

**Mário Pedrosa e Ferreira Gullar –  
Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50**

**Dissertação apresentada junto ao  
Departamento de Relações Públicas,  
Propaganda e Turismo da Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade  
de São Paulo, como requisito parcial  
para obtenção do título de mestre em  
Arte Publicitária e Produção Simbólica,  
sob orientação da Profa. Dra. Silvia  
Miranda Meira.**

**São Paulo**

**Fevereiro de 2001**

**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

**MARCELO MARI**



**Título:**

**Mário Pedrosa e Ferreira Gullar –  
Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50**



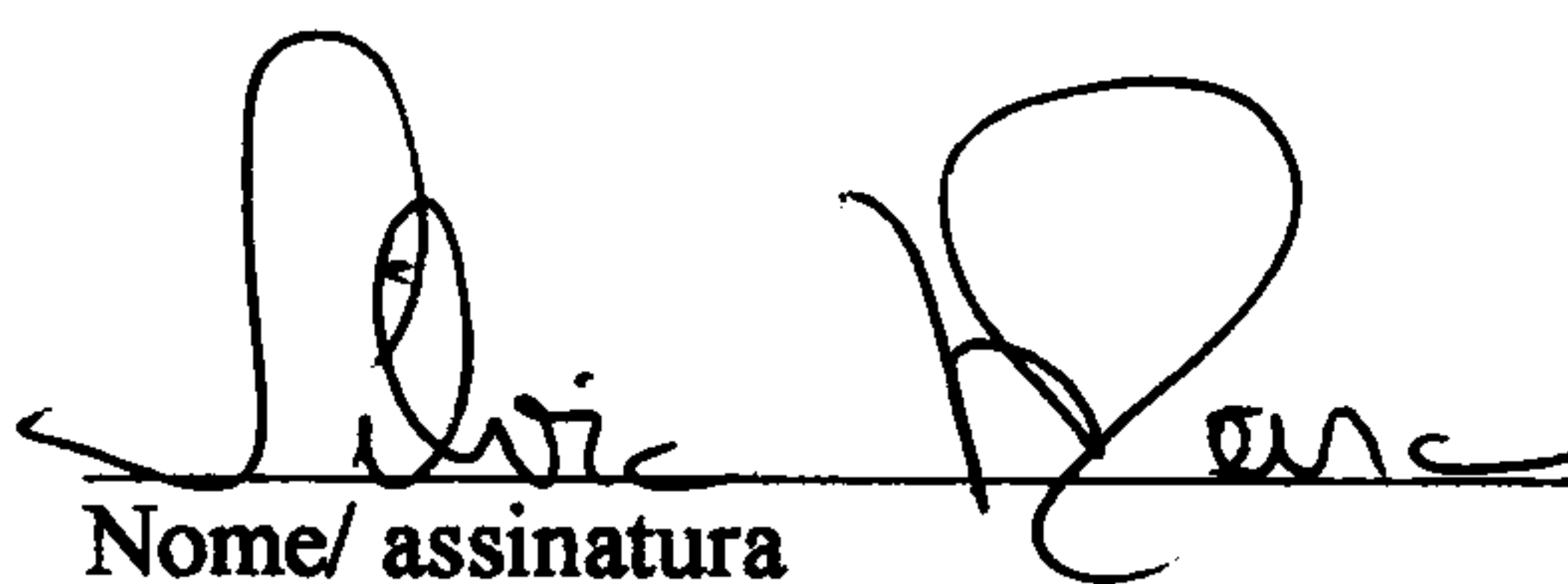
Dissertação apresentada junto ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Arte Publicitária e Produção Simbólica, sob orientação da Profa. Dra. Silvia Miranda Meira.

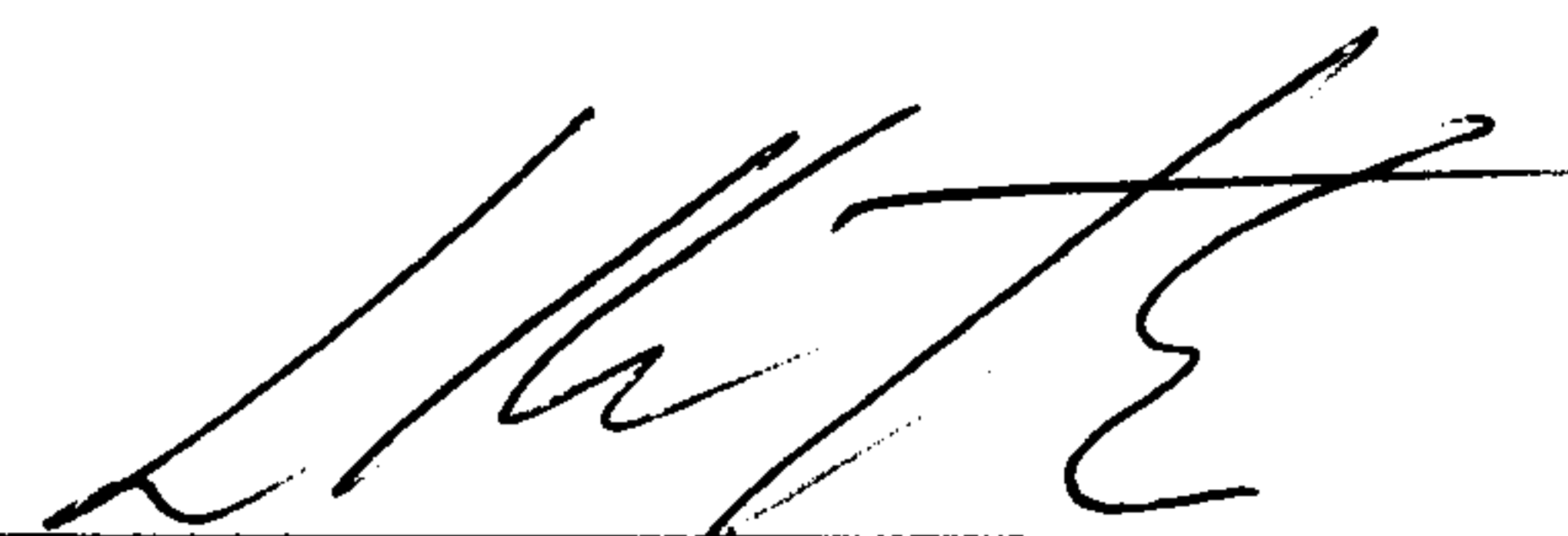
**São Paulo**

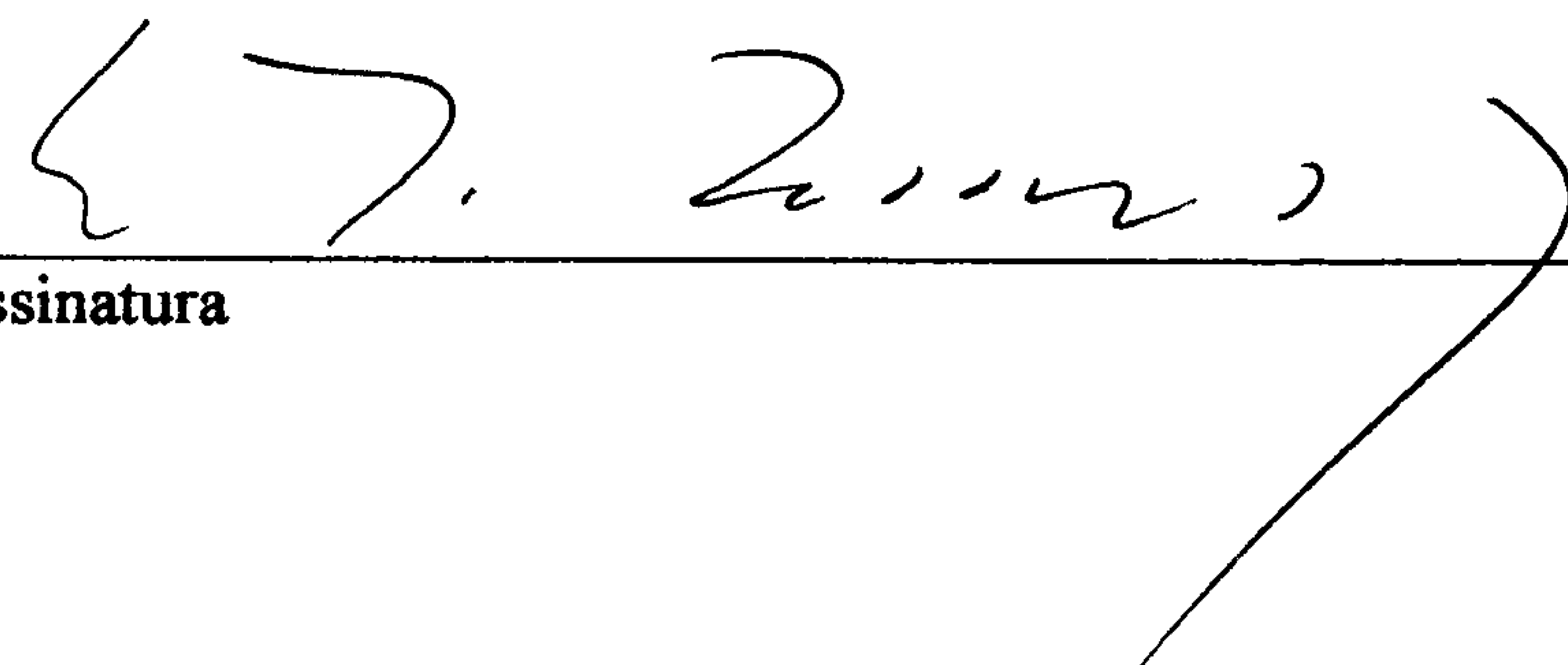
**Fevereiro de 2001**

Marcelo Mari

Banca Examinadora:

  
Nome/ assinatura

  
Nome/ assinatura

  
Nome/ assinatura

Data: 06/08/2001

## Resumo

Esta pesquisa trata da contribuição de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar para o ambiente artístico brasileiro na década de 50 e início da década de 60. Para esse empreendimento, não nos limitamos à transposição literal de registros sobre a produção artística naquele período, mas implementamos uma análise do ideário dos críticos. Assim, houve uma tentativa de esclarecimento tanto dos posicionamentos de Pedrosa e de Gullar como do valor atribuído por eles à nossa produção artística. Em suma, a pesquisa se dirigiu para uma apreciação histórica das idéias dos críticos como ponto dialogador e de tensão com a produção plástica.

Palavras-chave: História das idéias; tendência construtiva; crítica de arte; artes plásticas; concretismo; neoconcretismo; construtivismo; teoria do não-objeto; participação do espectador.

## Abstract

This research deals with Mário Pedrosa's and Ferreira Gullar's contribution to the Brazilian artistic milieu in the 50's and early 60's. To such project, we did not limit to render a literal version of the documents about artistic production at that time; instead, we carried out an analysis of these critics's ideas. Thus we made an effort to explain both their posture and the value they attributed to our artistic production. In sum, this study was meant to give an historical assessment historical of these critics' as a way of dialogue or tension with the brazilian fine arts.

Key-words: history of ideas; construtivist trend; critique of arts; fine arts; concretism, neoconcretism; constructivism; não-objeto theory; spectator's involvement.

À minha mãe, Ivani Mari

À Alzira  
e a Venina Augusta em memória

Agradecimentos:

À Camila

Ao Célio, meu principal interlocutor

A Celso F. Favaretto, pela formulação do problema central desta pesquisa

À minha orientadora, pela oportunidade, estímulo e confiança em meu trabalho

A Otília B. F. Arantes por sua atenção

A Ruth Röhl pelo exemplo de conduta

A Domingos Tadeu Chiarelli, pelo companheirismo

Aos amigos do Cento e F do 11 e à Cristina

Agradeço especialmente à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – pelo apoio financeiro, sem o qual esta pesquisa não se concretizaria.

## Sumário:

Introdução

XII - XX

### Capítulo I – Mário Pedrosa e a tendência construtiva na arte brasileira

- I. 1 – A importância da crítica de arte na formação de nosso ambiente artístico p. 02
- I. 2 – Do crítico p. 03
- I. 3 – Da arte proletária à arte pura p. 05
- I. 4 – A luta por uma arte brasileira, mas abstrata e geométrica p. 12
- I. 5 – O internacional e o local p. 17
- I.6 – A busca de um horizonte utópico em favor de uma nova sensibilidade e vice-versa p. 20
- I. 7 – Aspectos da formação do ambiente artístico no Rio de Janeiro p. 27

### Capítulo II – Desdobramento histórico em Ferreira Gullar

- II. 1 – Às vésperas de Ferreira Gullar p. 35
- II. 2 – Do crítico p. 40
- II. 3 – Da formação do crítico p. 45
- II. 4 – Ferreira Gullar: poesia e artes plásticas p. 50
- II. 5 – O percurso de Ferreira Gullar p. 57
- II. 6 – Os horizontes da arte construtiva em Ferreira Gullar p. 60



### **Capítulo III – O concretismo sob dois prismas**

- III. 1 – A voga concreta brasileira** p. 70
- III. 2 – Concretismo – desenvolvimento da tendência construtiva segundo Mário Pedrosa** p. 75
- III. 3 – O novo objeto – valor cromático e ordem espacial** p. 82
- III. 4 – O desdobramento histórico em Ferreira Gullar** p. 89
- III. 5 – A polêmica entre Waldemar Cordeiro & Ferreira Gullar** p. 95
- III. 6 – O reverso da moeda concreta** p. 101

### **Capítulo IV – Alternativa neoconcreta**

- IV. 1 – A urgência de uma nova leitura dos acontecimentos artísticos** p. 105
- IV. 2 – O surgimento do manifesto neoconcreto: teoria e prática** p. 112
- IV. 3 – A tendência construtiva no interior do manifesto** p. 117
- IV. 4 – Experimentalismo neoconcreto** p. 120

### **Capítulo V – A superação de um novo impasse**

- V. 1 - Um caso: a experiência radical de Lygia Clark** p. 130
- V. 2 – Teoria do Não-Objeto: a proposição de um percurso para o neoconcretismo** p. 138
- V. 3 – O salto definitivo e o *retour* à realidade** p. 146

**Conclusão: O legado da crítica de arte nos anos 50 e 60** p. 154

**Bibliografia** p. 159

“Uma parte de mim  
é todo mundo:  
outra parte é ninguém:  
fundo sem fundo.”

(...)

“Traduzir uma parte  
na outra parte  
- que é uma questão  
de vida ou morte –  
será arte?”

(Ferreira Gullar: *Traduzir-se*)

“...nor promise that they would  
become in general, by learning  
criticism, more useful, happier,  
or wiser.”

