complexo industrial Renner Hermann”.

¹¹ Revista *Manchete*, 1959, p. 40.

¹² No arquivo constam não apenas os anúncios impressos em suas variações, mas a foto de Sacilotto, sem fundo algum, para que servisse de base para aplicação dos diferentes layouts.

garoto-propaganda em anúncios publicitários da marca¹³, mas também o fez para as próprias latas comercializadas no mercado (Figura 2).

TRIUNFO ULTRAECONÔMICO
é uma tinta a óleo brilhante para todos os fins.

Pode ser aplicada, com toda facilidade e segurança, nas superfícies internas e externas, de madeira, metal, rebôco, etc.

Aplicada a pincel ou revolver, oferece sempre boa cobertura e acabamento uniforme e brilhante.

Entre as modernas cores de **TRIUNFO ULTRAECONÔMICO** está a de sua escolha exata para uma pintura perfeita e decorativa.

há uma tinta **Ideal** para cada finalidade

Ideal **Ultraintético**
esmalte sintético brilhante

Ideal **Ultrabril**
tinta a óleo brilhante

Ideal **Ultraesmalto**
esmalte brilhante

Ideal **Ultrafôso**
tinta de emulsão solúvel em água

Ideal **Ultracor**
tinta fôsa à base de óleo

FÁBRICA DE TINTAS IDEAL LTDA.
Depo. de Vendas:
Praça da República, 270, s/loja - Fone: 35-0144 (rede interna) - São Paulo
Fábrica: Caixa Postal, 194 - São Caetano do Sul - São Paulo

Primeira Agência Brasileira

10 cores modernas decorativas

Figura 2 – Detalhe de anúncio com lata de tinta Ideal com rosto de Sacilotto. Livroreto prova. Acervo da família

Diante disso, o interesse por essa peça de propaganda advém de alguns fatores. O primeiro deles, já apontado, a sua apresentação como um operário efetivamente vestido como tal, segurando orgulhosamente o pincel enquanto sorri e olha para o observador. Apresenta-se como operário da pintura – não um pintor de cavalete tradicional, mas como um pintor de paredes à moda da geração de artistas-artesãos imigrantes e filhos de imigrantes que o precedeu, como os santelenistas Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi, Francisco Rebolo e Mario Zanini, entre outros. A legenda, por outro lado, mostra que o avalizador daquela marca de tintas era o “pintor de confiança”, ou seja, o pintor-artista, um pintor moderno¹⁴.

De fato, no ano da publicação do anúncio, o artista já tinha conquistado visibilidade no meio artístico nacional, com participações em edições da Bienal de São Paulo, na Bienal de Veneza, em Salões de Arte Moderna e, sobretudo, demonstrado

¹³ Até onde foi possível apurarmos, não se localizou a agência de publicidade responsável pela criação do anúncio. Logo, os motivos pelos quais o artista foi convidado para ser o garoto-propaganda não são claros.

¹⁴ Vale ressaltar que não fazemos juízo de valor ou qualquer tipo de hierarquização entre as chamadas “belas artes” e as “artes aplicadas” – usamos aqui a separação e a terminologia que ainda estavam em voga naquele momento.

sua postura vanguardista ao assinar o manifesto do grupo Ruptura, expondo ainda com o grupo no antigo Museu de Arte Moderna (MAM-SP) em dezembro de 1952. Havia também feito parte da Exposição Nacional de Arte Concreta (em São Paulo em 1956 e no Rio de Janeiro em 1957) e mesmo participado de uma importante mostra internacional: a Koncret Kunst, organizada por Max Bill, em 1960, na Suíça¹⁵.

Ao longo desses anos, trabalhava na indústria para pagar suas contas. Na Hollerite do Brasil, fazia letras de alta precisão; era desenhista técnico em escritórios de arquitetura, como os de Rodolfo Weigand Engenharia, em Santo André, de Vilanova Artigas e de Jacob Rutchi, em São Paulo, e na Fichet, desenvolvendo esquadrias metálicas. Justamente esse trabalho com serralheria seria mantido entre meados dos anos 1960 e 1970, quando a atividade como pintor ficara suspensa devido a ameaças do regime militar instaurado em 1964¹⁶.

Voltemos às latas de tinta. Por ocasião da 8ª Bienal de São Paulo em 1965, Sacilotto tem a ideia de expor uma obra específica (Figura 3), que concebeu da seguinte forma:

[...] mandei catar latas, novas, velhas [...] mandei soldar, empilhar. Parecia que estava no espaço. Tinha uma outra obra pequena: uma lata pequena de tintas Ideal... Eu servi de modelo [para propaganda] para as tintas Ideal [...]. Do outro lado, vinha em cima na lata: “Castrol – a obra-prima em óleos”. Aí eu apaguei o “l” de Castrol e ficou “Castro – a obra-prima em óleos”. Tirei “em óleos” e ficou “Castro: a obra-prima”. Era um protesto meu. E depois me disseram: “Se você expuser isso aí você vai na cadeia na hora”, acabei destruindo¹⁷.

15 Para o panorama completo da produção de Sacilotto, ver: Sacramento (2001) e Carvalho (1995).

16 Após destruir seus trabalhos que integraram a 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, Sacilotto teve uma pausa no trabalho artístico entre 1965 e 1974. Como indica em entrevista arquivada na Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC/USP, parou de trabalhar “na época do regime militar [depois que] O Deops me procurou, em São Paulo” (apud PELLEGRINI, 2002). Quando retornou ao mundo artístico, desenvolveu obras que exploram ainda mais aspectos ópticos e cromáticos. Para saber mais, ver: Avelar; Rocco (2024).

17 Entrevista arquivada na Biblioteca Lourival Gomes Machado – MAC/USP.



Figura 3 – Imagem do protótipo da obra com latas tinta Castrol, entre outras marcas, c. 1965

Temos, assim, o exemplo de uma produção pontual, de resistência e denúncia contra o regime que Sacilotto nunca retomaria – mas que evidencia sua postura política. O artista tampouco adere a outros tipos de manifestações artísticas que detêm lugar naquele período, com as Novas Figurações e a Pop, ou às experimentações mais próximas da estética relacional, no sentido das obras neoconcretas.

Um segundo aspecto de interesse do anúncio diz respeito ao produto vendido. Como se sabe, Sacilotto e seus colegas do grupo Ruptura empregaram tintas industriais em suas criações¹⁸ a partir dos anos 1950 e procuraram, cada um à sua maneira, estabelecer uma conexão entre arte, indústria e outras instâncias da vida cotidiana¹⁹. Assim, embora seja curioso que o artista tenha concordado em emprestar sua imagem para um anúncio publicitário a ser veiculado em revistas de enorme circulação²⁰, o fato parece reafirmar radicalmente as atividades adotadas pelo grupo, que tinha como premissa o trânsito livre entre a vida e a produção artística – somando-se aí as artes ditas aplicadas²¹.

A aparição de Sacilotto em anúncios das Tintas Ideal, especialmente vestido como um operário da pintura, apresenta uma camada adicional que escapa a uma leitura meramente factual ou documental: trata-se de um gesto que pode ser compreendido como inserção consciente do artista no domínio da cultura visual de massa. Longe de ser apenas uma concessão comercial, o uso de sua imagem em revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro* pode ser lido como um gesto de instrumentalização da publicidade em favor do reconhecimento da profissão de pintor como fundamental para a vida urbana em termos estéticos, tanto naquilo que concerne à cobertura de casas e edifícios, como naquilo que diz respeito mais especificamente às artes integradas à arquitetura, como a produção de painéis e murais, por exemplo²².

A imagem de Sacilotto estampando latas de tinta propõe uma espécie de reconfiguração simbólica do “artista-operário”. A publicidade o apresenta não como um artista de elite ou “intelectual”, mas como um trabalhador do mundo real – alguém que domina tanto a técnica do pincel quanto o ofício da fabricação, e que recomenda, com a autoridade de sua prática, o uso de um produto industrial.

Poderíamos arriscar dizer que há nisso um gesto *proto-pop*, no qual o artista se deixa atravessar pelo mercado, mas sem perder o controle da linguagem. Essa leitura não é desprovida de tensões: ao mesmo tempo que Sacilotto parece aderir a um imaginário popular e funcional (a lata de tinta, o macacão), também se insinua uma crítica silenciosa ao modo como o sistema publicitário absorve e transforma a figura do artista em selo de autenticidade. Ele não aparece como gênio incompreendido, mas como “pintor de confiança” – parecendo haver aí certa ironia.

18 Sobre os materiais usados por Sacilotto, ver: Gottschaller (2021, p. 29-39).

19 Sobre o grupo, a literatura é vasta. Recomenda-se: Espada; Quevedo (2022); Sandes (2018); Cintrão; Nascimento (2002).

20 À época, *O Cruzeiro* contava com uma tiragem enorme de cerca de 550 mil exemplares vendidos (VELASQUEZ, 2009). Vale lembrar que a adoção de garotos/as-propaganda era algo recente em anúncios publicitários no Brasil, datando dos anos 1950.

21 Assim como seus colegas de Ruptura, como Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi, que trabalharam na indústria, e mesmo Geraldo de Barros, que teve fábricas de móveis – a Unilabor e a Hobjeto.

22 Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), discute como a arte perde sua “aura” ao se tornar reprodutível tecnicamente, e também como esse processo pode democratizar o acesso à imagem e permitir novas formas de circulação. No caso de Sacilotto, sua aparição como “pintor de confiança” em anúncios de tinta pode ser lida, sob essa chave, como uma forma de inserção deliberada em um circuito visual ampliado, onde o valor de uso da arte se sobrepõe ao valor de culto.

A imagem do anúncio é, portanto, polifônica: pode ser lida como uma tática de circulação da imagem pública do artista; uma provocação ao campo artístico tradicional; e, talvez, uma maneira sutil de se inscrever em um circuito ampliado da arte, que inclui também o design, a indústria, a produção gráfica e o espaço urbano. É importante lembrar que, naquele mesmo ano, Sacilotto já circulava pelas bienais e exposições internacionais. O artista que estampa a lata de tinta é o mesmo que havia assinado o manifesto do Ruptura e exposto ao lado de Max Bill.

Esse paradoxo talvez seja o mais fértil de todo o anúncio: a convivência entre uma estética de precisão e uma imagem “popular”, a convivência entre Mondrian e a lata de tinta. Mais do que uma contradição, esse embate revela a radicalidade da proposta já colocada pelas vanguardas do início do século de dissolução das fronteiras entre arte e vida não apenas no plano do discurso, mas também da prática e da imagem.

AUTONOMIA EXPANDIDA: FACHADA E PAINÉIS DO EDIFÍCIO MAINUMBI

Essa tensão entre o gesto artístico e sua circulação pública nos leva ao segundo eixo deste artigo: a atuação de Sacilotto nas artes aplicadas, onde sua pesquisa formal se manifesta diretamente nos espaços de uso coletivo e nas interseções com a arquitetura. Mais do que incursões ocasionais, as chamadas artes aplicadas²³ revelam-se em Sacilotto como extensão lógica de sua visão de arte pública, racional e acessível: a contribuição do artista para a fachada e painéis internos em um edifício em São Vicente. Ao integrar suas soluções formais ao espaço urbano e arquitetônico, ele transforma a linguagem abstrata em linguagem cívica, propondo uma convivência entre rigor compositivo e função democrática. Projetos com Costa Lima, Waldemar Cordeiro e Abrahão Sanovicz demonstram a constância com que o artista investia na articulação entre geometria construtiva e função pública – seja na fachada de um edifício, seja no paisagismo urbano ou no detalhamento de caixilhos. É nesse campo que a relação entre forma concreta e função social ganha nova espessura.

A descoberta da atuação de Sacilotto no Edifício Mainumbi reposiciona criticamente sua inserção nas artes aplicadas e amplia o entendimento da arte concreta como linguagem pública. Dado inexistente na biografia do artista até então, as autoras tomam conhecimento dessas importantes obras por meio de recortes na revista *Acrópole* de 1955²⁴ (Figura 4).

23 Sacilotto não utilizava o termo “artes aplicadas” para descrever suas colaborações com arquitetura, design ou cenografia. A escolha desse conceito, neste artigo, é de ordem analítica e historiográfica. Usamos “artes aplicadas” para nos referirmos a produções de Sacilotto realizadas fora do circuito das artes plásticas autônomas, como murais arquitetônicos, projetos gráficos, cenários teatrais e esculturas em espaço urbano. Ainda que ele próprio não recorresse a essa nomenclatura, é possível perceber em seu discurso e prática uma valorização dessas formas de criação por sua função pública, acessível e democrática, especialmente por sua presença em espaços coletivos e integrados à vida cotidiana.

24 Edição de setembro de 1955, p. 558. O edifício está localizado na rua Saldanha da Gama (esq. av. Padre Manoel da Nóbrega), n. 18 (Itararé, São Vicente, SP, Brasil).

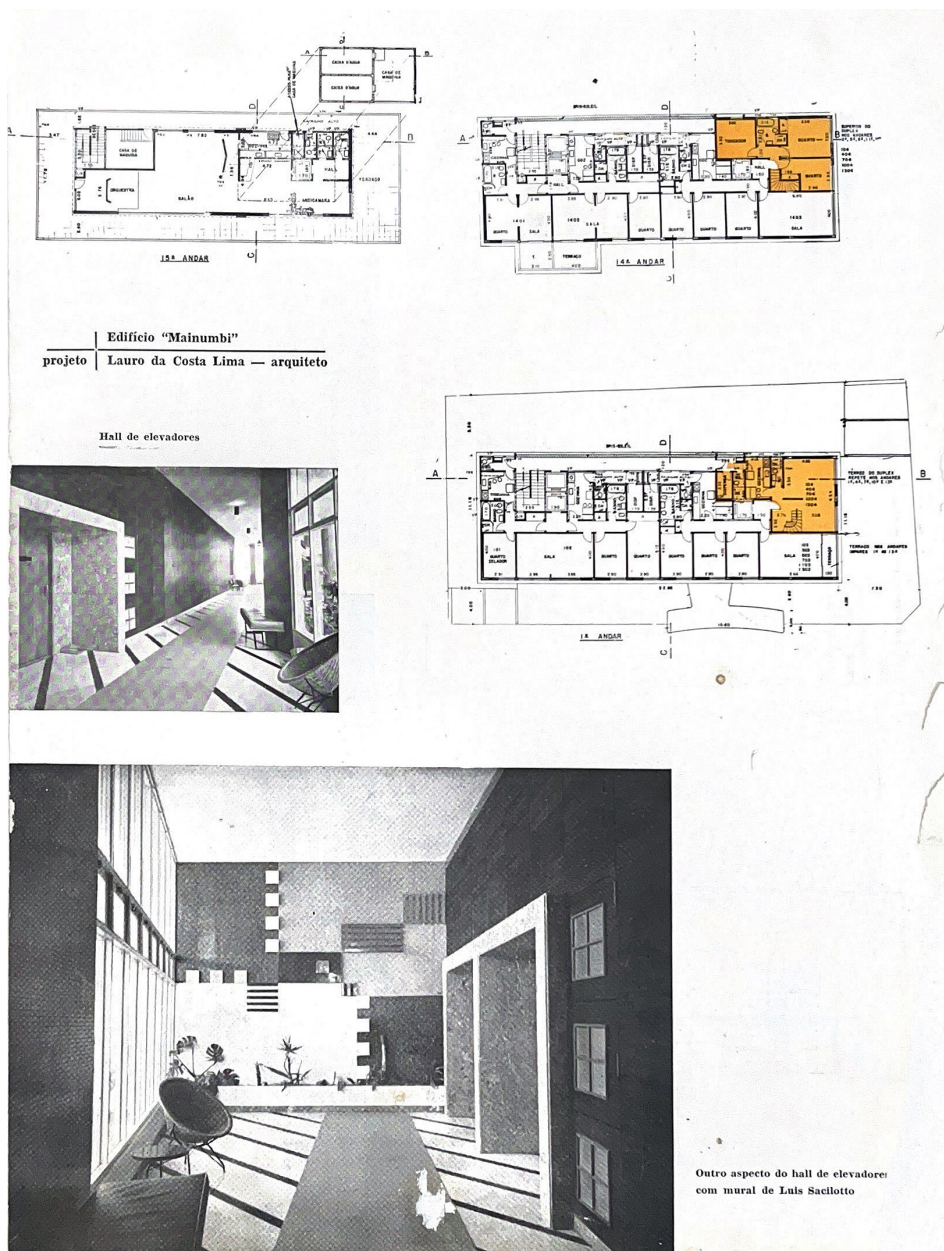


Figura 4 – Imagem da página da revista *Acrópole* de 1955, p. 560

O recorte da revista, com a data anotada à mão por Sacilotto, indica que o artista havia feito a fachada do edifício Mainumbi, assim como um painel interno. A constatação de que Sacilotto criou dois painéis no hall de entrada – e não apenas um – corrobora o argumento de que sua contribuição para a integração entre arte e arquitetura foi sistemática e planejada.

O projeto arquitetônico era de autoria de Lauro Costa Lima e o paisagismo, de

Waldemar Cordeiro. De posse dessa informação, as autoras e outros membros da pesquisa e da catalogação das obras do artista fizeram uma visita técnica²⁵ ao edifício Mainumbi em 19 de fevereiro de 2024, em que constataram que a fachada já havia sido reformulada e que Sacilotto havia feito não um, mas dois painéis para o hall de entrada, localizados em diferentes posições. Ambos de 1954, fazem pensar na linguagem visual de suas pinturas concretas dos anos 1950 (figuras 5 e 6), feitas, se não anteriormente, concomitantemente.