(Johnson: prefácio para  
Shakespeare, 1765, apud J. L.  
Borges)

## O interesse desta pesquisa para a Publicidade e para a Propaganda

O concretismo paulista colaborou para a desmistificação do trabalho artístico<sup>a</sup>, ao compreender a nova função do artista na sociedade. Sendo assim, o artista, ao invés de ser considerado como um veículo terreno de inspirações divinas, passa a ser um inventor de formas. Essa nova atribuição de função à atividade artística vinha recuperar na sociedade a importância do artista, que se encontrava dispensado da antiga incumbência de retratista da alta burguesia, de pintor ou de escultor de cenas mitológicas, históricas ou religiosas.

A nova atividade artística, iniciada pelos concretos paulistas, aproximou-se dos modernos processos de produção industrial e dos meios de informação de massa, o que a tornou mais complexa. Agora, o artista não era apenas um pintor, gravurista ou escultor, mas também, um artista gráfico, um *designer*<sup>b</sup>. Sua tarefa, como um especialista da comunicação visual, era criar projetos de marcas, embalagens, folhetos, pintura de frotas de veículos, projetos visuais em espaços urbanos e em edifícios.

Com o passar dos anos, a ascendência das novas tecnologias da informação trouxe um aumento exponencial na procura dos serviços do comunicador visual, cuja atividade – que não se compreende mais no rol das atividades autônomas – alia utilidade e beleza ao produto. Nesse ínterim, a publicidade e a propaganda ganham um impulso sem quaisquer precedentes históricos, e suas atividades são dirigidas para produzir demanda de produtos industriais. Nesse sentido, tanto a comunicação visual como a publicidade e a propaganda acabaram por ser peças fundamentais na construção simbólica dirigida em favor do sistema econômico vigente.

Uma outra alternativa foi proposta por Mário Pedrosa ao defender a tendência construtiva na arte brasileira, acreditando que a renovação estritamente formal viria acompanhada da transformação da sociedade como um todo. Assim, o interesse desta pesquisa, para a Publicidade e para a Propaganda, consiste em propor novas categorias para repensar a atuação social dessas áreas.

---

<sup>a</sup> BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 43.

<sup>b</sup> AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 210.

## Introdução

Em termos gerais, os anos compreendidos entre o final da década de 40 e o início da década de 60 foram muito importantes para as artes plásticas no Brasil. Assim, depois da Segunda Guerra Mundial, com o fim da ditadura getulista e com a industrialização intensa em São Paulo inaugura-se um novo período do modernismo brasileiro, sob o signo de três eventos máximos: a fundação da Bienal, a consolidação de uma tendência construtiva nas artes e a construção de Brasília. Cada um desses eventos foi marcado por um embate de idéias e de posições acerca de sua contribuição para a renovação de nossa sociedade. Esse debate não se restringiu às artes, mas mobilizou vários setores em discussões sobre política e economia desenvolvimentista, democracia formal e distribuição de poderes na sociedade brasileira.

É certo que, nas artes, as discussões giraram, primeiramente, em torno da fundação da Bienal, em 1951, e de sua promoção do abstracionismo em detrimento da tradição figurativa, firmada a partir da Semana de Arte Moderna e defendida naquela ocasião pelo Partido Comunista Brasileiro. Pouco tempo depois, tornou-se visível a influência que aqui exerceu uma mostra cosmopolita como foi a Bienal, proporcionando aos artistas um contato revigorante e único com obras fundamentais da arte moderna. Além disso, saiu vitorioso o concretismo no grande certame promovido pela Bienal, que premiou Max Bill e o jovem artista brasileiro Ivan Serpa. A vitória do concretismo marcou o início da formação da tendência construtiva – defendida por Mário Pedrosa desde 1947 – na arte brasileira.

Por sua vez, Pedrosa acreditava que a tendência construtiva do modernismo superava as dificuldades de integração entre arte e sociedade contemporânea, na medida em que promovia uma nova aproximação entre arte e técnica. Por isso, o concretismo era a expressão mais afinada com os novos tempos, proporcionando uma comunicação rápida e efetiva por signos e símbolos, enquanto que a arte figurativa, presa ainda à referencialidade

externa, competia com meios mais perfectíveis de captação de imagens, tais como o cinema e a fotografia.

A consolidação da tendência construtiva na arte brasileira veio trazer à tona novas discussões sobre a peculiaridade e a multiplicidade de soluções plásticas adotadas pelo concretismo nos pólos culturais do País, Rio de Janeiro e São Paulo, naquela época. O marco inicial desse novo debate foi o confronto entre as produções concretas paulista e carioca na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. De um lado, a posição paulista almejava se comprometer mais de perto com os processos de produção e com os meios de informação de massa; de outro, a posição carioca, mais inventiva e livre, mantinha-se à margem dos modernos processos de produção industrial e longe dos preceitos estritos do concretismo europeu.

Ferreira Gullar participou, como poeta e crítico de arte, das discussões sobre o concretismo ao firmar e defender a posição carioca. Da tomada de posição de Gullar, conjuntamente com poetas e artistas cariocas, frente ao concretismo paulista, surge o neoconcretismo. Agora, o esforço teórico – a partir do qual Gullar escreve a “Teoria do não-objeto” – consistia em identificar e formular os problemas básicos da ampliação da experiência artística, inaugurada pelo neoconcretismo, e em defender de maneira enfática a opção brasileira pela tendência construtiva contra a moda tachista internacional. Assim, o neoconcretismo seria, em 1959, a última produção plástica de nossa tendência construtiva, surgido aliás, pela contribuição teórica e conjunta de dois críticos, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar.

No mesmo ano realiza-se em Brasília o Congresso Internacional de Críticos de Arte sobre o tema: “A Cidade Nova, síntese das artes?”, onde Pedrosa como presidente, na sessão inaugural, falou sobre o verdadeiro desígnio da tendência construtiva na arte brasileira: “Vejo, em nosso encontro, um símbolo. Nele reluz uma significação extraordinária. Sugere, ou antes, afirma, e veementemente, que o futuro tecnológico, econômico e social deste país não mais se construirá à revelia do coração e da inteligência, como tantas vezes ocorreu no passado e ainda sucede no presente, mas ergue-se-á sob o

signo da arte, signo sob que Brasília nasceu.”\*. A partir de sessenta, com a inauguração da nova capital do Brasil, arrefecem-se as forças do construtivismo brasileiro, ao contrário do que tinham imaginado Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. A síntese desse projeto construtivo esbarrrou em dificuldades tanto no âmbito das artes, quando em 1959 a Bienal escolheu o tachismo como a última palavra da moda internacional, como no âmbito da política quando, pouco tempo depois, sobreveio o golpe militar em 1964.

A fim de que pudéssemos acompanhar as mudanças efetuadas nas artes plásticas, durante o período de 50 e início de 60, adotamos o ponto de vista da crítica como seu recurso iluminador, fez-se necessária uma hipótese: compreender qual foi o projeto construtivo defendido por Mário Pedrosa e que ressonância isso teve na crítica de arte de Ferreira Gullar e na produção plástica brasileira. A seguir, explicamos a estrutura básica do trabalho.

O Primeiro Capítulo inicia com o item “*A importância da crítica na formação de nosso ambiente artístico*”, no qual mostramos historicamente como Mário Pedrosa atuou na formação de uma tendência construtiva na arte brasileira. O crítico, que acabava de voltar do exílio no final da ditadura getulista, começa a defender de forma incisiva a arte abstrato-geométrica em nosso ambiente escrevendo artigos para os jornais Correio da Manhã e Tribuna da Imprensa.

No intuito de mostrar a importância de Mário Pedrosa para a constituição de uma arte construtiva brasileira, tivemos, em “*Do crítico*”, que levantar os principais acontecimentos de sua vida até o período imediatamente anterior ao exílio de 1971. Não bastava tornar patente o empenho de Pedrosa na defesa de uma arte construtiva sem explicar os verdadeiros motivos que o levaram a defender uma arte desinteressada ou sem tema político. No item “*Da arte proletária à arte pura*” tivemos de esclarecer que, para Pedrosa, a arte figurativa havia se tornado veículo de propaganda política e que a arte construtiva apontava para um outro estado de renovação social, sem ênfase sobre o tema. Na época em que Mário Pedrosa defendeu a arte como legítima instância do real e de

---

\* MORAIS, F. Artes Plásticas – a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1975, p. 80.

conhecimento, estávamos vivendo o período de apogeu da pintura figurativa de Portinari ou de Di Cavalcanti. Por isso, fez-se necessário em *“A luta por uma arte brasileira, mas abstrata e geométrica”* reconstituir aqueles primeiros anos de atuação de Pedrosa e mostrar qual era o estado das artes em nosso País.

A defesa de Pedrosa da tendência construtiva brasileira passava pelo entendimento da importância histórica desta tanto no plano internacional como local. Assim, em *“O internacional e o local”* temos a justificação da nova arte nos dois planos. No plano internacional, como manifestação mais bem acabada da arte em nossa época e como possibilidade de realização utópica dos anseios universais do homem. No plano local, acreditava Mário Pedrosa, a tendência construtiva vinha oferecer não só uma renovação formal, mas também uma resposta antecipadora e modernizante suscetível de ser acompanhada pela transformação política do País. Enunciada a potencialidade histórica e transformadora da tendência construtiva em prol de uma racionalização das sociedades contemporâneas, desenvolvemos a conexão vista por Pedrosa entre arte e transformação social no plano internacional e local em *“A busca de um horizonte utópico em favor de uma nova sensibilidade e vice-versa”*.

Depois de termos - em *“A luta por uma arte brasileira, mas abstrata e geométrica”* - explanado sobre a importância da tendência construtiva para a arte brasileira, tratamos em *“Aspectos da formação do ambiente artístico no Rio de Janeiro”* da intervenção de Pedrosa como crítico de arte, do impacto que as primeiras experiências construtivas causaram, de sua polêmica com figurativos e com a esquerda. Ademais, cuidamos determinar a influência que Mário Pedrosa exerceu no ambiente cultural no Rio de Janeiro, dando-lhe especificidade.

O Segundo Capítulo, ainda como desdobramento necessário do primeiro, inicia com o item *“Às vésperas de Ferreira Gullar”*, no qual enunciamos outros acontecimentos importantes na formação do ambiente artístico do Rio de Janeiro, onde Ferreira Gullar atuou. Em seguida, tomando como ponto de partida seu percurso como crítico de arte, optamos por descrever os dados biográficos de Gullar no item *“Do crítico”*, somente na medida em que contribuíram para o estabelecimento da arte construtiva brasileira,

concretismo e neoconcretismo. Sendo assim, tratamos dos primeiros contatos de Gullar com os artistas plásticos do Rio de Janeiro, e principalmente, com Mário Pedrosa, que influíram posteriormente no desenvolvimento de sua produção poética e crítica.

Como foi dito, a contribuição de Ferreira Gullar não poderia ser entendida sem considerarmos a influência que nele exerceu Mário Pedrosa. O item "*Da formação do crítico*" discorre sobre o conjunto de posições de Gullar como crítico de arte, demarcando os pontos de convergência ou não entre os dois críticos, principalmente no que se refere aos estudos da psicologia *Gestalt* aplicados à arte, nos anos 50'. Além disso, procuramos mostrar como Gullar se aproximou de Mário Pedrosa e por que motivo engaja-se na defesa de uma tendência construtiva na arte.

Nos anos 50, a trajetória de Gullar como poeta conflui com sua atividade como crítico de arte. O empenho redobrado do crítico em favor de uma arte construtiva, advinha em parte de sua atividade inventiva como poeta que esteve muito próxima das artes plásticas tanto na fase concreta como neoconcreta. Isso se deve em parte a sua atividade como crítico de arte que acompanhou de perto a produção artística no Rio de Janeiro, mas também, ela surgiu de uma necessidade de Gullar em compreender sua própria produção poética. Assim, considerando a influência mútua entre a poesia de Gullar e as artes plásticas, tentamos apontar no item "*Ferreira Gullar: poesia e artes plásticas*", uma certa unidade de posicionamento no percurso de Gullar como poeta e como crítico, considerando também suas inflexões.

Tendo em vista a contribuição de Mário Pedrosa para o firmamento da tendência construtiva na arte brasileira, o item "*O percurso de Ferreira Gullar*" completa as informações sobre o percurso de Gullar, fornecendo elementos essenciais de sua defesa do concretismo e, posteriormente, do neoconcretismo como crítico de arte e como poeta, durante a década de 50 e início de 60'. Se em Pedrosa tínhamos a defesa da autonomia da arte como ponto fundamental para renovação das artes brasileiras, também a teremos em Gullar. No entanto, procuramos mostrar em "*Os horizontes da arte construtiva em Ferreira Gullar*" a concepção que este tinha da tendência construtiva. Em termos gerais podemos dizer que, Ferreira Gullar aproximou-se de Mário Pedrosa, nos anos cinquenta, na tentativa



de explicar quais seriam os motivos da adoção da arte construtiva, caracterizando nossa opção peculiar, diante da voga internacional tachista.

O Terceiro Capítulo trata especificamente do concretismo como representante primeiro da tendência construtiva na arte brasileira. Após as experiências abstrato-geométricas - desenvolvidas pelo núcleo de Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatinik - e com o advento da I Bienal, o concretismo ganha força e se constitui como tendência dominante nas artes plásticas e posteriormente na poesia. No primeiro item "*A voga concreta brasileira*", reiteramos o papel fundamental da crítica para a presença do concretismo na arte brasileira. Ao mesmo tempo indicamos a contribuição de Pedrosa e de Gullar e os motivos pelos quais eles defenderam a arte concreta e neoconcreta, respectivamente.

O passo seguinte consistiu em entender como Pedrosa justificava o concretismo enquanto etapa do próprio desenvolvimento construtivo em "*A tendência construtiva na arte segundo Mário Pedrosa*". Se no primeiro capítulo abordamos os princípios gerais dessa tendência e suas implicações no momento histórico antevistas por Pedrosa, neste item tentamos mostrar, a partir do desenvolvimento histórico e plástico como o concretismo significou para Pedrosa o coroamento da tendência construtiva no anos 50. Segundo o crítico, o próprio desenvolvimento da arte em direção à autonomia terminava por eliminar as funções representativas da pintura em busca de um novo modo de expressão. Em "*O novo objeto - valor cromático e ordem espacial*" concluímos a discussão sobre o concretismo apontando no desenvolvimento plástico seu processo de autonomia e a valorização coincidente pelo concretismo da cor enquanto valor em si e da forma enquanto ordenação espacial.

Se em Pedrosa houve o empenho na formação de uma tendência construtiva na arte brasileira, que procuramos mostrar principalmente em seu ensaio "Panorama da pintura moderna" de 1951, Gullar concentra-se na polêmica que envolveu as duas vertentes do concretismo: paulistas e cariocas. Assim, pudemos sintetizar a atividade dos dois críticos: de um lado, Pedrosa como iniciador e defensor das discussões sobre arte construtiva no Brasil, de outro, Gullar como defensor do concretismo carioca.