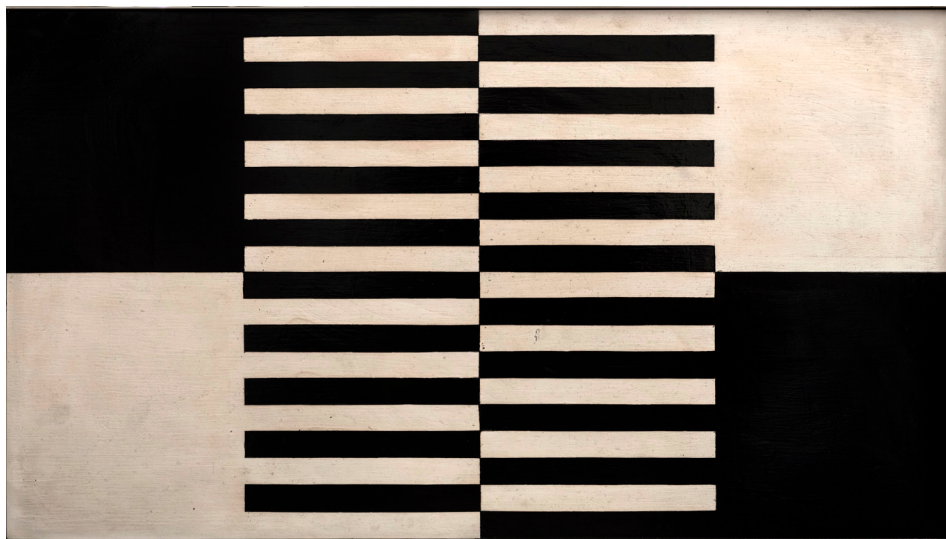


Figura 5 – Luiz Sacilotto. *Concreção 7450*, 1954-1974. Esmalte sobre madeira 40 x 72 cm. Fotografia: Sérgio Guerini

25 Com Adamastor Sacilotto, Maria Luiza Villas Boas, Luciana Gonçalves e Victória Santana.

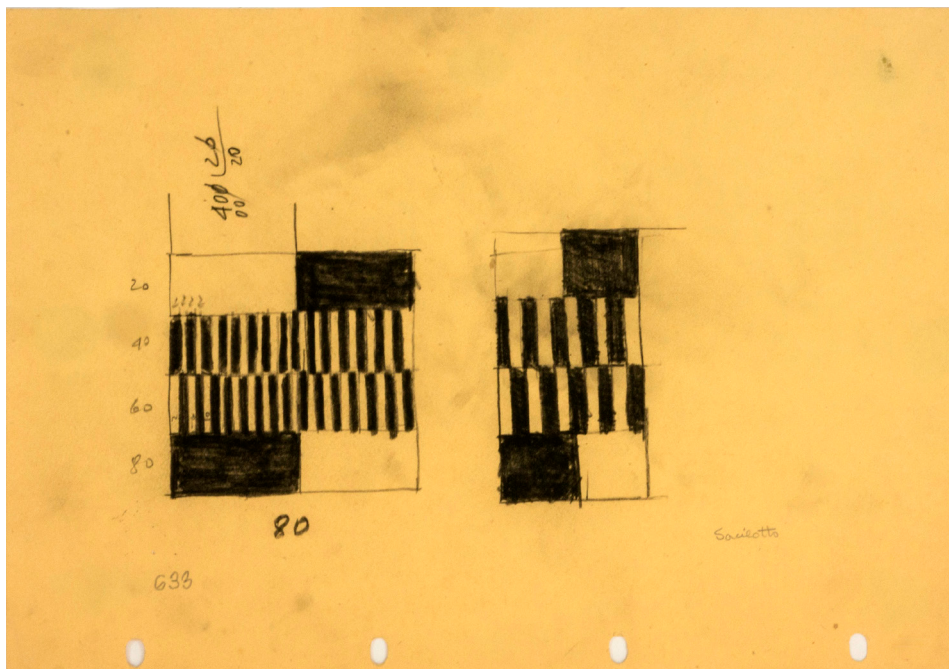


Figura 6 – Luiz Sacilotto. *Estudo*, déc. 1950. Carvão sobre papel, 22,3 x 32,5 cm. Fotografia: Sérgio Guerini

O painel, elaborado com pastilhas, está plenamente integrado ao espaço e remonta a estudos realizados pelo artista (Figura 7).



Figura 7 – Luiz Sacilotto. Mural para o Edifício Mainumbi [2], 1954. Pastilha cerâmica sobre parede de argamassa, 402 x 556 cm. Fotografia: Sérgio Guerini

O outro painel, que fica ao fundo do espaço de entrada e próximo aos elevadores (Figura 8), é composto de pastilhas ao fundo em diferentes cores, demarcando os espaços que são preenchidos ou ladeados por elementos geométricos – quadrados e retângulos – feitos de ferro pintado. Esses são rigorosamente posicionados em diferentes profundidades para maximizar a experiência do espectador de tridimensionalidade do objeto, assim como o artista fez em obras como *Concreção 5629* e *Concreção 5732* (figuras 9 e 10), em que vemos importantes experiências visuais com esmalte recortado.



Figura 8 – Luiz Sacilotto. Mural para o Edifício Mainumbi [I], 1954. Pastilha cerâmica, chapa de ferro e esmalte sobre parede de argamassa. Fotografia: Sérgio Guerini

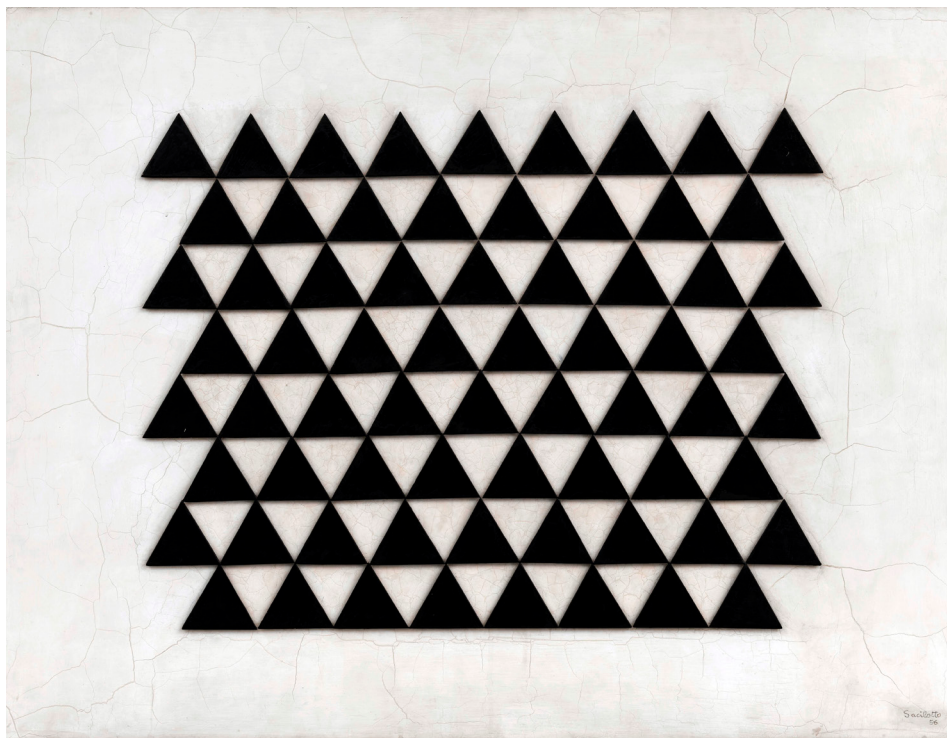


Figura 9 – Luiz Sacilotto. *Concretion 5629*, 1956. Esmalte sobre chapa de alumínio 59,8 x 79,7 x 3,5 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

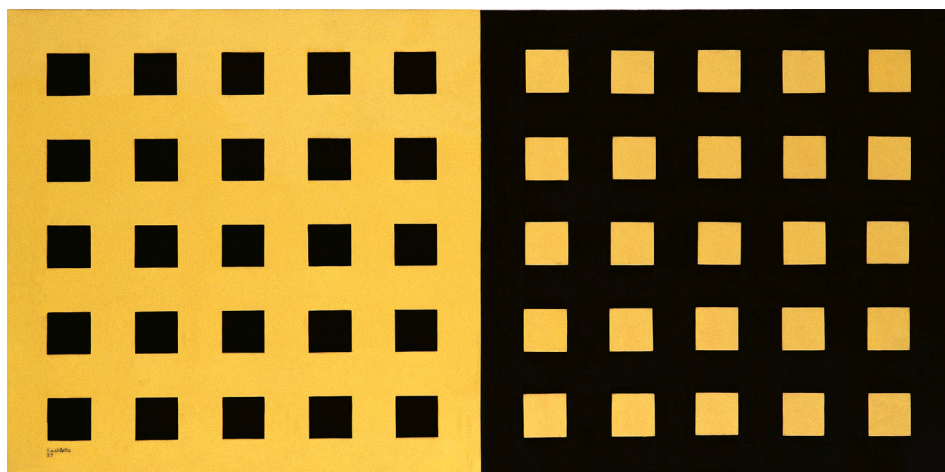


Figura 10 – Luiz Sacilotto. *Concreção 5732*, 1957. Óleo sobre chapa de alumínio 40,9 x 81,7 x 3,6 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

A produção mural e integrada de Sacilotto pode ser lida à luz do que Briony Fer descreve como uma “autonomia expandida” da arte moderna. Em *The infinite line*

(2004), Fer argumenta que muitos artistas do pós-guerra, embora preservem os princípios formais herdados do modernismo – como a serialidade, o rigor geométrico e a autorreferência da forma –, projetam essas estruturas para além da superfície bidimensional, ocupando espaços arquitetônicos e urbanos sem que isso implique perda de autonomia estética. Em Sacilotto, essa operação é clara: seus painéis e esculturas mantêm a precisão compositiva e o vocabulário geométrico característico do concretismo, mas são concebidos para dialogar com o entorno físico, o ritmo da arquitetura e a circulação pública. Não se trata, portanto, de uma arte funcional subordinada ao edifício, mas de uma arte que reorganiza o espaço a partir de seu próprio léxico formal. O gesto concretista é mantido – mas agora ativado em novos domínios. A linguagem não é dissolvida, mas ampliada, rearticulando a proposta rupturista em chave pública, urbana e perceptiva (FER, 2004)²⁶. Essas descobertas não apenas ampliam o *corpus* conhecido da atuação de Sacilotto, como também indicam um gesto deliberado de inserção da arte concreta na malha urbana, o que nos leva ao próximo eixo: o uso da cor como elemento construtivo e perceptivo.