No item “*O desdobramento histórico em Ferreira Gullar*” indicamos a contribuição de Gullar como um desdobramento daquele empenho pioneiro de Pedrosa. Esse desdobramento cumpriu três objetivos: informar o público sobre o que é o concretismo, apontar as diferenças entre paulistas e cariocas e fundamentar uma nova visão do concretismo. Da postura de Gullar em defesa de um concretismo menos ortodoxo e mais inventivo, que estava na base da produção artística no Rio de Janeiro, tratamos em “*A polêmica entre Waldemar Cordeiro & Ferreira Gullar*” sobre as questões da pintura e analisamos a polêmica com os poetas paulistas em “*O reverso da moeda concreta*”. Foi justamente dessa polêmica com artistas e poetas de São Paulo que surgiu o neoconcretismo.

O Quarto Capítulo aborda o neoconcretismo e a sua intervenção no estado das artes no Brasil. Em 1959, o neoconcretismo foi a reivindicação legítima de uma variante nova, que levava adiante as pesquisas construtivas no ponto em que elas se tornaram dependentes dos postulados científicos. Essa crítica de Gullar sobre a perda da autonomia da arte tinha como alvo primeiro o concretismo paulista com sua reprodução mecânica das qualidades objetivas da percepção. A arte neoconcreta deveria fundar-se sobre outros parâmetros, recuperando desse modo as experiências construtivas que haviam sido esquecidas ou relegadas a segundo plano. Este é o tema do item “*A urgência de uma nova leitura dos acontecimentos artísticos*”.

A produção artística no Rio de Janeiro ganhava peculiaridade, porque diferentemente dos paulistas, os artistas cariocas acreditavam que a arte não pode estar submetida a qualquer teoria antecipadora e prescritiva, devendo ser livre. Em “*O surgimento do manifesto neoconcreto: teoria e prática*” mostramos que a intuição e a liberdade criadora foram as principais características do neoconcretismo. O passo seguinte consistiu em demonstrar que, embora houvesse uma liberdade maior na criação plástica, o manifesto e a produção artística por ele representada ainda se inseriam como parte do projeto construtivo brasileiro: “*A tendência construtiva no interior do manifesto*”. Não se tratava de negar a tendência construtiva na arte, mas sim de apontar uma certa distância criativa em relação ao seu representante notório, o concretismo, e expandir a noção de arte. O concretismo havia esgotado a experiência construtiva e a própria potencialidade

inventiva da pintura, relegando-a a uma mera variação de certas leis ópticas aplicadas ao quadro. A redução pictórica radical no concretismo à forma seriada e à cor, levaria a um impasse inventivo. O neoconcretismo surge nesse contexto apresentando alternativas, ou de sensibilização da forma ou de ampliação das experiências construtivas.

Os artistas que participaram da I Exposição neoconcreta produziram experiências diversas da arte concreta paulista, incorporando nelas justamente em suas experiências uma maleabilidade maior da linguagem construtiva-concreta, ou seja, incorporando possibilidades expressivas abertas. O principal fator que contribuiu para diferenciar a arte carioca da arte geométrica paulista foi a formação de um grupo de artistas que não obedeciam a um estatuto rígido de produção artística. No item “*Experimentalismo neoconcreto*”, nos preocupamos em abordar os componentes principais do neoconcretismo. Enquanto o concretismo ainda guardava respeito pelas categorias artísticas e pela função benéfica do suporte, o neoconcretismo seria a conquista definitiva do espaço real e da transformação da obra de arte em algo diverso das categorias tradicionais de pintura e escultura. A experiência neoconcreta serviria de base para o esforço teórico de Ferreira Gullar em delinear de forma inovadora a “Teoria do não-objeto”.

O Quinto Capítulo trata das inovações artísticas introduzidas pelo neoconcretismo na tendência construtiva. Parte delas foram as experiências plásticas de Lygia Clark, que culminaram na elaboração da “Teoria do não-objeto”. Esse ensaio, ponto alto do neoconcretismo, escrito em 1959, cumpriu uma dupla função: veio, por um lado, esclarecer pela primeira vez as conseqüências artísticas produzidas pelo neoconcretismo e, por outro, propor a radicalização da experiência plástica através da manifestação da obra no tempo e no espaço. Sendo assim, o primeiro item “*Um caso: a experiência radical de Lygia Clark*” desenvolve pormenorizadamente os pontos de vista de Ferreira Gullar – estabelecida a interlocução com Mário Pedrosa – sobre as experiências plásticas da artista, entre 1954 e 1958, que o levaram a formular o problema da moldura como resquício da antiga função representativa da pintura. Ao fim de sua experimentação, a artista encontrou a tela – despojada de sua concepção enquanto janela, símbolo ou signo do mundo – em sua simples

bidimensionalidade e superfície, na qual a moldura é o limite divisório, a zona neutra, entre o espaço virtual do quadro e o espaço real.

Por sua vez, apesar de a experiência de Lygia Clark ter sido inovadora, faltava apontar um caminho, até mesmo para o próprio entendimento daquilo que se estava produzindo. Desse modo, surge a “Teoria do não-objeto” de Ferreira Gullar como “*A proposição de um percurso para o neoconcretismo*”. Sua contribuição foi apontar uma alternativa mais abrangente para a produção artística, que levasse às últimas conseqüências as experiências plásticas esquecidas ou relegadas no interior da tendência construtiva. As inovações introduzidas pelo neoconcretismo levavam à produção de objetos especiais, não-objetos, a meio caminho entre a escultura e a pintura, não se tratando, porém, de nenhuma dessas categorias estritamente nem sequer de uma nova categoria. Esta ressalva é importante para que possamos entender a latitude da transformação processada, que acenava para um novo modo de se conceber a arte no qual a própria classificação por categorias já não se fazia mais necessária.

O item “*O salto definitivo e o retour à realidade*” trata dos acréscimos qualitativos produzidos pelo neoconcretismo e do percurso dos críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar no início da década de 60. De modo geral, a grande inovação artística do neoconcretismo foi a introdução da participação do espectador na obra de arte. Evidentemente, a noção de participação se manifestou em duas frentes: ou como uma exigência de através da obra de arte se denunciar a situação social e política do País, ou como uma tentativa de abrir as possibilidades de vivência do participante, para além da alienação social contemporânea do homem e de seus sentidos. Esse processo deu-se de duas maneiras, ou pela ênfase no plano estético, ou pela ênfase no plano político, o que esclarece o percurso dos dois críticos naquela época.

A título de conclusão, para uma compreensão mais ampla do significado da tendência construtiva em nosso ambiente artístico, analisamos de forma sucinta em “*O legado da crítica de arte nos anos 50 e 60*” os desdobramentos teóricos de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar.

**Cap. I – Mário Pedrosa e a tendência construtiva na arte brasileira**

**“O estilo vem da escolha e a escolha vem do temperamento”**

**(W. Kandinsky)**

**“Para ser justa, quer dizer, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista que abra mais horizontes”**

**(C. Baudelaire apud Franklin Pedroso)**

**“Quando enfim existir uma (gramática da pintura), ela se apoiará menos sobre as leis físicas que sobre as leis da Necessidade Interior às quais pode-se dar o nome de espirituais”**

**(W. Kandinsky apud Otilia B. F. Arantes)**

## I. 1. A importância da crítica na formação de nosso ambiente artístico

Sem qualquer intenção de esnobismo com sua irremediável necessidade de atualização, é indubitável a contribuição da crítica de arte no desenvolvimento das propostas artísticas no Brasil, a partir do Pós-guerra. Mas, a que se deve a escolha da crítica como indicativa das transformações operadas em nosso ambiente artístico? Por um lado, a justificativa seria empírica: a influência e o escopo de idéias de Mário Pedrosa ao defender a tendência construtiva na arte brasileira e, por outro, teórica: acreditamos que a crítica de arte permite uma reflexão não apenas pontual sobre as obras, mas também da obra e de seu tempo, pela qualidade de seu discurso.

Como diria Mário Pedrosa, em pleno período concretista, à boa crítica faz-se necessário um conhecimento amplo e de várias disciplinas, que permita a análise não só das soluções formais, mas também da natureza sensório-perceptiva, da circunstância histórica, científica e principalmente política de um período. Justamente por esse esforço de síntese exigido da crítica de arte, acreditamos que ela nos possibilita o reconhecimento e discernimento de um novo período da arte no País.

A partir do final da Segunda Guerra, a crítica tinha em mira formular uma resposta às condições dos novos tempos advindas do processo de expansão do capitalismo. Entre essas condições estavam: a internacionalização das artes e a sociedade tecnológica, que entre outros aspectos resultaram de uma divisão social do trabalho e de uma especialização dos campos de conhecimento nunca antes vistas. O novo discurso especializado da crítica viria dar conta de explicar, no plano social, a adequação entre as novas condições modernas e os resquícios arcaizantes da estrutura do País. Desse esforço nasce uma crítica construtiva, comprometida com o desenvolvimento social do Brasil, cujo representante por excelência foi Mário Pedrosa.

## I. 2. Do Crítico

Ativista político e grande conhecedor das artes, o primeiro a ensaiar os novos rumos da crítica, usando de uma linguagem simples e densa em significado, Mário Pedrosa ganhou de pronto reconhecimento internacional. Seu primeiro trabalho, sobre Käthe Kollwitz, como crítico das artes plásticas data de 1933. Nesse momento, ele está engajado nas lutas políticas que se travavam principalmente em São Paulo, devido à crise do café e à Revolução Constitucionalista. O ensaio dessa época sobre a gravurista revelará uma idéia central que permeia todos os seus ensaios críticos posteriores: a busca de uma arte de expressão social, que se torne em possibilidade uma síntese entre arte e sociedade. Ademais, o texto é marcado por uma tomada de posição em defesa do marxismo contra as forças facistas retrógradas que ganhavam terreno no Brasil; por isso seu ensaio crítico conterà também a defesa aberta e conjuntural de uma arte proletária e figurativa.

No entanto, a partir de seu primeiro exílio em 1937, com o golpe do Estado Novo, Pedrosa renova seu método crítico pela análise estritamente formal do objeto artístico, onde prevaleceria na obra sua fatura, a falta de compromisso com os padrões pictóricos do retrato burguês, sua estrutura de relações imanentes. Quando de sua volta ao Brasil em 1945, depois de uma longa estada na Europa e nos Estados Unidos - onde entra em contato com muitos intelectuais e artistas, entre eles, Breton, Henri Moore, Picasso, Magnelli e Alexander Calder<sup>1</sup> -, decide sem medir esforços divulgar a arte abstrata.

Esse empreendimento culminará com a defesa de sua tese - sobre os conhecimentos da Gestalt aplicados ao estudo dos objetos artísticos - no concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, o que lhe valeu comentários elogiosos de Etienne Soriou<sup>2</sup>. Sua luta pelo estabelecimento de uma nova arte em nosso ambiente cultural cuja proposta baseava-se tanto nas inovações formais

---

<sup>1</sup> Cf. *Mário Pedrosa: Arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil (catálogo de exposição), 5 de novembro a 29 de dezembro de 1991, pp. 58-60.

<sup>2</sup> Cf. ARANTES, O. B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 56.

quanto no compromisso de renovação social do País, estimulou muitos artistas e críticos brasileiros. Em 1960, Ferreira Gullar ao fazer um retrospecto da tendência construtiva em nosso ambiente artístico, apontaria a importância de Mário Pedrosa<sup>3</sup>:

“O nome de Alfredo Volpi era então praticamente ignorado e Milton Dacosta venciam pacientemente as etapas que o conduziram anos depois à abstração. Os artistas jovens, que se negavam a adotar o estilo e os temas portinarescos, experimentavam vacilantes sem saber que rumo imprimir à sua pintura. Foi então que Mário Pedrosa, depois de ter criticado duramente uma das últimas obras murais de Portinari (O Tiradentes), começou a chamar a atenção da crítica e dos artistas para a arte abstrata e, posteriormente, para a arte concreta.”

Justamente, o 1º núcleo de arte abstrata e concreta surgiria, com o apoio e incentivo de Mário Pedrosa, 1948, em torno dos artistas Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatinik. Também, sua atuação como crítico no Rio de Janeiro garantiu à arte construtiva que ali se produziu, uma marca muito peculiar. Anos depois e a despeito de toda sua contribuição à arte brasileira, com a edição do Ato Institucional nº 5 pelo Regime Militar, em 1968, Mário Pedrosa viu-se novamente obrigado a deixar o País. Na ocasião, artistas do mundo inteiro - entre os quais, Max Bill, Henri Moore, Pablo Picasso, Alexander Calder, reunidos no Canadá para o encontro da Associação Internacional de Críticos de Arte enviaram uma carta aberta com mais de cem assinaturas - responsabilizando o então Presidente da República Emilio Garrastazu Médici e seu governo pelo atentado contra a integridade física de Mário Pedrosa e, em contrapartida, elegeram-no vice-presidente da Associação.

---

<sup>3</sup> GULLAR, F. “Arte concreta no Brasil”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 07-08-1960. Reproduzido em GULLAR, F. *Etapas da Arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 227.



### I. 3. Da arte proletária à arte pura

O abstracionismo foi uma resposta ao impasse em que se encontrava a pintura brasileira, a partir do final da Segunda Guerra, com a abertura de novo diálogo entre o País e o Exterior. Por sua vez, o concretismo ocupará, com o decorrer dos anos, o lugar proeminente da vertente abstrata. Para entender esse novo período da arte brasileira é preciso, antes de tudo, se perguntar pelos motivos e condições que propiciaram a entrada do abstracionismo em um país cuja tradição artística exigia o recurso à figura.

Recuperando a história da pintura brasileira, a partir de vinte e dois, houve por parte de artistas e de intelectuais, a defesa de uma pintura sobretudo figurativa, salvo algumas obras. Essa pintura teve dois momentos precisos, que não foram contraditórios mas extensivos: um, a tomada de conhecimento e posição frente ao novo impulso dado às artes pelas vanguardas do início do século XX que significaram não somente um novo *modus* hodierno de se fazer arte, mas uma mudança da posição ocupada pelo homem na sociedade que haveria de vir; outro, a constituição sinonímica da arte figurativa como tradição do modernismo no País a partir da década de trinta<sup>4</sup>.

De forma brilhante, Mário Pedrosa mostrou como o estabelecimento de uma dimensão mais ampla do mundo, a partir dos novos descobrimentos científicos e, por conseguinte, antropológicos veio circunscrever a perspectiva da civilização europeia como limite de um desenvolvimento social específico, um entre outros possíveis. A simultaneidade do descentramento do olhar proposto pelos cubistas e a descoberta das máscaras africanas revelaram um novo mundo no qual a tarefa do homem era, a partir

---

<sup>4</sup> Fabbrini considera que as vanguardas - tanto a da fase heróica quanto a tardia - foram orientadas pelo desligamento sucessivo com a tradição, constituindo por sua vez a tradição da ruptura: "oportunamente ligados pela crítica, constituíram, no curso do tempo, uma 'tradição da ruptura': um capítulo da Tradição Artística". Cf. FABBRINI, R. N. *A arte depois das vanguardas*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1998, p.06.

daquele momento, construir seu próprio destino. Picasso, por ocasião de um encontro com Matisse, toma contato pela primeira vez com a arte africana - uma estatueta - produzindo a partir daí o que seria a primeira grande ruptura com o ambiente artístico daqueles tempos e com um passado artístico de pelo menos seis séculos. Nesse momento, a pintura de *avant-garde* ganhará o impulso decisivo na formação de seus 'ismos'.

Com atraso de mais de uma década, a primeira Semana de Arte Moderna no Brasil foi, como dissemos, a tomada de consciência das modificações produzidas no conceito de civilização, que despertou em artistas e intelectuais a busca de uma identidade nacional, de uma nova etapa que se iniciava com a modernidade e a república. A geração de 22 limitou-se a seguir na maioria das vezes, exceto alguns exemplos isolados, as diretrizes formais do cubismo e do expressionismo, mantendo contudo uma adesão comedida às soluções plásticas desses movimentos, capaz de salvaguardar a figura. Essa necessidade traduz, com todas as letras, o intuito de revelar e fixar através da forma e também da cor a imagem específica do país, sua *brasilidade*.

A consolidação do projeto moderno brasileiro manteve a pesquisa formal convencionalizada da imagem brasileira que se difundiu por toda a década restante de vinte e pelas duas décadas subsequentes, resvalando para o sentido de tradição, no qual a inovação artística mostrou-se pouco fecunda. No entanto, a temática dessa pintura recebe uma forte modificação no decorrer dos primeiros anos da década de trinta, quando surge, na produção de vários artistas, essencialmente gravuristas e pintores, a necessidade de denúncia das condições sociais, urbanas e rurais do País<sup>5</sup>.

Além da atividade artística surge a crítica de Mário Pedrosa de método sociológico, cuja base estava na determinação marxista do modo de produção. O texto inaugural de Pedrosa, sobre as gravuras de Käthe Kollwitz, artista alemã radicada no Brasil, foi escrito

---

<sup>5</sup> Essa transição não foi uma decorrência necessária, mas sim uma adaptação da pintura figurativa que buscava, raízes elementares (Semana de vinte e dois) da cultura brasileira aos novos tempos que exigiam a mostragem das diferenças de classe e de poder no Brasil (geração de trinta). Daí a prioridade dada aos os problemas sociais: A almejada democracia formal, escondia uma estrutura feudal no campo e de oligarquias de poder, na qual a participação das classes desfavorecidas

por ocasião de uma conferência no Clube dos Artistas Modernos, em 1933, e publicado posteriormente no jornal O Homem Livre<sup>6</sup>. Esse texto pode ser dividido em duas partes: na primeira, o Crítico tenta expor os fundamentos de uma estética marxista; na segunda, faz uma análise das qualidades formais e materiais daquelas gravuras, salientando a referência ao momento histórico e social vivido pela artista.

Como sabemos, o recurso a Marx não poderia ser exclusivo, pois esse autor não produziu uma doutrina estética, mesmo assim Mário Pedrosa utiliza-se dos conceitos de Marx encontrados em *O Capital*, tais como, modo de produção, determinismo histórico, entre outros. A fim de dar conta da “origem social da arte”, o Crítico faz valer também os estudos de Grosse, de Karl Bücher sobre a interação entre arte e trabalho, quando do ponto de vista estético “todo movimento do corpo (...) produz fora de si mesmo um resultado econômico” e, principalmente, de Semper que aborda o importante papel desempenhado pelas técnicas do modo de produção e, por conseqüência, do sentido da arte em uma dada sociedade<sup>7</sup>. Esse ensaio crítico apresentou o direcionamento decisivo de uma determinada ala da crítica e dos artistas que, incentivada pela possibilidade de instaurar uma nova manifestação do humano, apostará numa determinante extrínseca da arte para elaboração e direcionamento de sua temática na tentativa de construir uma nova realidade:

---

consistia unicamente no assentimento da ordem de poder que se perpetuava na relação de subordinante-subordinado transfigurada do campo econômico para o campo político.

<sup>6</sup> Sérgio Milliet dirá na década de cinquenta que esse ensaio de 1933 sobre a gravura de Käthe Kollwitz, foi o ponto inaugural da crítica de arte em bases sociológicas no Brasil, “que deixa de lado as impressões subjetivas, as invectivas, os logros embusteiros”. E Aracy Amaral também dirá que a grande contribuição de Mário Pedrosa à arte brasileira foi sua preocupação em ressaltar o diálogo entre o artista e seu tempo: sua contribuição não “reside, a nosso ver, em ter sido um estimulador das vanguardas, porém em sua configuração como crítico, alerta para as inquietações do intelectual e do artista, em seu diálogo com seu tempo, permanentemente questionando a articulação entre arte e política. Essa preocupação emerge em seus textos da década de 30, nos anos 60, e no fato de que nos últimos anos de sua vida tomaria a interessar-se pela política”. Ver AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 1984, p.06 e, também, pp. 38-39.

<sup>7</sup> Cf. ARANTES, O. B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 11

“a arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade, nem no seu pórtico param, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação social, ela é corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais.”<sup>8</sup>

Essa tentativa de Mário Pedrosa por vincular a arte à luta de classes foi assunto que não perdurou em sua análise da posição da arte na sociedade, pois estava mais preocupado em identificar de outro modo, vanguarda e revolução social<sup>9</sup>. No entanto, a defesa do *assunto* em pintura foi semente que vingou no discurso da esquerda nacional – e também internacional, no bloco comunista, em defesa do realismo social - que irá participar com fervor das discussões sobre a entrada e consolidação, via Bienal, do abstracionismo no Brasil.

A esquerda, representada pelo Partido Comunista, até o período de fundação da Bienal em São Paulo, mantinha a convicção de que a arte deveria expressar a luta de classes, posição expressa por Mário Pedrosa naquele ensaio sobre a gravurista Kathe Kollwitz. Ou seja, a esquerda não aceitava uma posição ‘pura’ do artista que subordinado à técnica, suprimia o homem da pintura: “tudo que há de vital e embrionário dentro da atual sociedade não se sujeita mais a esta subordinação indigna à máquina”. Porém, a pintura deveria ser partidária e tendenciosa, representar a expressão social da nova classe e não perder de vista que assim como o proletariado é transitório também a arte - que combate na *frente* de batalha pela libertação do homem - tem sua utilidade e deve ser transitória:

---

<sup>8</sup> PEDROSA, M. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Casa do Estudante, 1949, p. 07

<sup>9</sup> Pedrosa apregou posteriormente uma síntese integral das artes, que formaria uma verdadeira “civilização estética”, onde a técnica - vista sem o pessimismo daqueles anos – se posicionaria próxima da construção da sociedade, formando um todo coeso e indissociável em um sentido vital: “A simultaneidade e a generalização do movimento chamado de arte moderna, por toda a parte e através de todas as diferenciações episódicas ou parciais, mostram seu caráter social verdadeiro. Não foi capricho individual de ninguém nem movimento superficial de moda. Foi um momento na evolução histórica da estética e uma imposição das forças produtivas e culturais da época, exigindo manifestar-se sob uma forma social mais nobre.” Cf. PEDROSA, M. “Panorama da pintura moderna” In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 148.

“interessada e tendenciosa como é, partidária por sistema, não há entretanto arte mais profundamente humana. O conceito de humanidade, porém está atualmente subordinado a uma realidade mais premente: o conceito de classe.”<sup>10</sup>.

Humanidade, arte e técnica participam de um mesmo processo de desenvolvimento das forças produtivas no decorrer da história. Refletindo sobre o passado, Mário Pedrosa encontra dois momentos fundamentais da relação entre produtor e obra, a partir da qual determina a posição ocupada pela estética no interior do processo social. No primeiro momento, o fenômeno estético é visto como uma atividade como qualquer outra, que em somatória constitui o conjunto das manifestações sociais do homem em uma determinada civilização. A variação do modo de produção, isto é, o modo de produção dado, indica a formação de uma civilização específica e o tipo de arte que vai ser produzido num determinado tempo e lugar<sup>11</sup>.

Referindo-se aos vários tipos de organização social, determinados pelos seus respectivos modos de produção, Mário Pedrosa enumera em ordem crescente de complexidade as organizações, começando com a mais simples resultado de atividades como a caça, passando por outras mais complexas baseadas no tratamento do solo para a agricultura e na fabricação de artefatos primários, até chegar à forma mais complexa de organização social, a sociedade capitalista vigente. O desenvolvimento técnico será o fator determinante da modificação do grau de complexidade das sociedades. Também o será o desenvolvimento técnico, responsável pelo processo de separação entre produtor e produto.

Pedrosa assinala que houve um primeiro momento em que a atividade estética estava estritamente condicionada ao modo de produção, por isso, não havia separação entre utilidade e beleza. O desenvolvimento técnico da sociedade permitiu uma relação mais complexa entre homem e natureza. Nessa primeira fase de desenvolvimento do homem com seu modo de produção simplificado, que atendia com exclusividade suas necessidades

---

<sup>10</sup> PEDROSA, M. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Casa do Estudante, 1949, p.07.

<sup>11</sup> Como passaria o Crítico de um discurso que defende a arte como instrumento da Revolução à afirmação da autonomia do objeto artístico, sem deixar de identificar manifestações artísticas de vanguarda e revolução social, é o que pretendemos mostrar na passagem da defesa de uma arte comprometida a uma arte pura.

de alimentação e subsistência, havia uma integração maior entre técnica e estética, traduzida em um contato maior do homem com a natureza.

Constituía-se assim o processo de separação entre técnica e vida, ou melhor dizendo, Mário Pedrosa ao seguir a análise de Marx, indicava que o desenvolvimento técnico do homem levou a uma separação na esfera da produção entre o trabalho do homem e o produto desse trabalho. Desenvolvendo-se a técnica, como um sistema à parte, o trabalho distancia-se das condições humanas, subordinando o homem às novas condições determinadas. A arte vai-se afastando progressivamente do trabalho conforme avança a técnica:

“À medida que a civilização avança, a separação entre o homem e a natureza cresce e o instrumento intermediário entre os dois torna-se cada vez mais complexo. Esse processo é o que Marx chamou de “formação dos órgãos produtivos do homem social”<sup>12</sup>.

Dessa forma, enquanto o homem exercia comando sobre o desenvolvimento técnico, sobre os "instrumentos-máquinas", a arte mantinha sua coesão com o mundo e seu caráter era "eminentemente social". Com o desenvolvimento do sistema capitalista, porém, o trabalhador perde a propriedade da produção, isto é, o resultado de seu trabalho. O processo de alienação do homem de seu próprio trabalho como resultado da interveniência da máquina enquanto produto do desenvolvimento técnico é notificado na arte com a substituição da figura antropomórfica pelo “culto impessoal da(s) forma(s)”<sup>13</sup> que “não resultaram assim de aptidões desinteressadas do espírito e têm mais modestamente a sua origem concreta numa estilização forçada, imposta pelas condições materiais do trabalho”<sup>14</sup>. Havia assim, uma defasagem necessária entre expressão estética e desenvolvimento técnico, capaz de contribuir para a transformação social. Restava à arte

---

<sup>12</sup> PEDROSA, M. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Casa do Estudante, 1949, p. 11.

<sup>13</sup> Cf. Idem, *ibidem*, p. 12.

<sup>14</sup> PEDROSA, M. *Op. cit.*, pp.11-12.

seguir em descompasso com as grandes conquistas científicas de nosso momento histórico. Anos depois, Pedrosa veria no abstracionismo a solução desse descompasso.

A arte de Kathe Kollwitz ganha do Crítico a denominação de “realismo proletário”, pois mostra as condições de vida da maioria da população naqueles anos conturbados de nazismo na Europa e de integralismo no Brasil. A artista mostrava em suas obras a perda de seus filhos como o drama universal vivido. Sua arte se caracterizava muito mais, segundo Pedrosa, por um caráter contestador do que propriamente como a defesa propagandista de um regime autoritário. Embora, o ensaio apresentasse conteúdo fortemente político, podemos ver aí, em embrião, a afirmação da “liberdade pessoal de criação” contrária a toda imposição de ordem extrínseca à obra, baseada na técnica, no “culto impessoal da forma” ou na subordinação autoritária da forma aos preceitos do realismo socialista soviético.

Começa, daí em diante, a grande empreitada do Crítico em defesa da autonomia arte, cuja característica mais relevante era permitir ao indivíduo “uma nova apreciação do mundo e de si mesmo”<sup>15</sup>. A independência da arte quer contribuir e propiciar a formação de consciência, responsável pela “revolução ‘final’, a mais profunda e permanente”<sup>16</sup>. Em Kollwitz, Pedrosa indica um exemplo a ser seguido, não das soluções figurativas encontradas pela artista e assumidas como norma, a fim de que se formassem consciências e não uma consciência sob a autoridade da política do Estado.

Na verdade, três eventos da década de trinta colaboraram para que o Crítico revisse sua posição, no que concerne a uma arte proletária, e assumisse a defesa da independência da arte para uma verdadeira modificação da estrutura social: o estatuto da arte firmado no II Congresso da União dos Escritores Revolucionários da União Soviética em 1930, o manifesto “Por uma arte revolucionária e independente” assinado por Breton e Trotsky, em 1938, e o contato com a obra de Alexander Calder.

---

<sup>15</sup> PEDROSA, M. “Arte e Revolução” In *Politica das artes*, São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1995, p. 98.

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*.

#### I. 4. A luta por uma arte brasileira, mas abstrata e geométrica

A partir de 1945, quando volta do exílio, Mário Pedrosa começa a escrever uma série de artigos para os jornais Correio da Manhã e Tribuna da Imprensa, nos quais condena a arte figurativa com sua inseparável tendência ao anedótico - que tinha pouco a oferecer para uma verdadeira orientação do destino atual do homem - e clama aos artistas que se desvinculem de todas as convenções artísticas em busca da nova percepção à época<sup>17</sup>. A palavra-chave da criação para Pedrosa sempre foi a resposta artística *viva*, isto é, o artista deveria estar consciente do novo momento técnico-científico vivido pelo período e do distanciamento não propositado entre arte e sociedade. Embora a revolução técnica tivesse se dado a partir do começo do século, houve atraso nas conseqüências supraestruturais motivadas pelas novas técnicas de produção e reprodução de imagens<sup>18</sup>, tal como a fotografia, para se firmar uma nova expressão artística.

Em três artigos - dois do final de quarenta e seis e um de quarenta e sete<sup>19</sup> -, ao discorrer sobre a noção de função do objeto artístico, o Crítico procurou elucidar três pontos que lhe parecia essencial serem respondidos na época: a posição da arte na sociedade, a autonomia do objeto artístico, e a síntese das artes. Através desses três pontos podemos compreender perfeitamente o respaldo dado a partir dos anos 50, ao concretismo como tendência internacional das artes, que se consolidava também no País. As duas linhas

---

<sup>17</sup> Walter Benjamin vinculará o modo de produção, na variante mais ampla do modo de existência, à formação de um novo padrão perceptivo do homem derivado não apenas da natureza mas da história: "No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em qual ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente." Ver BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" In *Magia e Técnica - Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993. p. 169.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, op. cit., pp.165-166.