USO ESTRUTURAL E EXPERIMENTAL DA COR

Um aspecto que merece destaque na produção concreta de Sacilotto, e que atravessa tanto suas obras bidimensionais quanto as intervenções no espaço urbano, é o uso estrutural e experimental da cor. Mais do que elemento decorativo ou expressivo, a cor em Sacilotto opera como vetor de organização do espaço pictórico e arquitetônico, sendo mobilizada com base em relações precisas de contraste, modulação e movimento óptico. Nos painéis do edifício Mainumbi, por exemplo, vemos a cor aplicada com rigidez construtiva: pastilhas de fundo em tonalidades neutras são contrapostas a formas geométricas de ferro em cores saturadas, gerando uma experiência de profundidade e ritmo que transcende o bidimensional. Trata-se de uma cor que articula estrutura e percepção, aproximando-se das proposições da Gestalt e do pensamento neoconcreto sobre o espectador participativo.

A filiação de Sacilotto à tradição moderna europeia é visível, mas não se dá de forma mimética. Seu uso da cor dialoga diretamente com a tradição da Bauhaus, especialmente com as pesquisas de Josef Albers, que entendia a cor como fenômeno relacional e perceptivo, cuja leitura varia de acordo com o entorno e o contraste. Em *A interação da cor* (1963), Albers valorizava a repetição como método para estudar efeitos ópticos, algo também presente nas serigrafias de Sacilotto, em que a justaposição de tons industriais e primários produz vibrações visuais que “ativam” o olhar do espectador.

No entanto, o artista brasileiro se distancia do misticismo cromático de Kandinsky, por exemplo, que atribuía significados espirituais e subjetivos à cor. Para Sacilotto, a cor é antes de tudo construtiva – uma ferramenta da razão visual, não da emoção interior. Já com Johannes Itten, o ponto de maior aproximação estaria na ênfase à estrutura e ao contraste – sobretudo entre

26 A autora descreve a “autonomia expandida” como a permanência de sistemas formais modernos mesmo em práticas que ocupam contextos espaciais ou institucionais novos, como o muralismo ou a instalação.

cores complementares e a busca por harmonia –, embora o brasileiro mantivesse sempre um grau maior de disciplina formal.

Sacilotto, portanto, retoma esses mestres, mas em chave brasileira, urbana, industrial. A cor, para ele, deve ser compreensível, compartilhável e funcional – não como símbolo, mas como forma ativa de ordenação do espaço e do olhar. É nesse ponto que ele inova: transfere a pesquisa cromática da esfera acadêmica para o espaço público, para a tinta aplicada nas fachadas, para as serigrafias gráficas e os painéis de edifícios – uma cor viva, controlada, perceptiva, mas não emocionalista.

Nas serigrafias, Sacilotto atinge talvez o ponto mais agudo de sua pesquisa cromática. As superfícies planas e o alto controle técnico da impressão permitem que a cor funcione como campo de tensão entre unidade e fragmentação: há séries em que o uso de cores primárias, justapostas a tons industriais (vermelho-óxido, cinza-cimento, verde-ácido), cria vibrações visuais que desafiam a estabilidade da forma. Nesse sentido, a cor torna-se uma extensão do rigor geométrico, mas também seu contraponto sensível. Ela é racionalmente pensada, mas provoca uma resposta sensorial direta, intensa – algo que aproxima Sacilotto de artistas como Albers ou Hélio Oiticica, ainda que a partir de premissas formais distintas.

Um exemplo notável dessa aplicação cromática se encontra em *Concreção* 8745, de 1987 (Figura II), obra que condensa seu rigor estrutural e sua exploração do contraste entre campos de cor. A imagem é composta de uma malha ortogonal de quadrados alternados em tons industriais – vermelho-óxido e cinza azulado –, cujos alinhamentos diagonais criam uma pulsação visual. O uso da cor aqui não é ilustrativo, mas estrutural: cada tom atua como vetor de tensão entre estabilidade e movimento, ativando o olhar do espectador de maneira ótica, quase cinética. Em diálogo com Albers, Sacilotto utiliza a repetição para desencadear fenômenos de simultaneidade perceptiva, mas preserva um vocabulário rigorosamente geométrico, alheio a gestualismos. O resultado é uma superfície viva e precisa, onde a cor é pensada como operador visual e ético: uma linguagem da clareza.

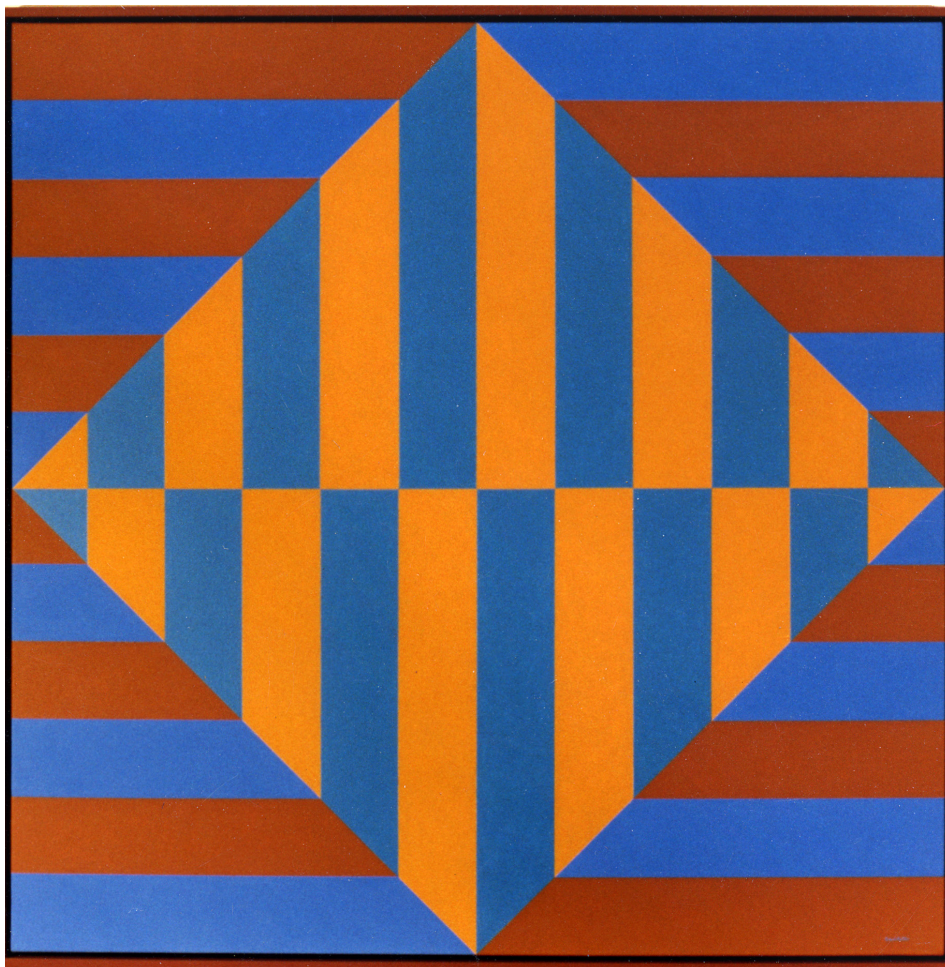


Figura II – Luiz Sacilotto. *Concreção 8745*, 1987. Têmpera vinílica sobre tela, 90 x 90 cm

Assim, a investigação cromática aparece como um dos traços unificadores de sua trajetória: está presente tanto nas obras autônomas quanto nas artes aplicadas, tanto no ateliê quanto nos murais urbanos. A cor, em Sacilotto, não é ornamento: é método, estrutura e linguagem.

DISCURSO PÚBLICO: ARTE E VIDA INTEGRADAS

Se nas artes aplicadas sua linguagem se projeta sobre a cidade, na palavra pública e no testemunho oral, Sacilotto deixa clara sua consciência crítica diante da história que se escrevia à sua volta. É esse discurso – ao mesmo tempo pessoal e político – que constitui o último eixo de análise deste artigo.

Como reforça a arquiteta e pesquisadora Luciana Gonçalves, a plaqueta com o nome do artista grafado junto aos painéis demonstra o caráter irrevogável de obra

de arte e de afirmação de autoria por parte do artista²⁷. Isso indica que essas criações não consistiam em algo colateral para Sacilotto, ao contrário. Justamente por esses aspectos e o cruzamento visual com suas produções nos mesmos anos, acreditamos que nossa hipótese seja válida. Lembramos ainda que artistas concretos produziram painéis para edifícios, como é o caso do próprio Max Bill²⁸.

Entendemos que, envolvido com a arquitetura, Sacilotto, mesmo que não declaradamente, absorvia o conceito de síntese das artes, retomado nos anos 1930 e ainda informando o segundo pós-guerra, cujo teor

[...] agrega ao ponto de vista das vanguardas a ideia de convivência de “obras de arte”. Isso significa que, somado à abordagem da essência única da arte moderna, aparece a ideia de que obras de arte devem estar presentes no espaço da arquitetura e da cidade em uma relação de mútua interferência. (GONSALES, 2012).

Segundo Le Corbusier (apud GONSALES, 2012), a integração de obras artísticas, especialmente murais aplicados em extensas áreas, aprimoraria a arquitetura, ajudando a destacar certos componentes e a definir a disposição dos ambientes²⁹.

A relação de Sacilotto com as chamadas artes aplicadas não se limita às obras murais analisadas anteriormente. Desde os anos 1950, o artista atuou em diversos campos de colaboração com arquitetura, paisagismo, cenografia e artes gráficas, demonstrando uma abordagem multifacetada e coerente com sua visão de arte integrada à vida cotidiana. Entre 1951 e 1954, trabalhou com o arquiteto Costa Lima, com quem também colaborou no edifício Mainumbi. Já na década de 1970, contribuiu na área de paisagismo ao lado de Waldemar Cordeiro, entre 1970 e 1971. Com o arquiteto Abraão Sanovicz, participou do projeto do edifício Abaeté (1963-1968), na rua Pará, em São Paulo, sendo responsável pela redução e padronização dos caixilhos, além do detalhamento técnico e da fabricação.