<sup>19</sup> "O destino funcional da pintura" ( publicado no Correio da Manhã, dezembro de 1946; "Ainda a propósito do destino da pintura" (ibidem, dezembro de 1946); "Divagações sem função" (ibidem, 02 de fevereiro de 1947).



de frente, que nortearam a discussão de Mário Pedrosa nesses artigos, foram a defesa de uma função autêntica para a arte na sociedade e a crítica à sua utilização instrumental, combinadas numa só: o destino da arte em nossa época. Por sua vez, o abstracionismo, no entender do Crítico, contemplaria, melhor que qualquer outra manifestação artística, a necessidade de uma síntese das artes modernas.

Antes de apontarmos qual a posição ocupada pelo artista na sociedade, tracemos sua definição negativa. Desde o começo do século XX, o artista perdeu sua função social específica como retratista das classes abastadas ou como tradutor dos mistérios da religião. Então, o desenvolvimento técnico - a máquina - toma o lugar do pintor no que diz respeito a sua antiga função na sociedade. O novo pintor não "serve para decorar nem os palácios nem as igrejas do presente", o novo pintor também não serve para fazer retratos, pois para isso a técnica oferece meios mais perfectíveis. Quanto à arquitetura moderna, animada por uma "feroz lógica funcional", ela não reserva espaço para a pintura convencional.

Tudo indica, portanto, que o artista perdeu seu lugar na sociedade, porque a arte perdeu o seu. A arte considerada como ampliação de percepção, descondicionamento crítico não pode ser igualada ao divertimento oferecido numa sociedade altamente administrada<sup>20</sup>. Resta ao artista duas posições, ou fazer arte oficial - que na época significava seguir sem escolha o convencionalismo descritivo das cenas do governo russo ou dos tipos raciados do hitlerismo - ou colocar-se à distância do público. De uma forma ou de outra, conclui Mário Pedrosa, o pintor tenderia a ser "um anacronismo em nossos dias". Não foram otimistas as conclusões tiradas, àquela época, do caráter representativo da arte.

A arte não fala mais ao povo, sua função social direta está desacreditada, desse estado de coisas viram-se surgir experiências obscurecedoras de seu próprio sentido, entendido como a expressão da "solidariedade humana na sua essência irreduzível e eterna"<sup>21</sup>. O avanço da técnica e do controle social determinou ao artista uma posição de marginalismo. Assim, o verdadeiro artista torna-se consciente de que a nova função da arte

---

<sup>20</sup> Cf. PEDROSA, M. "Arte e Revolução" In *Política das artes* (Organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes), São Paulo: EDUSP, 1995, p. 98.

<sup>21</sup> PEDROSA, M. "O destino funcional da pintura" In *Política das artes*, São Paulo: EDUSP, 1995, p. 59.

é tentar transformar a sensibilidade do homem contemporâneo e, com isso, reaproximar-se da sociedade. Em uma época marcada pelos avanços técnicos, Mário Pedrosa se apoiará na objetividade criativa como sinônimo da funcionalidade da arte, lidando com dados objetivos da percepção e colocando-se à distância dos *assuntos*, dos conteúdos extrínsecos enquanto motivadores reais de sua produção. No entanto:

“A idéia de funcionalidade é apenas, uma preliminar indispensável ao artista moderno. (...) No pintor e no escultor, a funcionalidade é uma questão de escolha do material, do conhecimento interior de suas leis, das inclinações e da estrutura desse mesmo material e da felicidade com que o próprio artista obedece às profundezas de seu próprio eu. É em suma, uma exigência da necessidade formal e criadora.”<sup>22</sup>

A conseqüência de se adotar uma arte pura ou comprometida deriva exatamente da nova posição da arte na sociedade, isto é, terminada a era da pintura religiosa, da pintura burguesa, parecia não restar qualquer necessidade da arte na sociedade atual. A prerrogativa da arte sempre foi a criação que por sua vez, deriva do tempo de maturação interior, a mesma maturação interior que se exige para a apreciação de uma obra<sup>23</sup>. Sem dúvida, a autonomia ganhou vários significados na história da arte, no entanto, para Mário Pedrosa, ela significou a defesa do campo de criação artística contra sua utilização como instrumento de valores contra a vida. Para esse fim, a corrente abstrato-geométrica que se desenvolvia na Europa parecia a melhor solução plástica, pois respondia ao abuso da criação artística subordinada à propaganda de genocídios e, também, à ameaça do desenvolvimento técnico que cumpria com maior propriedade a necessidade de descrição da realidade, a “fome de imagens”<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> PEDROSA, M. “O destino funcional da pintura” In *Política das artes*, São Paulo: EDUSP, 1995, p. 58.

<sup>23</sup> PEDROSA, M. “Arte e Revolução” In *Política das artes*, São Paulo: EDUSP, 1995, p. 98.

<sup>24</sup> “Nenhuma época foi mais hostil à arte que a nossa. Admite-se que o comum dos homens pode viver sem ela. (...) Não tenho a intenção de explicar-lhes o que é arte: as exposições mais ou menos hábeis dos críticos pontificados são bem conhecidas. Mas resta dizer que, no comum dos homens, existe algo como “fome de imagens”. Este apetite se satisfaz atualmente - e numa medida em que

No artigo, "Ainda a propósito do destino da pintura", Mário Pedrosa restringe o sentido atribuído ao termo função ao de determinação do destino prático da pintura e da escultura na arquitetura moderna. No sentido teórico, temos o ideal de síntese das artes como objetividade criativa e como uma possível transformação de todas as relações sociais humanas: "o ideal é naturalmente, suceda o que suceder, tanto no domínio da pura técnica de construção como no da economia e da política, que se chegue à síntese de que fala Le Corbusier, das três artes maiores - a arquitetura, a escultura e a pintura. O fato de Le Corbusier aspirar a essa síntese e de nós dois, tanto Agnes Claudius como eu, alimentarmos essa mesma aspiração, não significa que seja ela hoje mesmo uma realidade. Infelizmente, ainda estamos profundamente longe disso."<sup>25</sup>

Assim, a síntese das artes não quer ser apenas uma integração funcional da pintura e da escultura na arquitetura: "O fato de haver, com efeito em vários edifícios de Nova York murais de Rivera ou Orozco, ou de qualquer outro pintor, o fato do nosso Portinari ter decorado magnificamente as paredes da fundação hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, não quer dizer que o problema tenha sido resolvido (...)"<sup>26</sup>. No caso, a resposta é: porque os murais de Rivera ou dos mexicanos não foram feitos para edifícios modernos, valendo-se da forma acadêmica da arte, da forma conteudista<sup>27</sup>. A síntese seria a integração dessas artes considerando suas funcionalidades específicas na contemporaneidade; na arquitetura, a grande revolução do século foi o abandono de qualquer preocupação estética em busca da função; em pintura, o abandono do *trompe l'oeil* e a descoberta das leis próprias do quadro, com sua estrutura, sua superfície e sua

---

nunca antes se havia dado - não por aquilo que chamamos correntemente 'arte', segundo idéias que adotamos. A necessidade de imagens se vê satisfeita na atualidade pela fotografia e pelo cinema." BRECHT, G. P. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Crisis, 1974 *apud* AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970)*, São Paulo, Nobel, 1984, p. 07

<sup>25</sup> PEDROSA, M. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Casa do Estudante, 1949, p.227-231.

<sup>26</sup> PEDROSA, M. "Ainda a propósito do destino da pintura" In *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p.62.

<sup>27</sup> Aqui, Pedrosa nota a contradição entre a arquitetura moderna brasileira de formas puras e a arte muralista de forte influência literária. Cf. PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p.262.

bidimensionalidade intrínseca. Esse, o verdadeiro sentido atribuído à síntese nas palavras de Le Corbusier: "L'urbanisme dispose, l'architecture façonne, la sculpture et la peinture adresseront les paroles de choix qui sont leur raison d'être."<sup>28</sup>. Cumprindo sua funcionalidade específica, a pintura tende a se adequar muito bem à arquitetura moderna.

Naquele momento histórico, a síntese propugnada por Mário Pedrosa desejava preservar a independência absoluta da arte – sem deixá-la à margem –, propondo-lhe uma função adequada e comprometida com a remodelação do homem e de sua sensibilidade. Daí o mau uso da palavra função feito por determinados setores do obscurantismo estético que Pedrosa não poupa esforços em condenar: a função como “problema imediato” da arquitetura moderna e da pintura abstrata, no Brasil da década de quarenta, encontra-se como síntese parcial da arte no tempo. Isso quer dizer que a síntese moderna da arte não é definitiva, podendo ser recurso de um novo processo de síntese desde que haja invenção:

“Como obrigar, pois, os futuros Cézannes a decorarem uma parede ligeira, numa sala de vidro; como impedir que tentem, ao contrário, criar um outro mundo caótico ou turbilhonante, incompatível com o espírito das futuras casas pré-fabricadas?”<sup>29</sup>

Ainda que a arte geométrica viesse historicamente a fazer parte de um todo formal e semântico (arquitetura, pintura e escultura), a assertiva de Pedrosa ressalta a defesa da liberdade inventiva da arte, sem qualquer compromisso direto com a funcionalidade. Incluía-se aí, além de uma defesa tácita da liberdade de expressão, a confiança na possibilidade transformadora da arte. O projeto construtivo, segundo Mário, confiava à arte desinteressada, isto é sem função ou compromisso explícito, a capacidade de transformação social: “Eu achava que com uma arte mais desinteressada você mudava a sociedade. (...) Não me interessou nunca a arte puramente desinteressada, que não fosse social.”<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> PEDROSA, M. “Ainda a propósito do destino da arte” In *Política das artes*, São Paulo: EDUSP, 1995, p. 64.

<sup>29</sup> PEDROSA, M. “Divagações sem função” In *Política das artes*, São Paulo: EDUSP, 1995, p. 66.

<sup>30</sup> AMARAL, Aracy. *Arte para quê? - a preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*, São Paulo: Nobel, 1984, p. 251.

## I. 5. O internacional e o local

A arte abstrata-geométrica, posteriormente denominada arte concreta, contemplava todos os anseios do Crítico em prol de uma renovação da sensibilidade do homem moderno. No plano internacional, a linguagem abstrata-geométrica significava a manifestação mais bem acabada das artes em nossa época, isto é, a arte abstrata tinha chegado, assim como a música, a uma linguagem suscetível de ser compreendida por todos os povos e suscetível de expressar a realidade contemporânea do homem, independentemente de suas especificidades de costume e meio. A arte abstrata-geométrica era expressão da síntese almejada pelas vanguardas: de um lado, da “arte virgem” – arte dos loucos, das crianças e dos povos ditos primitivos – e, de outro, das mais contemporâneas produções da arte moderna. A consequência desse “entrecruzamento”<sup>31</sup> era a possibilidade de manifestação dos anseios universais do homem.

Ao invés de ser uma arte alienante, a arte geométrica e os traçados urbanos em ortogonais eram expressão da nova sociedade industrial moderna com seus produtos técnico-racionalizados e sua dinâmica de produção. A ela, correspondia no plano político internacional, o ideal de uma unidade de mundo possível de se realizar enquanto conquista de um estado comum de benefícios pelo desenvolvimento técnico e produtivo da humanidade. Além de ser antecipação desse ideal, a arte abstrata não era meio direto de expressão de um discurso político, o que significou a defesa do espaço específico da arte - coisa que os intelectuais de esquerda em sua maioria fizeram a partir do golpe implantado por Stalin na URSS. Essa batalha travada por Mário Pedrosa contra a arte partidária valeu a publicação na época de vários artigos, em defesa de uma arte independente.

Os erros da política cultural do Estado comunista russo, que trouxe como consequência direta a repressão de todas as atividades artísticas de vanguarda e a perda de todas as suas experiências do primeiro período da revolução, levaram Pedrosa a se contrapor àquela ditadura política comandada pela burocracia estatal. Sua atitude vai ser

---

<sup>31</sup> Cf. ARANTES, O. B. F. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 35.

exatamente a de se afastar daquele realismo pictórico propugnado pelo Estado soviético, não considerando-o representante legítimo de um estado proletário. O programa realista russo seria a expressão em termos de arte de um anacronismo sem precedentes, depois das conquistas da arte moderna, verdadeira representante da nova transformação mundial que estava por vir.

Essa defesa de uma arte de caráter objetivo e sem compromissos partidários diretos significava, no plano local, uma crítica ao modernismo brasileiro que se tinha firmado como uma tradição de esquemas figurativos de cunho social. Em outras palavras, Mário Pedrosa, negava a crença no potencial revolucionário de uma arte social figurativa como a de Portinari - que servia de instrumento de uma retórica social do discurso populista na ditadura getulista - e afirmava que a modernidade brasileira precisava se renovar. A renovação consistia em alijar os cânones da pintura brasileira - um misto de apropriação dos modelos surrealista e cubista que preservava a figura e possibilitava a descrição da imagem nacional em suas diversas facetas. Em seu lugar, a arte abstrata seria no plano local, acreditava Mário Pedrosa, não só uma renovação formal, mas também, uma resposta antecipadora e modernizante suscetível de ser acompanhada pela transformação política do velho problema das estruturas arcaicas de poder no País.

Como vimos, o abstracionismo, na segunda metade da década de quarenta, significava a expressão de arte mais contemporânea à realidade das novas sociedades modernas dos países centrais. Tratava-se, portanto, de uma tentativa implementada por Mário Pedrosa de divulgar e atualizar as artes brasileiras segundo uma tendência construtiva. O esforço de Mário Pedrosa em trazer o abstracionismo para o Brasil foi, acima de tudo, uma tentativa de negar a produção de arte anterior - figurativa e comprometida com determinações propagandísticas - em favor de uma arte que contribuísse de fato para a transformação social do País. A arte geométrica, e não a informal, seria uma tentativa de cultivo e educação pela busca de ordem. Essa ordem seria a do planejamento racional da sociedade.

Os primeiros esforços modernistas, assim como o Brasil da República pareciam, em meados do século XX um esforço frustrado na solução dos problemas sociais. A busca pela

ordem significou, no plano local, uma tentativa de eliminar por completo os arcaísmos brasileiros em favor de uma renovação almejada e autêntica<sup>32</sup>. Essa vontade de transformação social, porém, nunca dependeu apenas das artes e por isso não se realizou. Dependia sobretudo de uma instância política sempre conservadora que não fez muitos esforços na tentativa de se renovar. Também, a própria arte construtiva revelou-se, com o passar do tempo e ao final de tudo, uma reafirmação dos princípios da sociedade industrial capitalista que modernizou nosso país sem desenvolvê-lo socialmente<sup>33</sup>. Pedrosa foi o verdadeiro arauto da renovação da arte moderna brasileira, acreditando na possibilidade outra da arte construtiva, tal como a evidenciada nas experiências russas de vanguarda. A renovação das artes foi, sem dúvida, a proposta coerente de Mário Pedrosa no esforço de encontrar resposta às grandes questões de seu tempo e que influenciou de fato nos rumos da arte brasileira, como sabemos.

Dito de outra maneira, a renovação das artes brasileiras foi resultado de um esforço de Pedrosa não só como apreciador e conhecedor das artes, senão também como intelectual consciente das grandes transformações históricas de sua época: no plano internacional, o desvirtuamento da revolução russa e, no plano local, a permanência e manutenção, na República da antiga estrutura de poder que transformava o País em Estado de direito mas não de fato. Daí a defesa da arte construtiva como uma nova atitude de Mário Pedrosa em relação à arte moderna. Essa nova postura entrevia-se ainda no âmago de uma arte revolucionária ou, melhor dizendo, de uma arte que fosse símbolo de um novo tempo e de uma nova sociedade. No entanto, essa arte distanciava-se conscientemente dos equívocos de uma pintura anedótica, ao constatar os desastres e a utilização instrumental da arte. No entender do Crítico, era de fundamental importância a independência da arte para a manutenção de sua potencialidade revolucionária e transformadora do homem.

---

<sup>32</sup> A estrutura econômica guardava correlação com uma tendência ao “romantismo” (expressão de Mário para se referir ao populismo) social, que precisava ser substituído por uma tendência ordenadora e racional, por assim dizer, construtiva.

<sup>33</sup> Esse será um dos motivos da descrença de Mário Pedrosa nas possibilidades revolucionárias da arte, a partir de sua volta do exílio em 09 de outubro de 1977.

I. 6. A busca de um horizonte utópico em favor de uma nova sensibilidade e vice-versa

O interesse renovado pela arte construtiva e a conseqüente adesão a ela fazem parte justamente do conjunto de todas as experiências vividas por Mário Pedrosa desde seu ensaio inaugural como crítico de arte em 1933 até sua viagem ao Estados Unidos. Inicialmente, os anos trinta foram de intensa atividade para Mário Pedrosa como representante da Liga Comunista Internacional e do Partido Comunista Brasileiro. Com o golpe getulista, em 10 de novembro de 1937, ele é perseguido pela polícia e obrigado a fugir do país com o passaporte de um amigo em um navio controlado pelos nazistas. Paris é seu primeiro ponto de chegada, onde fica refugiado e participa de um comitê secreto para a realização da IV Internacional. No entanto, dois outros membros do comitê somem e dias depois um deles, Rudolf Klement, é encontrado degolado e esquartejado em um saco que boiava no rio Sena. De posse dos arquivos do comitê, Mário Pedrosa continua os preparativos para a realização do congresso de fundação da IV Internacional.

Depois de realizado o Congresso, Pedrosa segue para os Estados Unidos e, em seguida, viaja clandestinamente para o Brasil, onde é preso e obrigado a viajar novamente para os Estados Unidos em 1941. Lá tem a oportunidade de conhecer a nova arte contemporânea através de um artista americano: Alexander Calder. Na ocasião da primeira exposição do artista nos Estados Unidos em 1944, Pedrosa entusiasma-se com suas obras e lhe dedica uma série de três artigos. Neles encontramos o amadurecimento teórico de Mário Pedrosa, que abandona o interesse pela arte de denuncia em favor de uma arte desinteressada. O interesse tão simplesmente pela cor e pela forma já se manifestava no seu ensaio, escrito em 1942, sobre o mural de Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington. No entanto, se em Portinari o tema ainda era parte do legado figurativo de sua pintura, em Calder o caráter não-alusivo de suas obras (*estábiles e móviles*) deixará Pedrosa mais à vontade em uma análise das relações entre planos, formas e sua organização em um todo, a qualidade da cor em si mesma.



A corrente abstrato-geométrica revelava-se como a novíssima expressão artística a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Essa corrente, como se vê em um artigo de Pedrosa da década de setenta, “Às vésperas da Bienal”, significou um avanço em relação às vanguardas do começo do século XX. Esse avanço é explicado através do episódio da mostra itinerante da arte francesa que por aqui passou organizada por Germain Bazin. A exposição francesa e a conferência de René Huyghe fazem Pedrosa perguntar à época em nome das novas gerações de artistas: “o mundo após a guerra vitoriosa contra as forças do mal, o obscurantismo nazi-facista, não ia ser totalmente outro?”. A resposta já fora dada de antemão pelo Crítico, a saber, as novas gerações esperavam da delegação francesa expressões artísticas “mais audazes e revolucionárias”, que uma pintura “cujos limites bordejavam entre um surrealismo corrigido à la Balthus, um pós-cubismo francês à la Bazaine e um expressionismo moderado à la Sruber, morto de pouco o seu herói”<sup>34</sup>.

Mário Pedrosa reviu criativamente seus próprios postulados em maturação, isto é, a obra de Calder proporcionou ao crítico a chance de apresentar seu novo posicionamento diante das transformações operadas nas artes depois da Segunda Grande Guerra. A tentativa por Pedrosa de explicar o novo lugar das artes na sociedade contemporânea se fará através de dois aspectos fundamentais presentes nas obras de Calder: a unidade cósmica e a ironia da integração da arte às potencialidades técnicas da nova sociedade.

Dessa forma, o crítico buscou no campo artístico a melhor expressão de seu tempo que deveria estar conjugada com uma abertura para o horizonte da utopia. A arte de Calder proporcionava esta abertura na medida em que denunciava a incapacidade humana deliberada de controle e direcionamento racional de seus próprios avanços científicos, mostrando que estes poderiam estar condicionados ao pólo oposto de sua valorização: ao invés da máquina, o homem. Contra o pragmatismo exacerbado, Calder denunciaria a necessidade da arte de “(...) mover alguma coisa” ou “(...) ganhar dinheiro”.

Pedrosa entendia que dado o avanço tecnológico de nossos tempos - sobretudo o peso que tiveram a partir do século XX - seria imprescindível a substituição do modelo

---

<sup>34</sup> PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975, p. 282. (artigo escrito na década de setenta).

civilizacional vigente por outro, este mais próximo da utopia. A discussão sobre a função da arte em uma sociedade técnico-industrial era colocada por Pedrosa como o distanciamento deliberado da arte de qualquer função direta; esse distanciamento o Crítico vê em Calder, na ironia de suas máquinas sem função, na atitude estupefata que diante de um seus aparelhos se pergunta: para que funcionam? Disto se segue a primeira defesa explícita de uma arte que se basta a si mesma, sem qualquer vínculo direto com um certo ideal produtivista das artes ou com a propaganda.

Os objetos de Calder serão a valorização do homem e não da máquina, na medida em que o valor deles está na capacidade imaginativa e criadora do artista - uma inversão da velha fórmula do homem como sujeito ou objeto da história -, determinando justamente um modelo a ser seguido não enquanto práxis, mas pela introdução de um novo referente utópico que determina uma nova situação do homem no mundo. Calder “é filho de um permanente encantamento pelo mundo, de um estado de graça perene que espera a cada hora a reabilitação de todas as virtualidades sublimes e radiosas que se possam esconder no universo.”<sup>35</sup>:

“com esses materiais industriais não ficou Calder, entretanto, escravo do funcional; ao tratá-los o impulso da própria fantasia lhes desviou o curso, lhes torceu as formas e com estas o destino utilitário e convencional. Ele sabe, para realce da dramaticidade plástica, como violentar a própria funcionalidade do material. Fez assim da mecânica um sistema a serviço de nada, trabalhando ao deus-dará, para o sonho e a especulação - para não mover coisa alguma, para não ganhar dinheiro.”<sup>36</sup>

Entusiasmado com a nova produção contemporânea, Pedrosa renova seu novo mote em defesa da arte moderna, do abstracionismo. No entender de Pedrosa, Calder era um artista-engenheiro, o representante por excelência dos novos tempos. Sua arte fazia parte

---

<sup>35</sup> PEDROSA, M. “Tensão e coesão na obra de Calder” In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p.78. (Conferência realizada no MASP em São Paulo, 1948).

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*, pp.76-78.

da nova era da máquina, sendo a síntese entre a austeridade de Mondrian e a ironia de Miró. Seus *estábiles* e posteriores *móviles* serão a expressão renovada da arte que perdera sua mistificação, mantendo sua realidade artística. O artista prosseguia no interior das pesquisas não-figurativas que foi a influência legada por Mondrian, assumindo as pesquisas de forma e cor puras e o estudo das relações entre formas no conjunto da obra.

O rigorismo da forma em Mondrian e a alegria no trabalho das cores de Miró serão veículos de uma nova expressão na arte: “diferente dos outros objetos artísticos, os de Calder não sofrem desse não-me-toque que caracteriza àqueles.”<sup>37</sup>. O recado é sutil e se explicita no decorrer do artigo sobre o artista: na era moderna não há mais lugar para a obra de arte sacralizada, digna apenas de culto: “Na sua exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, a gente se espantava de ver a falta de respeito, a falta de tabu que ali reinava, pois qualquer um podia chegar e tocá-los (*móviles*), mexer, bulir e até empurrá-los com o pé.”<sup>38</sup>.

Tratava-se de uma operação semântica feita pelo artista americano capaz de abalar os limites tradicionais entre o sagrado e o profano, o espectador contemplativo e o espaço exclusivo da obra de arte. Os *móviles* que, com um simples gesto, eram postos em dinâmica de formas e cores no espaço, cujo intercâmbio constante de seus elementos impressiona a vista do espectador, estão por assim dizer suspensos, livres do suporte tradicional como a moldura para o quadro, ou o pedestal para a escultura, situando-se a meio caminho das duas categorias artísticas como uma pintura-escultura. Pedrosa comenta a reação do escultor Ben Nicholson ao ver a obra de Calder: “O artista inglês embevecido sentia que aquilo tinha vida, como o tinham o rumor da cidade e o rio que corria lá fora. Podia não ser uma obra de arte, engaiolada num quadro, numa moldura dourada, ou petrificada sobre um pedestal nalgum dos nossos mausoléus de colunas de mármore. Mas - arrematava, concludente e convencido - tinha vida, e essa qualidade não era para ele um mau qualificativo para uma obra de arte.”<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> PEDROSA, M. “Calder, escultor de cata-ventos” In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 62.

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p.64. (parênteses nossos).

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, p.64.

A nova tarefa da arte moderna de “revitalizar a alegria e o senso de harmonia, ora embotado, dos homens”<sup>40</sup> é assim inaugurada pelo abstracionismo-geométrico. A conclusão de Mário revela seu renovado empenho pelas artes, ou seja, defender através do campo revolucionador da arte uma afloração da sensibilidade humana embotada pelo seu estado de imersão na vivência cotidiana. Uma arte que fosse a pupila das novas transformações a serem implementadas pelo homem e que de fato contribuisse nessa direção. Uma arte que desse outra conotação ao cotidiano das grandes cidades modernas e sentido pleno à cidade, operando a “revitalização”, pela aproximação entre arte e vida como a manifestação plena das “forças cósmicas”.

A referência às relações cósmicas do universo é encontrada pelo crítico nas próprias palavras de Calder, como a tentativa por este de “fixar a relação ideal do objeto no universo”<sup>41</sup>. Dito de outra maneira, tratava-se de encontrar para a pintura abstrata, que não se quer representativa, seu lugar próprio no espaço, “e fixá-lo aí para a eternidade”. Certamente, a referência às experiências de Gabo e à dinâmica como lei do Universo exemplificada pela introdução do movimento real nos *móviles* - enquanto seqüência lógica do artigo - nos leva a pensar na ênfase colocada por Pedrosa nas leis objetivas do mundo. Essas leis se traduzem no campo artístico como uma descrição física das qualidades materiais da obra. No entanto, o Crítico se afasta de um mero objetivismo pelo próprio sentido que ganha a ‘objetividade do mundo’ transcrita por “relação cósmica”.

Em Pedrosa é patente, a influência dos escritos de artistas abstratos - esses freqüentemente utilizavam a referência às leis do universo, com certo misticismo ou não -, mas nele é certo que a referência às leis do universo ganham menos um sentido exotérico que um sentido de defesa contra a intromissão de um racionalismo pobre na descrição e caracterização da arte em nosso tempo. Uma prova disso, deixa-se ver na sua própria tentativa de enunciar a arte como lugar privilegiado da intuição das “virtualidades sublimes e riosas que se possam esconder no universo”. Longe de um empirismo empobrecido,

---

<sup>40</sup> PEDROSA, M. “Calder, escultor de cata-ventos” In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 64.

<sup>41</sup> PEDROSA, M. “Tensão e coesão na obra de Calder” In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p.70.

Pedrosa busca na arte a instância por excelência de novas manifestações da sensibilidade humana e suas descobertas não enunciáveis, mas fundamentais à intuição e à invenção de novos valores<sup>42</sup>. Essa arte, segundo Pedrosa, tende “a transformar a vida de todos os dias e o ambiente, informe e feio, grosseiro e triste, em que vegetam as grandes massas populares embrutecidas, num meio dignificado pela beleza das coisas ordinárias e circunjacentes, e capaz de infundir nobreza à própria plebe.”<sup>43</sup>.

Ao contrário de ser uma arte alienante, a arte de Alexander Calder era capaz de insuflar vida na cidade moderna ao atentar para a modificação do estatuto estético que deveria se produzir. A preocupação com a renovação da sensibilidade humana vai ser o objetivo principal de Pedrosa na defesa do abstracionismo e, posteriormente, do concretismo. Essa sensibilidade renovada seria o coroamento do homem na era técnica. As manifestações artísticas recentíssimas, de que faz parte Calder, eram o coroamento da experiência moderna em arte, rumo à síntese das artes promovendo uma nova civilização, distanciada do hodierno globalismo do capital. O ideal de uma civilização mundial era antecipado no campo das artes pelo abstracionismo ou concretismo, esses movimentos, por sua vez, eram expressão de uma nova atitude do homem frente à sociedade tecnológica. A contemporaneidade da técnica e seu legado traziam ao homem dois caminhos a crença na construção de uma nova sociedade ou a descrença total no homem. A Mário Pedrosa

---

<sup>42</sup> A excelente análise feita por Otilia B. F. Arantes procura definir o posicionamento teórico de Mário Pedrosa na qualidade de posicionamento materialista, distanciando dos extremos tanto das concepções idealistas de Mondrian ou de Kandinsky sobre o universo, como das concepções objetivistas que tendiam a reduzir o produto artístico a uma série de relações materiais: “Vê-se que o clogio da “relação cósmica” presente nos estáveis e móveis de Calder era algo mais do que o reconhecimento de uma estruturação bem-sucedida. A matriz que modela a sua arte são “as forças incontroladas do cosmos, o movimento irreduzível que alimenta o motor do universo, o eterno fluir das formas no espaço (...) O mecanismo que em última análise provoca as expressões artísticas não é mais inconsciente ou subjetivo, mas armado de fora objetivamente”. A adesão por uma espécie de simpatia superior à mitologia, a que todo grande artista tem direito por romper com a ordem estabelecida das coisas, serve ao Crítico de trampolim para realçar o momento objetivo. Mas também - entrando agora no domínio das ideologias compensatórias -, para ressaltar a oposição espiritual, em nome de uma energia criadora de dimensões cósmicas, ao mundo reificado do intelecto manipulador, mecânico.”. ARANTES, Otilia B. Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo, Scritta, 1991, p.53.

pareceu fundamental defender a arte moderna enquanto uma opção otimista e construtiva. Eis seu comentário, anos depois, sobre o caráter verdadeiramente revolucionário da arte moderna:

“A arte moderna foi uma arte que trouxe a esperança de uma civilização mundial e teve essa esperança negada.”<sup>44</sup>

Mário Pedrosa via a corrente abstrato-geométrica como revolucionária na medida que esta transformava a obra em arte da cidade. Por sua vez, também as esculturas-pinturas de Calder, feitas de materiais comuns à sociedade industrial - eliminando os materiais tradicionais - tornavam-se verdadeiramente “democráticas”, pois suscetíveis de serem expostas em qualquer lugar e para qualquer fim. A dessacralização da obra permitia uma intervenção objetiva da arte na sociedade pela transformação da sensibilidade do homem em sua relação com a cidade, onde o espaço funcional e alienante das cidades modernas poderia se transformar em espaço vivencial.