No campo da escultura urbana, instalou a peça *Concreção 5840* no jardim interno do antigo Cine Barão, em São Paulo (Figura 12), e realizou uma escultura pública em Guararapes, localizada em frente ao fórum da cidade, conforme noticiado na imprensa local.

27 Conversa entre Renata Rocco e Luciana Gonçalves no ateliê do artista realizada em 19 de fevereiro de 2024.

28 Sobre os murais de Bill, ver: Schmetterling (1992).

29 “A arquitetura moderna em seu desdobramento retoma esse tema – apesar da abordagem da operacionalização dessa integração ser bastante generalista. Apesar das especificações em seu já citado texto de 1936, Le Corbusier nos anos 50 se refere à síntese entre a arquitetura e outras “artes maiores”, a pintura mural e a escultura, simplesmente como um recurso para recuperar a expressão e o significado perdido pela linguagem demasiado abstrata que estaria adquirindo a arquitetura moderna” (GONSALES, 2012).

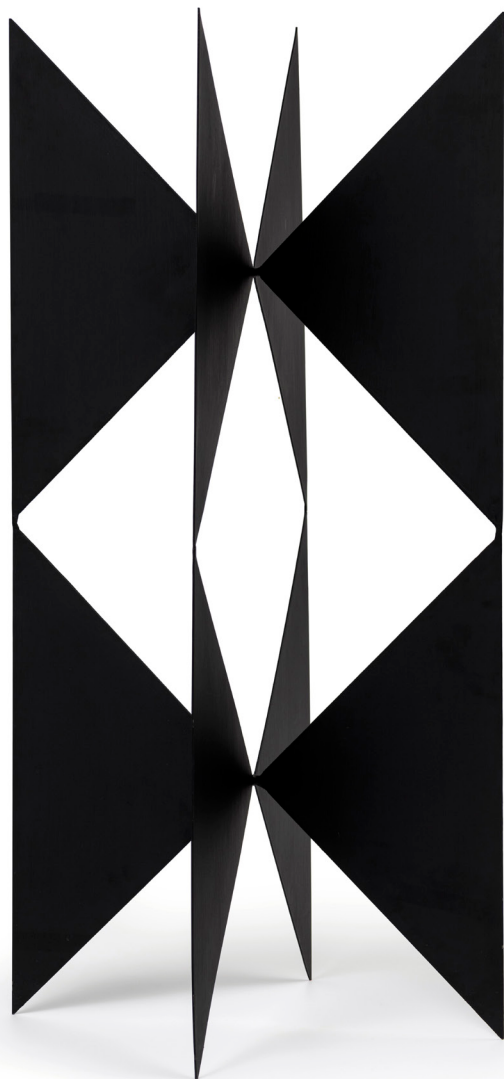


Figura 12 – Luiz Sacilotto. *Concreção 5840*, 1958. Ferro pintado
99 x 35 x 34,8 cm. Fotografia: Sérgio Guerini

A presença de Sacilotto no teatro e nas artes gráficas amplia o alcance da sua pesquisa visual e evidencia sua afinidade com suportes colaborativos e experimentais. O cenário para *Gente como a gente*, de Roberto Freire, dirigida por Adhemar Guerra, apresentada no Teatro de Alumínio em 1964, em Santo André, e atuações no cinema revelam um artista que pensa a forma em diálogo com o corpo, o movimento e a imagem técnica.

Suas parcerias com Pignatari em montagens teatrais merecem destaque. Em 1954, desenhou os cenários para *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, e *A culpa de ser homem*, de Wolfgang Altendorf, ambas encenadas no Teatro de Cartilha, em Osasco.

Sua experiência no campo visual ampliado inclui ainda a atuação como assistente de cenografia na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, entre março de 1950 e outubro de 1951.

No campo das artes gráficas, Sacilotto realizou contribuições pontuais, como a ilustração publicada na revista *Fundamentos*, em 1950 (Figura 13), e o projeto gráfico de capas de catálogo. Tais experiências revelam a extensão de seu compromisso com uma prática artística que atravessa fronteiras disciplinares, mantendo, no entanto, um rigor formal característico de toda sua trajetória. Elas não apenas atravessam linguagens, mas desafiam a rigidez dos limites disciplinares, conectando Sacilotto à tradição moderna da experimentação total das artes.

ODE À PAZ

Ilustração de
LUIS SACILOTTO

CICERO VIEIRA DE ACAYABA



Aqui, nestas ruas extensas
Onde nasce todos os dias a vida, ansiosa e trêfega,
Alem, pelas ruas do mundo, onde os homens falam extranhamente
Mas também sorriem e cantam;
Aqui, onde há crianças deslumbradas que esperam com uma certeza nos olhos
[claros;

Aqui, além, onde dos escombros floresce a música,
Páz, sê benvinda!
Sê para sempre a bandeira, o pão, o santelmo e a hóstia luminosa!
Mãos calosas que te servem,
Rostos suarentos que te contemplam por entre campos semeados,
Corações simples que te amam cada dia e cada noite,
E te presentem no milagre da primavera,
Páz, acontece como o sol, inexorável e límpida,
Acontece para eles que trabalham cantando.
Nos jardins, nos ônibus, no redemoinho das grandes metrópoles,
nos trens que conquistam a distância, nas escolas,
nos aviões que cruzam o infinito, nas fábricas, nos suaves
lares tranquilos, e principalmente nos corações das crianças,
nos ternos, plácidos corações.
Páz, penetra como o bom-dia,
como a palavra amiga de todas as manhãs heroicas!
Páz, tua carícia é ressurreição!
Foi contigo que as mãs brasileiras estiveram no cais,
Aflitas e angustiadas, medrosas e tristes para abraçar o filho,
O filho que trazias de volta, finalmente de volta,
Mutilado ou perfeito, mas trazias de volta.
Foi contigo que as mãs brasileiras choraram a ausência irreparável
Do filho que ficou num mundo longínquo, num mundo de névoa e ódio,
Para sempre morto, saudade para sempre.
Páz, foi contigo que as crianças famintas soluçaram nas longas noites geladas,
Caminhando entre cadáveres, remexendo destroços, os olhos espantados
Procurando uma face conhecida;
Foi contigo que as crianças famintas caminharam e até hoje caminham
[chamando um nome impossível;

Páz, fica conosco, não te vás!
Da tua onipresença depende o mundo de amanhã,
Do teu aconchego depende o amor que continua a própria Vida;
E o sossego das alamedas, e o sonho dos meninos que são libélulas,
E que adivinham pensativos a beleza simples das rosas,
E a inteligência dos homens voltados impávidos para o futuro,
E a imaginação comovida dos artistas que como estrela de esperança devassa
[o mistério dos séculos,

Páz, é de ti que depende a vitória do Espírito!
Em silêncio velamos a fim de que germine,
E te daremos a nossa ternura, o nosso carinho inquieto,
Te regaremos de suor, e de esplêndidas lágrimas de alegria,
Mas não serás regada de sangue!
Para que sejas bendita, para que sejas cântico e madrugada,
Não serás regada de sangue!
Para que todos te compreendam e aclamem,
Não serás regada de sangue!
Para que perdures,
Não serás regada de sangue!
Fica conosco que te amamos
Agora e sempre.

Figura 13 – Ilustração para a revista *Fundamentos*, ano II,
n. 12, fev. 1950, p. 28. Fotografia: Sérgio Guerini

Isso significa que o artista integrava as experiências artísticas “aplicadas” aos rumos de sua pesquisa independente. Ou seja, embora as obras apresentadas na exposição do Ruptura e nas seguintes fossem, como declarado por ele, objetos

autônomos, sem referencial ao mundo visível, Sacilotto produziu ao longo dos anos uma sorte de criações conectadas com a vida moderna. É evidente a permeabilidade entre a vida, o trabalho, a circulação das pessoas e a indústria. Sem distinguir os meios para o emprego de determinada linguagem, nas artes aplicadas trabalhava com aquilo que estava experimentando na sua pintura e vice-versa³⁰. Nesse sentido, são significativos os exemplos dos painéis do edifício em São Vicente e a ilustração para a *Fundamentos*.

Diante disso, é plausível afirmar que a trajetória de Sacilotto desafia o binarismo clássico entre arte autônoma e arte aplicada. Embora, como signatário do grupo Ruptura, tenha defendido a produção de obras não figurativas e autônomas, sua prática posterior revela uma abertura à integração da arte ao espaço arquitetônico, indicando como a autonomia não se contrapõe a essa aplicação. Seus murais e painéis não negam os princípios formais do concretismo – pelo contrário, os expandem para o espaço público, inserindo a racionalidade geométrica no cotidiano urbano. Essa aproximação com a arquitetura pode parecer, à primeira vista, uma inflexão na noção de autonomia estética. No entanto, ela representa mais propriamente uma autonomia da linguagem formal aplicada a novos suportes – uma lógica de projeto que ultrapassa o quadro sem perder sua coerência estrutural. A convivência entre mural e serigrafia, entre escultura urbana e pintura de ateliê, indica que, para Sacilotto, a arte concreta não se define por seu suporte, mas por sua disciplina formal e seu potencial público.

Largamente estudado por Sacilotto, o pensamento de Max Bill pode nos auxiliar na compreensão dessa produção do artista paulista. Bill, que havia sido estudante na Bauhaus de Dessau, desenvolveu pinturas e esculturas em pequena escala, murais, esculturas monumentais em espaços públicos, arquitetura e design de produtos, em sintonia com a ênfase às atividades artísticas associadas à esfera pública e à cooperação com a construção civil e outras indústrias que a escola incentivava.

Com os movimentos de vanguarda das décadas de 1920 e 1930, Bill compartilha uma postura crítica em relação ao *status* de autonomia que a arte adquiriu na sociedade burguesa, bem como o objetivo de reintegrá-la à experiência cotidiana. Influenciados pela filosofia neokantiana, que enfatiza a responsabilidade social do indivíduo e o afastamento do subjetivo em direção a um comportamento ético objetivo, muitos vanguardistas acreditavam que a sociedade poderia ser transformada e conduzida à modernidade ao modelar sua estrutura segundo a disciplina rigorosa da forma artística (SCHMETTERLING, 1992)³¹.

Para Bill, a arte seria uma espécie de medida estética que participa da construção

30 Vale ressaltar que essa era a ideia concretista por excelência, que não se realizou para muitos, mas, no caso de Max Bill, sim.

31 “With the avant-garde movements of the '20s and '30s, Bill shares a critical approach to the status of autonomy that art has acquired in bourgeois society, and the aim to bring art back into everyday experience. Influenced by neo-Kantian philosophy emphasizing the individual's social responsibility and the development away from the subjective towards an objective ethical behavior, many avant-gardists believed that society could be changed and brought up to modernity by modelling its structure on the rigorous discipline of artistic form” (SCHMETTERLING, 1992).

do ambiente regrando a expressão individual pela ordem e a estrutura. Segundo Tania Cavoli Pereira, a integração entre arte e arquitetura fomentada pela Bauhaus tem entre as mais significativas iniciativas, depois do encerramento da escola, a produção de Bill, particularmente seu “Projeto Concreto”, de 1936, pela “busca da unidade entre as artes, um objetivo almejado desde o final do século XIX na Inglaterra e na Alemanha”. Bill toma contato com o manifesto Arte Concreta, de Theo van Doesburg, no início dos anos 1930, cujas ideias ele vai aplicar no desenvolvimento do “Projeto Concreto”,

[...] que avança em relação a van Doesburg ao propor relações entre estes elementos, descrevendo este método como aplicável em diversas áreas da criação visual. Bill define o método concreto como um tipo de criação espacial que não parte da imitação das formas visíveis no mundo, mas que, através dos elementos de composição espacial, da geometria e matemática, explora uma construção de caráter intelectual e também admite fantasia e imaginação. (PEREIRA, 2013, p. 124).

Para Bill, a forma do edifício deve resultar da racionalidade empregada pelo engenheiro bem como de uma beleza que está de acordo com a razão.

Sacilotto, ao retomar o pensamento de Max Bill e os princípios do “Projeto Concreto”, não os replica de forma direta ou ortodoxa. Em vez disso, os reinterpreta a partir de sua inserção no contexto urbano-industrial brasileiro, em especial aquele do ABC paulista. Enquanto Bill pensava a integração entre arte, técnica e vida cotidiana em chave racionalista, derivada da tradição neokantiana e das utopias da Bauhaus, Sacilotto introduz nesse modelo uma dimensão *operária concreta* – tanto no sentido literal (do chão de fábrica), quanto simbólico (do gesto artesanal como prática política). Essa reinterpretação é marcada por uma economia de meios, uma proximidade com os materiais industriais disponíveis e, sobretudo, por um compromisso com a acessibilidade estética, como evidencia sua ênfase na arte pública e nas artes aplicadas.

Em contraste com o projeto concreto europeu – frequentemente centrado em formas autônomas e escalas museológicas –, Sacilotto incorpora o espaço urbano e o cotidiano industrial como campos de presença estética. Como observa Aracy Amaral (1984), a arte concreta brasileira não foi uma simples “importação de modelos”, mas uma resposta ativa e localizada à modernização desigual do país. Nesse sentido, a produção de Sacilotto pode ser entendida, como propõe Rodrigo Nunes (1996), não como um projeto de abstração pura, mas como uma forma de lidar com o colapso da linguagem figurativa tradicional diante das novas estruturas do mundo moderno – estruturas essas que ele experienciava diretamente, como operário e artista.

Ferreira Gullar (2007), ao discutir a “função social da arte” no contexto da arte neoconcreta, também oferece um contraponto útil: enquanto artistas estabelecidos no Rio de Janeiro procuravam superar o racionalismo do concretismo paulista em direção a uma arte mais sensível e participativa, Sacilotto permaneceu fiel ao rigor formal, mas ampliou seu alcance ao espaço público, convertendo o método em prática cívica.

MODOS DE NARRAR

Se nas artes aplicadas vemos a articulação entre linguagem concreta e espaço público, no depoimento ao Museu Lasar Segall, em 1977³², emerge a consciência crítica do artista sobre o lugar de sua obra na história. Sacilotto não apenas cria, mas intervém nos modos como sua trajetória é narrada. Esse depoimento permite observar não só seu percurso e suas escolhas formais, mas também sua posição crítica diante das narrativas em disputa sobre a arte concreta no Brasil. Mais do que um testemunho memorialístico, o relato constitui uma tentativa de reescrever a história a partir das margens – geográficas, políticas e curatoriais.

Estávamos sob o regime militar e o AI-5 (BRASIL, 1968), que inaugurou o período mais tenebroso da ditadura e ainda não havia sido revogado. Sacilotto estava recolhido em Santo André para evitar a perseguição política que já o havia assustado, trabalhando somente em sua serralheria. Desde que cessou sua produção artística, novas linguagens artísticas haviam surgido no Brasil sob suportes diversos (como fotocópias, correspondências, postais, vídeos, *performances* etc.), e a própria tendência figurativa tinha recuperado sua potência ao se colocar como ponto de resistência frente ao cenário político-social.

Era de se pensar que artistas outrora abstratos e concretos estivessem refletindo sobre a inscrição de seus nomes em uma história da arte no país e se questionando sobre qual posicionamento teriam no futuro. Muitos enveredaram por pesquisas mais associadas às Novas Figurações e à Pop, desenvolvendo obras que participavam da luta contra a repressão por meio do emprego de imagens e palavras de peso político, como foi o caso da arte concreta semântica, cujo idealizador era ninguém menos do que Waldemar Cordeiro³³.

Assim, a fala de Sacilotto ao Museu Lasar Segall, para além de contar, em retrospecto, pontos de sua formação, exposições de que tomou parte, desenvolvimento de suas criações e experimentações com materiais e rede de sociabilidade, apresenta sua relação com o grupo Ruptura e a visão da arte concreta como uma linguagem que ele considerava atualizada com seu tempo, pois não portadora de discurso nacionalista.

Sacilotto compara a arte abstrata a um “tratado de geografia”, uma vez que ambos podem ser igualmente compreendidos em qualquer parte do mundo – lembrando que o termo arte abstrata frequentemente é usado como sinônimo de arte concreta. Para Sacilotto, a arte concreta inaugurava uma nova era na linguagem visual, não esgotável em um “ismo”, e estaria presente em todos os campos do visível dada sua

32 Depoimento concedido a Antonio Hélio Cabral em 14 e 28 de outubro de 1977.

33 Cordeiro concebe uma interpretação “semântica” da arte concreta, que, em sua visão, representa um “avanço qualitativo” em relação tanto à arte concreta tradicional quanto às novas correntes artísticas europeias. Para ele, essas vertentes tinham uma base estrutural, simultaneamente utópica e pragmática e, à medida que perderam credibilidade, deram lugar a novas orientações hedonistas. Esse é o fundamento de sua argumentação em favor de uma arte que se direciona para a superestrutura, ou seja, para os domínios do consumo, da comunicação e da objetividade. Cordeiro (1964) acredita fortemente que suas criações estão configurando novos contextos e significados por meio da apropriação do objeto encontrado como *readymade*.

dimensão democrática – compreensível e acessível a todas as pessoas nos mais diversos espaços. Segundo ele, “Hoje [o concretismo] é uma moda. A TV, a propaganda. Quase todos os logotipos [são feitos com essa linguagem]” (SACILOTTO..., 1995) ou ainda “As ruas, as casas, enfim, o mundo todo é geométrico. O concretismo está por todos os lados” (O MUNDO..., 2003). Assim, para o artista, a arte concreta era quase como uma missão – convicção que se repete nos depoimentos prestados até o final de sua vida. A criação da Galeria Novas Tendências em 1963, proposta por Sacilotto e Cordeiro, era também uma resposta a essa “missão”. Para Sacilotto, havia sido uma tentativa de reunião de artistas concretos e não concretos, mas com “afinidades”. Infelizmente, a investida das Novas Tendências havia sido uma experiência “desastrosa”, segundo ele, dada sua rápida falência. Essa seria a última iniciativa de composição de um movimento empreendida pelo artista.

É ainda com um tom amargo que o artista toca em mais um ponto fundamental em seu depoimento: a exposição “Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)”³⁴. Segundo Sacilotto, a mostra precisaria ter “uma série de reparos”, uma vez que muitos artistas foram injustiçados tendo sido pouco explorados ou mesmo apagados, como aqueles do Norte, Nordeste, Centro-Oeste e, principalmente, o grupo de Campinas – “concretos de primeira linha” que “foram completamente abandonados”³⁵ em prol de uma concentração curatorial no eixo Rio-São Paulo.

Segundo ele, não teria havido chance da participação ativa dos concretos de São Paulo, com o discurso tendo ficado tendencioso para o lado dos “cariocas”, já que a artista Lygia Pape estava na organização. Outro ponto de tensão diz respeito à participação de Flexor – cuja tendência não figurativa os concretos do Ruptura entendiam como oposta àquela do grupo – e dos artistas Milton Dacosta e Maria Leontina, que, segundo Sacilotto, apenas entraram na exposição porque tinham um grande mercado no Rio de Janeiro.