No entanto, essa operação artística transformadora não obedeceria a um estatuto programático, mas ela mesma fazia parte de um processo combativo sem precedentes históricos em direção a um novo estado de coisas. Pedrosa encontrava em Calder o primeiro sinal de esperança em um mundo renovado e possível de existir nos limites de uma utopia social realizada. Sem cair em um idealismo ilusório, Mário acreditava que a utopia dava significado aos esforços humanos em direção a um destino capaz de ser construído; nesse sentido, a arte de Calder era “uma porta para o futuro.”<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> PEDROSA, M. “Tensão e coesão na obra de Calder” In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 65.

<sup>44</sup> COCCHIARALE, F. & GEIGER, A.B. *Abstracionismo: Geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 107

<sup>45</sup> PEDROSA, M. “A máquina, Calder, Léger e outros” In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 90.

## I. 7. Aspectos da formação do ambiente artístico no Rio de Janeiro

Os artigos de Mário Pedrosa sobre a produção mundial de arte contemporânea, no jornal Correio da Manhã, de 1945 em diante, foram sua contribuição fundamental no que diz respeito à informação de nosso meio artístico. Dos anos finais da década até o começo da década de cinquenta, a atuação do Crítico foi variada e muito salutar para a renovação das discussões artísticas no Brasil. Datam desta época: as entrevistas que realizou para o Correio com personalidades importantes na Europa em 1947 - Albert Camus, André Gide, André Malraux e Giorgio Morandi, entre outros; sua atividade como ensaísta, onde a preocupação maior era cultivar no público o gosto pela arte geométrica ou concreta; a formação do primeiro núcleo de pintura abstrato-geométrica no Brasil (Ivan Serpa, Palatinik e Almir Mavignier) em 1948<sup>46</sup>.

O conjunto de seus artigos, nesse período, tratava de diversos assuntos: os nomes consagrados da pintura brasileira, os novos artistas e a situação da arte no mundo. No plano local, ao falar dos artistas consagrados na década de quarenta, como Portinari e Di Cavalcanti, ou mesmo dos novos - que seguiam a tradição figurativa da arte moderna brasileira, como era o caso de Djanira, uma pintora “primitiva” -, Mário Pedrosa, levando em conta sempre a defesa de uma arte desinteressada, esforçava-se em salientar na análise das obras seus “problemas puramente plásticos”<sup>47</sup>. De fato, à época, no que concerne às artes plásticas, o recurso a figura era dominante nos maiores centros culturais do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro. A tradição figurativa se mantinha forte entre a maioria dos pintores brasileiros: Portinari, Di Cavalcanti, Livio Abramo se restringiram a uma figuração até

---

<sup>46</sup> Além das atividades como crítico de arte e suas derivações, Mário, desiludido com a política bolchevique, cria em 1945 o semanário *Vanguarda Socialista* em que defende a fundação de um partido socialista no Brasil; tenta a carreira política como deputado, mas é derrotado nas eleições de 1950; no mesmo ano, faz concurso para a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil e torna-se livre-docente. Cf. *Mário Pedrosa: Arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil (catálogo de exposição), 5 de novembro a 29 de dezembro de 1991, pp. 60-62.

<sup>47</sup> Ver artigo sobre a pintora Djanira publicado no Correio da Manhã em 30-05-1948. Reproduzido em PEDROSA, M. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 207-213.

certo ponto tributária das conquistas pictóricas da primeira fase do modernismo - em sua preocupação renovada com a estrutura compositiva, a pesquisa da cor, a simplificação de formas -, dando maior ênfase ao aspecto extrínseco à obra, o aspecto de denúncia.

A partir do final da década de quarenta, principalmente, Pedrosa vai aos poucos inculcando nas apreciações críticas sobre a pintura dos mestres brasileiros uma série de observações cujo *leitmotiv* era, por assim dizer, menos a preocupação com o assunto que com o trabalho pictórico da tela. Isso pode ser observado, por exemplo no artigo de Pedrosa sobre o painel *Tiradentes* de Portinari. Ali, o Crítico ressalta o trabalho das cores, das formas e a busca de uma unidade do todo imprescindível e ausente naquele painel. Não lhe agradava nesse trabalho o caráter literário e ilustrativo, comum a uma pintura de gênero, mas demasiado forçado à época cuja linguagem deveria ser outra que não o excesso “realista do gênero”<sup>48</sup>. No seu entender a pintura deveria se adequar melhor “à natureza estrutural da parede” da edificação em Cataguazes.

Mário Pedrosa via na excessiva busca de veracidade em algumas partes do painel - como o gotejamento de sangue dos pedaços do corpo de Tiradentes - uma falta do pintor, que não realizou de forma devida nem a tarefa educativa - pela quebra da conexão visual entre os trechos narrativos da morte de Tiradentes e do herói vivo - nem a finalidade do acabamento em uma obra muito grande e necessária de ser vista de longe. No entanto, Pedrosa via na iniciativa do painel, bem como em outros de Portinari, um sinal positivo da almejada integração coerente entre a pintura e a arquitetura moderna brasileira. Isso se explica pelo caráter proeminentemente formal de nossa arquitetura, que não prescindia de uma nova pintura que a acompanhasse, antevista em uma síntese das artes<sup>49</sup>. Em suma,

---

<sup>48</sup> PEDROSA, M. “O painel de Tiradentes” In *Acadêmicos e Modernos*, São Paulo: EDUSP, 1998, p. 179.

<sup>49</sup> A síntese das artes será a preocupação maior do Crítico, sobretudo a partir dos anos quarenta até a construção de Brasília. Essa síntese consistia em uma afirmação do caráter formal da arte, da obra que se vale e se remete a si mesma. Isso leva ao entendimento da proposta de Mário Pedrosa, ou seja, ao mesmo tempo em que ele se afasta de uma arte símbolo da intromissão de objetivos políticos, portanto extra-pictóricos, defende uma arte que possibilite de renovar o comportamento humano e realizar uma mudança substancial em nossa situação caótica e “romântica”, fruto da pouca separação entre o sentimentalismo e a razão, conforme Mário explica em seu artigo sobre Cícero Dias. Ver “Cícero Dias - ou a transição abstracionista” In *Acadêmicos e Modernos*, São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 229-231.



Pedrosa valorizava nas obras qualidades formais, inventivas e sua independência através da inversão da fórmula muito difundida na época pelos regimes totalitários: por uma arte política<sup>50</sup>. Em outras palavras, o crítico estava empenhado em difundir no meio artístico brasileiro as propostas de uma arte abstrata, posteriormente o concretismo, pois esta vinha solucionar o impasse regional e internacional das artes. A seu ver, a forma mais moderna da arte consistia na sua confluência para a síntese.

Essa síntese propugnada por Mário Pedrosa partia de sua ampla visão sobre os acontecimentos contemporâneos e tentava operar em dois focos distintos: a caracterização da nova situação mundial e a urgência de transformação local. Por um lado, a nova arte seria fruto daquela difusão internacional da arte moderna - somente possível pelas novas condições das forças produtivas e culturais da época - como “entrecruzamento” de culturas, por outro, fazia-se urgente a transformação pela arte de nossa situação local. Desse empreendimento, Pedrosa escreveu uma defesa elogiosa a todas as experiências comprometidas com uma arte construtiva. Alguns artigos dessa época são sintomáticos de sua análise rica em conhecimentos variados e predileta de uma arte mais formal e menos conteudista, como por exemplo: o artigo sobre Cícero Dias e sobre os novos artistas que trabalhavam no Rio de Janeiro, Ivan Serpa e Franz Weissmann.

Ao falar da produção artística de seus contemporâneos, Mário Pedrosa irá enfatizar nela seu apreço pela arte abstrata, sendo o primeiro a defendê-la com vigor entre nós. Sua posição torna-se mais à vontade à medida que o tempo passa e a abstração ganha espaço,

---

<sup>50</sup> São desta época a série de artigos em defesa de uma arte independente ou desinteressada, acima de tudo, os artigos que criticavam o Realismo Socialista russo: “Pela independência da arte”, (Correio da Manhã, 20-02-1947), “A guerra, a arte e o governo” (Correio da Manhã, 08-06-1947), “A escola de Paris e o *Pravda*”, (Correio da Manhã, 05-11-1947), entre outros. O combate ao totalitarismo nas artes será uma das constantes dos artigos de Mário Pedrosa até quase o final da década de cinquenta. Sem dúvida, houve uma aproximação teórica, na refutação do Realismo Socialista, com as posições do manifesto de Breton e Trotsky, em defesa de uma arte revolucionária e independente, de 1938. Além disso, Mário pretendia inverter a fórmula, no sentido de: por uma política das artes; esta sua atitude visava recuperar, pela inversão dos termos, o fundamento social da arte.

não sem luta, em nosso metiér<sup>51</sup>. Agrada a Pedrosa, por essa ocasião, o trabalho de Cícero Dias, um artista mais maduro. Quanto a Serpa e Weissmann, sua crítica valoriza-lhes o empenho e a iniciativa, sem deixar, porém, de emitir juízo sobre as boas e más qualidades de execução e as dificuldades de recepção da nova linguagem. De Weissmann, ainda principiante, elogia as qualidades do desenho que seriam consideradas pelos professores da Academia, “ora audaciosas demais ora muito grossas”. No entanto, mais tarde, em sua

---

<sup>51</sup> Quando se fala da entrada do abstracionismo no Brasil, não se pode esquecer que a partir de 1948, travou-se, na imprensa em geral, grande polêmica entre os defensores do realismo figurativo e Mário Pedrosa. Segundo Aracy Amaral, em seu livro *Arte para quê?* isso se deve à grande politização do meio artístico na época, em “decorrência da abertura propiciada pela redemocratização do País após a queda de Vargas” (p.229). É dessa época a série de artigos de Fernando Pedreira na revista “Fundamentos” contra Mário Pedrosa e o pronunciamento de Di Cavalcanti que, segundo a autora supracitada, “parece ter desencadeado, em 1948, a polêmica do realismo em contraposição ao abstracionismo” (p.232). Em seu artigo, “Um novo Di Cavalcanti”, Pedrosa responde à carta publicada do Artista dirigida a Cecílio Matarazzo, em que desistia de uma viagem a Veneza como membro da Comissão Honorífica nomeada pelo então Ministro da Educação. Nessa carta, Di Cavalcanti desistia da viagem alegando que não queria onerar os cofres públicos e que desejava fazer arte com as coisas do Brasil, por isso não necessitava ir a Paris. Mário contra-argumenta da seguinte forma: Por que, o dinheiro dos cofres públicos não é bem utilizado? O investimento com a viagem de um artista não é uma má utilização do dinheiro público, má utilização são os gastos públicos de viagem com pessoas que não contribuem em nada “nem para elas nem para o Brasil” (p.187). Quanto ao isolamento cultural proposto por Di Cavalcanti, Mário se define como um entre outros “pólipos culturais” (p.189), o que quer dizer, não é de fato possível definir em termos culturais a originalidade de uma invenção artística. Sem dúvida, há na pintura de Di Cavalcanti traços de uma expressão cultural brasileira, mas também sua pintura é representante, entre nós, da Escola de Paris. Mário dirá que a busca de uma realidade legitimamente nacional, de uma cultura autóctone, sem qualquer influência é mero resquício dos ideais “verde-amarelos do integralismo”. Em suma, a postura nacionalista de Di Cavalcanti esvai-se como seu contrário, pois a defesa das peculiaridades da cultura brasileira devem ser analisadas mediante a consideração de todas as influências recebidas. Por sua vez, Pedreira acusará em Pedrosa uma falta de visão sobre a realidade nacional, já que a arte em sua forma mais contemporânea, o abstracionismo, estaria vinculada à entrada do capital internacional no Brasil e à submissão de nosso País ao imperialismo americano. Para Pedreira, o realismo figurativo era a verdadeira expressão de uma arte compromissada, ao contrário da arte construtiva que revelou, com o passar do tempo, “seu caráter falso e estéril, sua absoluta falta de conteúdo” (p.251). Mário responderia não somente a Pedreira, mas a todos os defensores do realismo figurativo, nos moldes soviéticos, em uma série de artigos publicados desde sua chegada ao Brasil até a época de defesa da arte concreta em 50’. Seu argumento básico consistia no crédito depositado nos ímpeto transformador da iniciativa artística moderna: “Por que havia na arte dita moderna algo que era revolucionário, que se precisava desenvolver.” (p.251). Cf. PEDROSA, M. “Um novo Di Cavalcanti” In *Acadêmicos e Modernos*, São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 187-190. Cf. AMARAL, Aracy. *Arte para quê ? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 1984, pp. 229-251.

primeira exposição, Weissmann viria mostrar ao público sua verdadeira qualidade artística. Nessa exposição do artista, Mário Pedrosa definiria seu trabalho como a meio caminho entre “uma pintura subjetiva e a elaboração e execução formal de um verdadeiro construtor”<sup>52</sup>. Nesse e em outros momentos, sua crítica não poderia ser menos comprometida com o abstracionismo, como vemos também em seu comentário sobre a iniciativa produtiva de Ivan Serpa e onde se utiliza, entre outras, da metonímia “país amorfo, invertebrado” para falar da falta de qualidade construtiva em nossa pintura:

“A experiência plástica que nos propôs Ivan Serpa com sua mostra (...) é, nesse país amorfo, invertebrado de hoje, digna de toda atenção. Eis um jovem pintor que, à sua primeira exposição individual, se apresenta com uma pequena obra direta, franca, audaciosa e, sobretudo, norteadada por um rumo firme e moderno.(...) Serpa despoja-se dos brilharescos, dos truques de escola, dos costumeiros temperos da cozinha pictórica em que era *virtuose*, para enveredar pela porta estreita mais alta da abstração formal. Dificilmente, no entanto, fica-se estranho ao poder de sedução daquela geometria sensível de puras linhas e planos e formas a evoluírem no espaço do retângulo.”<sup>53</sup>

Nesse artigo, a análise que Mário Pedrosa faz da obra de Ivan Serpa lida a partir das descobertas da Gestalt com os fundamentos da percepção, que lhe serão muito caros em toda sua produção posterior como crítico de arte. Ali, aparece a caracterização das formas regulares: o quadrado, o círculo enquanto “formas privilegiadas”<sup>54</sup> e todo o norteamto de

---

<sup>52</sup> Cf. PEDROSA, M. “Franz Weissmann, um caso” In *Acadêmicos e Modernos*, São Paulo: EDUSP, 1998, p. 215.