Sacilotto conclui dizendo que o maior defeito na ocasião era o desconhecimento da história, era o “deformar a história”, que, para ele, parecia significar não dar o devido protagonismo aos artistas do grupo paulista e misturar abstrações outras que, na opinião dele, destoavam da narrativa da exposição. Assim, o artista é severamente crítico à narrativa instituída pela mostra no calor da hora, já que seu depoimento ao Museu Lasar Segall se deu em outubro, e a exposição havia ocorrido entre junho e julho na Pinacoteca.

As críticas de Sacilotto à exposição “Projeto construtivo brasileiro” não devem ser tomadas como mero ressentimento de um artista diante de uma exposição

34 A exposição ocorreu primeiramente na Pinacoteca do Estado de São Paulo e depois seguiu para o MAM do Rio de Janeiro. As curadoras foram Aracy Amaral (SP) e Lygia Pape (RJ).

35 É muito provável que Sacilotto esteja se referindo aos artistas apresentados na Galeria de Arte das Folhas em 22 de agosto de 1959. Os “artistas de Campinas” eram Maria Helena Motta Paes, Franco Sacchi, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Mario Bueno, Raul Porto e Thomaz Perina, todos abstratos (líricos, gestuais ou geométricos), e contaram com texto de apresentação de Waldemar Cordeiro. O catálogo da referida exposição foi consultado na Biblioteca Lourival Gomes Machado, no MAC/USP, em 2 de fevereiro de 2024. Indicamos trabalhos que discutem sua recepção e sua relação com os artistas concretos, entre eles: Oliveira (2010); Couto (2012); Santos (2018).

panorâmica. Ao contrário, elas revelam tensões profundas na construção da historiografia da arte concreta no Brasil. A indignação com a ausência de artistas de Campinas, do Norte e do Centro-Oeste, por exemplo, denuncia o predomínio de um eixo hegemônico (Rio-São Paulo) e a constituição de um cânone que privilegiou determinados nomes, escolas e mercados.

O incômodo de Sacilotto com a presença de artistas como Flexor ou Dacosta, cuja produção era distante da lógica formalista e racional do grupo Ruptura, também explicita sua crítica a um projeto curatorial que – segundo ele – distorcia os princípios fundadores da arte concreta ao incluí-los por critérios de mercado e não de afinidade teórica. Para Sacilotto, o problema central era a “deformação da história”, ou seja, a forma como uma narrativa retrospectiva, construída a partir do presente curatorial, apagava nuances, omitia dissensos e reconfigurava os lugares de fala³⁶.

Nesse sentido, seu depoimento deve ser lido como um documento de resistência historiográfica: nele, Sacilotto não apenas narra sua trajetória, mas também disputa os sentidos possíveis da história da arte moderna no Brasil. Ele reivindica uma leitura da arte concreta que não seja apenas estilística ou formal, mas que reconheça sua raiz ética, operária e democrática. Mais ainda, exige que a história da arte seja reescrita não a partir dos centros, mas das margens que ele tão bem conheceu.

Com isso, Sacilotto se afirma não apenas como artista, mas como agente ativo na construção – e contestação – da narrativa historiográfica moderna no Brasil. Sua prática, como veremos a seguir, consolida-se na última fase de sua carreira como uma arte de partilha, voltada à esfera pública e à acessibilidade visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desses três eixos – imagem pública, integração arquitetônica e memória crítica –, é possível redesenhar a figura de Sacilotto não como exceção operária ao modernismo brasileiro, mas como um de seus agentes mais coerentes. Finalizamos essas reflexões com mais um item do arquivo do artista: uma carta enviada por Décio Pignatari para Sacilotto, de Paris, em 3 de janeiro de 1955. Para além de um conteúdo irônico, cheio de informações sobre eventos culturais na cidade e sua arquitetura, interessa destacar as formas com as quais o poeta inicia e finaliza a correspondência: “Caro Sacigiotto” e “Sacigropius” (Figura 14).

36 Hal Foster, em *Recodings: art, spectacle, cultural politics* (1985), argumenta que a curadoria muitas vezes atua como instância de mediação ideológica, naturalizando certas narrativas em detrimento de outras. No caso da mostra “Projeto construtivo brasileiro”, Sacilotto denuncia justamente esse gesto: uma reescrita seletiva da história, que exclui sujeitos periféricos e projetos que não se alinham ao discurso dominante da época.

os dilemas (política de duplo-branda), acabar com a Retrogradação S.O.S. - Isso!
 Tudo bem pras suas bandas? O Sacagiotto Vai fazer? Como foram as
 festas? (As coisas infames, graças aos meus horripilantes senhores). Cumprimos
 a sua Sra. Ostal, com o seu porquê, hoje a coisa está feita (leia: branca).
Caro Sacagiotto,
 Abraço
 imagino que v. se mandou às fadas há muito tempo, cha-
 teado com a minha moleza e malandragem. Assim mesmo, aceite estas noti-
 cias d'além-mar d'aquém-túmulo: ressuscitei! : *Deci.*

1. Dia 2 Dez, Boulez levou-me à "Comédie Champs-Élysées", para a 1ª
 audição de uma peça "concreta", de Varese. Título: "Deserto". Du-
 ração: 21 ou 22 minutos, não lembro. Regente da orquestra: Scherchen,
 um suíço alemão. O negócio envolvia: instrumentos de sopro e percussão
 e gravações de ruídos em fitas, funcionando alternativamente. Varese,
 depois de "coleccionar" um montão de ruídos em fabricas e usinas dos
 USA, "manipulou-os" no laboratório electrónico da Rádio-Difusão fran-
 cesa, dirigido por Pierre Schaeffer. Scherchen, que teve a liberdade de
 organizar o programa, meteu a obra entre um concerto de Mozart e - se-
 me lembro certo - a Sinfonia nº5 (duce-melodiosa emersante de Ma-
 lowsky. Reacção da audiência: a) orquestra em ação: tudo calmo. b) 1º
 trecho de "enregistrement sonore": primeiras manifestações de inquietu-
 de "estética", primeiros arremedos, primeiros protestos hipócos. c) or-
 questra em ação: apaziguamento dos ânimos. d) 2º "enregistrement": uma
 bagunça infernal, típica de um cineminha osasquense: metade da sala pa-
 teava "arremedava e berrava: Assez! Assez! (basta!). Os mais pacatos e
 honestos pediam silêncio. Boulez, num acesso de fúria sagrada, chamou
 a audiência pelo nome: Cretinos! Supraproveitando o embalo, soltei um
 berro, que eu quis tão sagrado quanto um elefante branco: "Silência!"
 Daí por diante, ouvi duas músicas concretas: a de Varese e a da audi-
 cia (improvisada). (Aláás, os amáveis ouvintes de rádio consideraram o
 tumulto como pertencente à composição de Varese). Terminada a história,
 Boulez decretou: "Aqui entre nós, a obra não é lá grande coisa: o arbi-
 trário reina no "Deserto". Um mal-entendido a mais...". Fim da sessão,
 reunião num bistrô, Scherchen presente, suado, profético, sentindo-se -
 como diria Boulez depois - um inspirado precursor. Boulez, um seu amigo
 - Pierre Souvtchinsky (amador das artes e, parece, crítico teatral) e
 eu começámos a fazer as primeiras "observações" contra o deserto: o ba-
 stro ficou relativamente furioso. To a mim, falei em "naturalismo":
 os corpos sonoros, manipulados por Varese, se eliminavam ou ocultavam
 a denotação, deixavam à mostra a "denotação" com "objetos sonoros natu-
 -

Figura 14 – Carta de Décio Pignatari para Sacilotto, enviada de Paris em 3 de janeiro de 1955

Ao evocar o pintor pré-renascentista italiano Giotto di Bondone, nascido no século XIV e de seminal importância para as artes visuais ocidentais, e o arquiteto alemão Walter Gropius, fundador da Bauhaus alemã do século XX, Pignatari traça uma analogia perfeita de Sacilotto: ele é o artista renascentista, detentor de conhecimentos humanistas e do ofício do pintor, ao mesmo tempo que um arquiteto,

ou seja, alguém que trabalha com estruturas sociais, um projetista como “Gropius”, com seus respectivos conhecimentos do fazer artesanal, do domínio do metiê (não por acaso tão caros e intrínsecos ao ambiente italiano) e da geometria.

Para Pignatari, em Sacilotto, a criação se mistura com a vida, e com o mundo da indústria, como pregava a escola alemã³⁷. Ou, como colocado por Pignatari antes, o artista era alguém dotado de um “espírito de designer”, observação reveladora: ela aproxima o artista paulista do ideário funcionalista e racionalista da Bauhaus, mas também destaca a singularidade de sua inserção artesanal no contexto brasileiro – um contexto em si mesmo de complexidade industrial, tendo em vista o elemento artesanal que até hoje permanece em nossa indústria. Em Sacilotto, o design não é estilo, mas método: uma maneira de pensar a arte como projeto público, como extensão da ordem e da clareza em meio ao caos urbano-industrial. Ao dizer que sua criação “se mistura com a vida”, Pignatari reconhece, talvez sem assumir, que Sacilotto encarnava um tipo de artista que elimina a distância entre arte e trabalho, entre ateliê e oficina, entre forma estética e função social – os tais “traços de surpreendente requinte” que se revelavam tanto na obra como na personalidade do artista. É esse atravessamento entre ofício, modernidade e ética do fazer que constitui o verdadeiro “espírito de designer” – não no sentido comercial do termo, mas como um *ethos* de clareza e compromisso com o mundo.

As peças neste texto discutidas estão circunscritas entre o Sacigiotto e o Sacigropius. São reflexos da formação profissional e do posicionamento crítico e teórico que perdurou por mais de 50 anos: a continuidade de uma produção acessível a todos no ver e no fazer, imbricada com o dia a dia das pessoas e com aquele do próprio artista. A arte de Sacilotto é disponível e carrega a crença do poder transformador da arte.

Em seus anos finais, Sacilotto não apenas revê sua produção à luz de uma trajetória coerente – do operário-artista ao artista-cidadão – como também redobra seu compromisso com o acesso público à arte. Obras monumentais como os painéis do Sesc Santo André e do Sabina Escola Parque do Conhecimento não apenas reiteram os princípios construtivos e o rigor geométrico que marcaram sua carreira, mas também sinalizam um esforço consciente de devolver à coletividade aquilo que foi produzido a partir dela. Como o próprio artista afirmou sobre o painel do Sesc:

É uma das minhas criações mais importantes. Fica num recinto que será propriedade do povo e que receberá a todos. É uma obra para ser vista. Não é como se estivesse em um museu, onde nem todo mundo tem acesso. Crio com a intenção de democratizar a arte. Não faço para mim, faço para todos entenderem e gostarem. (SACILOTTO apud FIORAVANTE, 2002, p. 6).

37 A referência à “escola alemã” remete à Bauhaus, fundada por Walter Gropius em 1919, cuja proposta de integração entre arte, técnica e vida cotidiana teve profunda ressonância nas vanguardas construtivas do pós-guerra. Mais que um programa estilístico, a Bauhaus formulou uma ética do projeto baseada na redução formal, na clareza estrutural e na função social da arte, conforme delineado no “Manifesto de fundação” (1919) e nos escritos posteriores de Gropius e Moholy-Nagy. No caso de Sacilotto, tal *ethos* não é importado mimeticamente, mas rearticulado a partir de sua condição de artista-operário, revelando uma adesão crítica à racionalidade construtiva e à ideia de forma como instância pública (GROPIUS, 1965).

Tal afirmação não apenas reitera sua fidelidade à crença no poder transformador da arte, mas também encerra com precisão o arco que une as diversas dimensões de sua atuação – da serralheria ao ateliê, da publicidade à arquitetura, da exposição ao espaço urbano.

Retomando a analogia proposta por Pignatari entre “Sacigiotto” e “Sacigropius”, podemos agora compreender como essa figura múltipla se realiza plenamente numa trajetória em que o fazer artesanal, o rigor geométrico e o ideal público se mantêm em permanente interlocução.

SOBRE AS AUTORAS

ANA AVELAR é professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB).

anacandidaavelar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7026-7160>

RENATA ROCCO é doutora em Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP) e assistente de Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

renatarocco78@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

ACAYABA, Cicero Vieira de (poema); SACILOTTO, Luiz (ilustração). Ode à paz. *Fundamentos*: Revista de Cultura Moderna, São Paulo, ano 2, n. 12, fev. 1950, p. 28. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

ALBERS, Josef. (1963). *A interação da cor*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

AVELAR, Ana; ROCCO, Renata. “Sacilotto contemporâneo: cor, movimento e partilha” no MAC USP. Em

- outras interpretações e sob novas luzes. *Arte & Crítica*, ano XXII, n. 72, dez. 2024, p. 108-122. Disponível em: <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/12/edicao-72-Ana-Avelar.pdf>. Acesso em: set. 2025.
- BARBOSA, João Henrique Ribeiro. *Arte construtiva brasileira: o uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BRASIL. Presidência da República. Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: set. 2025.
- CAETANO, Paula (cur.). Luiz Sacilotto: operário da forma. Santo André: Sabina Escola Parque do Conhecimento, 2007. Catálogo.
- CARVALHO, Agda. *Sacilotto: visão e fruição plástica de mundo*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antonia - USP, 2002 (Arte Concreta Paulista).
- CORDEIRO, Waldemar. Arte concreta semântica. In: *Waldemar Cordeiro*. São Paulo, Brazil: Galeria Atrium, 1964. Documents of Latin American and Latino Art. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110835>. Acesso em: 25 fev. 2025.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Pensar a arte de vanguarda em Campinas. *Cadernos De Estudos Culturais*, v. 4, n. 8, Campo Grande, jul.-dez. 2012, p. 139-150. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/3534>. Acesso em: set. 2025.
- ESPADA, Heloisa; QUEVEDO, Yuri (Curadoria). Ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022. (Exposição). Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/ruptura-e-o-grupo>. Acesso em: set. 2025.
- FER, Briony. *The infinite line: re-making art after modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- FIORAVANTE, Everaldo. Sacilotto aprova painel no Sesc Santo André. *Diário do Grande ABC*, Cultura & Lazer, Santo André, 30 jan. 2002.
- FOSTER, Hal. *Recordings: art, spectacle, cultural politics*. Cidade: Editora, 1985.
- GONSALES, Célia Helena Castro. Síntese das artes: sentidos e implicações na obra arquitetônica. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 144.06. Vitruvius, maio 2012 Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.144/4351>. Acesso em: set. 2025.
- GOTTSCHALLER, Pia. O ABC de Sacilotto: uma cidade industrial como fornecedora pessoal de materiais. In: *Sacilotto*. Organização Denise Mattar; Gabriel Pérez-Barreiro. São Paulo: Almeida e Dale Galeria; Cosac Naify, 2021, p. 29-39. Disponível em: https://almeidaedale.com.br/wp-content/uploads/2025/04/2021_luiz_sacilotto_a-vibracao-nda-corp.pdf. Acesso em: set. 2025.
- GROPIUS, W. *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento. In: GULLAR, Ferreira. *Teoria do não objeto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- IAC – Instituto de Arte Contemporânea. Acervo e Pesquisa. Acervos > Luiz Sacilotto. s. d. Disponível em: <https://www.iacbrasil-online.com/acervo-luiz-sacilotto>. Acesso em: set. 2025.
- MARIANO, Thiago. Paulo Chaves: artista e cidadão. *Diário do Grande ABC*, Cultura & Lazer, 25 out. 2009.

- Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/241868/paulo-chaves-artista-e-cidadao>. Acesso em: set. 2025.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. Obra, poesia e instituição: a representação da identidade de um grupo de artistas em Campinas. In: Encontro Nacional de História Oral, 10., *Anais [...]*. Testemunhos: história e política. Recife, ABHO, abril 2010.
- O MUNDO é geométrico. *Diário do Grande ABC*, Retrospectiva 2003, Santo André, 28 dez. 2003.
- PELLEGRINI, Bruna Maria Rodrigues. Entrevista com Luiz Sacilotto. Trabalho de Conclusão de Curso (Arte e Imaginário Contemporâneo). Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, 2002. [Entrevista arquivada na Biblioteca Lourival Gomes Machado – MAC/USP].
- PEREIRA, Tania Calovi. O método concreto de Max Bill: conexões entre o racional e o intuitivo. *Manuscrita: revista de crítica genética*, n.24, 2013, p. 121-128. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.ip121-128>.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. A estante de livros de Sacilotto: entre a razão e a psicologia. In: *Sacilotto*. Organização Denise Mattar; Gabriel Pérez-Barreiro. São Paulo: Almeida e Dale Galeria; Cosac Naify, 2021, p. 22-28. Disponível em: https://almeidaedale.com.br/wp-content/uploads/2025/04/2021_luiz_sacilotto_a-vibracao-nda-corp.pdf. Acesso em: set. 2025.
- PIGNATARI, Décio. Seja breve. *Folha de S. Paulo*, Jornal de Resenhas, Especial, São Paulo, 11 ago. 2001.
- ROBERTO, Claudinei (textos). *Audácia concreta*: as obras de Luiz Sacilotto. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2015. Catálogo.
- SACILOTTO: expoente do concretismo: homenagem ao artista. Direção: Mara Mourão. São Paulo: Jodaf: Logos Engenharia: João Daniel Films, 1995. 1 fita de vídeo (36 min), VHS, son., color.
- SACILOTTO, Luiz. Sacilotto, o saber operário do concretismo. [Entrevista cedida a] Nelson Aguilar. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 20 abr. 1988, p. A-33.
- SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo: Orbitall, 2001.
- SANDES, Luis Fernando Silva. Geração concretista em São Paulo: uma biografia coletiva. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.31979.90404>.
- SANTOS, Nara Vieira Duarte dos. *A produção artística campineira (Grupo Vanguarda) nos Salões de Arte Moderna de São Paulo e nas Bienais de 1950 a 1970*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- SCHMETTERLING, Astrid. Exhibitions: Max Bill. *Art Monthly* (Archive: 1976-2005), London, ed. 153, Feb 1, 1992, p. 19. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/d262d4a2d6e7foca-3d5893a895757849/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026363>. Acesso em: set. 2025.
- SCRIPPO Museum. Museum of the History of Finance. Fichet e Schwartz-Hautmont Companhia Brasileira. s. d. Disponível em: <https://scripomuseum.com/fichet-e-schwartz-hautmont-companhia-brasileira>. Acesso em: set. 2025.
- TOGNONI, Rení. Solitários operários da arte. *Diário do Grande ABC*, Cultura & Lazer, Santo André, 6 dez. 1998, p. 1.
- VELASQUEZ, Muza Clara Chaves. *Cruzeiro, O*. [Verbete]. CPDOC|FGV. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o>. Acesso em: set. 2025.