<sup>53</sup> PEDROSA, M. “A experiência de Ivan Serpa”. In *Acadêmicos e Modernos*, São Paulo: EDUSP, 1998, p. 221.

<sup>54</sup> Os estudos da teoria da Gestalt preconizam o uso do termo “formas privilegiadas”, ou boa forma, indicando, através de estudos sobre a percepção humana, o maior poder de impressão e persistência sobre a percepção das formas e figuras regulares e simétricas. Por isso, Mário falará com liberdade qualificativa da obra de Serpa que contém “impressão de segurança, equilíbrio, beleza clara de tons e formas” ou “Toda uma série de desenhos abstratos serviu para libertá-lo dos resíduos puramente figurativos ou puramente sensoriais de que estava cheio. O problema fundamental do espaço surgiu,

sua análise da pintura de Ivan Serpa. O caminho não será diferente em Cícero Dias, cuja qualidade plástica da sua pintura, entretanto, é a “mais moderna” dentre os pintores já consagrados no País. A necessidade de renovação, contida no próprio conceito de moderno, da forma segundo sua adequação à nossa época, leva Cícero Dias a uma pesquisa sobre as novas dimensões da plástica; mas, não há nele as qualidades abstratas que compõem a obra de um Kandinsky - mais próximo de uma visão espacial e das cores produzidas pelos “ecos dos bombardeiros aéreos”<sup>55</sup> -, o que não permite ao nosso pintor superar a relação entre figura e fundo, nem deixar transparecer no uso da cor sua manifestação mais pura.

A arte de Cícero Dias, para Mário Pedrosa, ainda estava aquém da consideração da arte como “linguagem não verbal”, de articulações significantes objetivas, que seria a expressão mais de acordo com a renovação artística proposta pela arte moderna, à qual Cícero Dias contribui, em certo grau, quando “nos limites de seus meios” participa “no esforço coletivo moderno para trazer à tona uma nova concepção qualitativa do mundo mais condizente com o fundo de experiências acumuladas, o mundo infralógico dos mitos e as magníficas aquisições da ciência contemporânea.”<sup>56</sup>

Estes serão os dois pólos de interesse de Mário Pedrosa, ao defender a arte moderna como empreendimento sem precedentes históricos: por um lado, as grandes conquistas científicas como meios de transformação real das estruturas sociais em direção a uma reestruturação completa e equitativa da sociedade; por outro, a valorização das potencialidades intuitivas do homem na transformação permanente desse novo horizonte social. Ao defender a autonomia da arte, Pedrosa não colocava em xeque sua capacidade de intervenção e sua contribuição, pela pesquisa intuitiva de uma nova sensibilidade - a sensibilidade moderna por excelência -, no processo de construção desse horizonte utópico. Assim, a nova expressão artística dava conta, pela busca estrita de uma nova sensibilidade,

---

então, do seu espírito, desse jogo de linhas e planos no pequeno espaço do desenho, em toda sua importância.” Ver PEDROSA, M. “A experiência de Ivan Serpa” In *Acadêmicos e Modernos*, São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 222-224.

<sup>55</sup> Cf. PEDROSA, M. “Franz Weissmann, um caso”, *ibidem*, p. 216.

<sup>56</sup> PEDROSA, M. “Cícero Dias, ou a transição abstracionista”, *ibidem*, p. 233.

dos interesses sociais específicos do Brasil e da emergente situação histórica do mundo no Pós-Guerra.

Incentivada por Pedrosa, a liberdade artística foi, sem dúvida, característica do concretismo no Rio de Janeiro. Essa liberdade consistia menos em fórmulas prontas e mais na elaboração intuitiva do artista. Pedrosa defendia a intuição - as experiências de Engenho de Dentro e seu artigo “As relações entre a ciência e a arte” comprovam isso - como fator decisivo no questionamento posterior pelo neoconcretismo de todos os postulados da arte construtiva em sua matriz, vinda através de Mondrian e Max Bill. Assim, o neoconcretismo daria um passo além do esquematismo de fórmulas bem-sucedidas do concretismo em busca de uma inventividade maior, que se caracterizaria por uma volta à potencialidade inventiva do artista na procura de novas soluções plásticas que não se restringissem à forma seriada.

Pedrosa é um dos principais responsáveis pela especificidade do concretismo no Rio de Janeiro por valorizar menos a transposição para a tela de esquemas pictóricos, e mais o processo de invenção laboriosa capaz de intervir na estrutura da obra de arte. Essa valorização ocorreu desde as primeiras experiências concretas em torno do Núcleo de arte concreta e abstrata até o momento em que Ferreira Gullar propõe a retomada das investigações construtivas a fim de solucionar o impasse da pintura concreta. Esse impasse terminaria por reduzir a experiência artística à forma seriada e à cor sobre o plano, impossibilitando a pesquisa investigativa, um dos princípios da elaboração artística de Tatlin ou de Malevitch. Anos depois, Pedrosa indicaria o neoconcretismo como a experiência construtiva brasileira mais bem resolvida. Os seus ensaios sobre Calder já revelavam, em certa medida, seu apreço pela arte total, que em Calder consiste em eliminar a base para integrar a obra e seu espaço fictício no espaço real e nos neoconcretos pela eliminação da moldura para instalar a obra - não mais definida por categorias como escultura ou pintura - também no espaço real, iniciativa muito bem definida por Ferreira Gullar no ensaio “Teoria do Não-Objeto”<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> PEDROSA, M. “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro” In Acadêmicos e Modernos, São Paulo: EDUSP, 1998, p. 361.

## Cap. II – O desdobramento histórico em Ferreira Gullar

### Perda

A Mário Pedrosa

Foi no dia seguinte. Na janela pensei:

Mário não existe mais.

Com seu sorriso o olhar afetuoso a utopia

entranhada na carne

enterraram-no

e com suas mãos brancas de jovem aos 82 anos

Penso - e vejo

acima dos edifícios mais ou menos à altura do Leme

uma gaivota que voa na manhã radiante

e lembro de um verso de Burnett: no “acrobático

milagre do vôo”.

E Mário?

A gaivota voa

Fora da morte:

e dizer que voa é pouco:

ela faz o vôo

com asa e brisa

o realiza

num mundo onde ele já não está

para sempre.

E penso: quantas manhãs virão ainda na história da terra?

É perda demais para um simples homem.

(Ferreira Gullar)

## II. 1. Às vésperas de Ferreira Gullar

Além da importância de Mário Pedrosa na formação de nosso *metiér*, exerceu profunda impressão sobre as gerações emergentes de artistas plásticos a criação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, e a fundação dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, no ano de 1948. A formação dessas instituições garantiu uma dinâmica maior dos intercâmbios internacionais, um espaço aberto à divulgação da produção artística nacional e o seu conseqüente estímulo e promoção, assim como a ampliação do circuito das artes para além dos investimentos governamentais ou particulares. Seguiu-se à fundação dos Museus, uma série de debates sobre sua importância na formação do gosto pela arte moderna e na possibilidade de informação das novas tendências contemporâneas em artes plásticas. Nesse sentido, foram promovidas conferências pelas próprias instituições, como as seis conferências de Romero Brest sobre arte contemporânea no MASP<sup>58</sup>, e também surgiram, no decorrer dos anos, uma série de propostas quanto ao verdadeiro papel dos museus na formação de nosso meio artístico.

As propostas e a constituição das novas instituições foram recebidas com entusiasmo, devido às expectativas de uma dinâmica maior da produção artística em nosso País. Mário Pedrosa, nos anos subseqüentes, irá salientar a importância dessas instituições no desenvolvimento de nosso circuito artístico, mostrando, já na década de setenta, as contradições dessa expansão<sup>59</sup>. Os museus modernos seriam verdadeiros “panteons” do porvir, nas palavras de Pedrosa, “já expressão da posteridade”<sup>60</sup> onde prevalecia menos a idéia de museu enquanto lugar depositário da história oficializada das artes - concepção essa, alvo das críticas vanguardistas, por seu lugar de afirmação da cultura etnocêntrica, valorizadora do sentido da arte como resultado histórico de “progressos econômicos e

---

<sup>58</sup> Cf. AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte, (1950-1962)*, Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 18-20.

<sup>59</sup> PEDROSA, M. “A Bienal de cá para lá.” In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, pp. 251-258.

<sup>60</sup> PEDROSA, M. “Depoimento sobre o MAM”, O Estado de São Paulo, 24-03-1963. Reproduzido In *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 305.

intelectualistas”<sup>61</sup> - e mais como um museu vivo, revelador das novas tendências contemporâneas em arte e comprometido com a reeducação “perceptivo-estética” do homem<sup>62</sup>.

Estabelecido o circuito de artes, que viria a ser completado com a fundação da Bienal em 1951, começaram a transitar por aquelas capitais exposições de arte contemporânea, eliminando de certa forma o tradicionalismo artístico - fruto em parte da interiorização dos interesses culturais devido à falta de comunicação internacional - com raízes na Semana de Arte Moderna. Entre essas exposições, segundo Mário Pedrosa, duas foram de fundamental importância para nosso *metiér* artístico, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro: a exposição de Alexander Calder no Salão do Ministério da Cultura, em 1948, por iniciativa de Henrique Mindlin e a exposição de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo, organizada por Pietro Maria Bardi, em 1950. Por seu turno, cada um dos artistas, citados acima, veio informar às novas gerações certa tendência da arte que se produzia nos grandes centros internacionais<sup>63</sup>. Alexander Calder, como dissemos acima,

---

<sup>61</sup> Diz ainda Mário Pedrosa: “Foi, entretanto, em nome dessa supremacia econômica e política e dos conhecimentos que adquiriam sistematicamente reduzidos a normas lógicas esvaziadas de seu conteúdo contraditório, que as burguesias nacionais européias passaram a proclamar ter também a supremacia e o monopólio da “grande” arte, das “belas-artes”, desde o advento do chamado milagre grego, em que querem encontrar suas origens ou seu modelo”. Parecia ao Crítico que a arte moderna e suas instituições acolhedoras seriam fruto de uma transcendência histórica em outro sentido, mais além de seu ponto referencial e contraditório: a concepção ideológica da arte como produto superior de uma só cultura, onde a dialética histórica encontrará na valorização da arte primitiva o contraponto da dominação imperialista do capitalismo. Essa valorização buscará em referentes externos a crítica de nosso modelo civilizador. Para uma nova arte, uma nova instituição longe da concepção estrita das belas-artes com sua natureza idealista e mistificadora. Cf. PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 285.

<sup>62</sup> PEDROSA, M. “Museu, instrumento de síntese”, *Jornal do Brasil*, 03-01-1961. Reproduzido In *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.298.

<sup>63</sup> Como vimos, Paris deixava de ser o único centro de arte moderna, posição que manteve pelo menos desde a segunda metade do século XIX até o início do século XX, com as atividades das vanguardas artísticas. Isso se evidencia à crítica brasileira, sobretudo, para Mário Pedrosa quando reavalia, anos mais tarde, a importância das exposições estrangeiras que por aqui passaram a partir do restabelecimento das comunicações internacionais, principalmente, a exposição itinerante de arte francesa sob o cuidado de René Huyghe e as exposições de Calder e de Max Bill: “Essas duas mostras indicavam sobretudo aos jovens que Paris não é mais a capital propulsora das Artes no mundo como foi durante séculos. Eis aqui, com efeito, duas expressões de vanguarda a mais avançada, o que não vêm de Paris, que são mesmo desdenhadas ou desconhecidas em Paris:



quando se apresenta no Brasil, ainda não ganhara fama internacional e era quase de todo desconhecido dos meios oficiais de arte. Para Mário Pedrosa, sua mostra no Rio de Janeiro foi muito importante, pois Calder era não somente expressão de uma nova arte que surgia, mas o precursor dos desdobramentos posteriores da “arte desmistificada de nossos dias”:

“com seus estáveis e móveis, seu circo de brinquedo, seu humor, seu prosaísmo, seu plebeísmo de materiais sujeitos a desgastes imediatos, (arame, paus, cacos de vidro etc.) e conseqüentemente a serem substituídos sem perda da sacrossanta unicidade.”<sup>64</sup>

Quanto a Max Bill, sua obra era resultado de um dos desenvolvimentos da arte construtiva européia. Por conseguinte, sua exposição permitiu aos artistas brasileiros o contato com um conjunto de toda sua produção, “desde as séries em progressão de formas geométricas elementares, o processo das aproximações cromáticas de limite-não-limite, até as construções espaciais em figuras topológicas como a fita de Moebius, de onde saiu a admirável *Unidade Tripartida*”<sup>65</sup>. Max Bill foi o ponto de partida de artistas brasileiros e argentinos na formação do movimento concretista:

“O que seduzia os moços nessa arte era o anti-romantismo declarado, a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma idéia perfeitamente definida e exposta, e não nos

---

Alexander Calder e Max Bill.” PEDROSA, M. “Às vésperas da Bienal” In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p.282.

<sup>64</sup> PEDROSA, M., Op. cit., p.283. O paralelismo entre a arte de Calder e as manifestações da “arte desmistificada de nossos dias”, mostra a profunda conexão existente entre este artista e a arte que irá se produzir a partir das experiências neoconcretas, embora em Calder o elemento de humor esteja presente de modo decisivo e nos neoconcretos não, os desdobramentos da experiência neoconcreta caminharão num sentido muito parecido ao do artista americano: sintomática é a eliminação do pedestal como elemento metafórico de separação entre o universo sagrado da arte e o mundo. Este mesmo evento será realizado pelos neoconcretos, mas pela incorporação da moldura no caso da pintura, do pedestal no caso da escultura e do espaço em branco da folha de papel no caso do poema como introdução da duração do tempo na obra, sem perda da unidade perceptiva.

<sup>65</sup> Idem, *Ibidem*, p. 283.

momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamentos precisos ou não-aleatórios.”<sup>66</sup>

Estavam lançadas aí, as bases da arte concreta no Brasil. A mostra de Max Bill no MASP, em 1950, foi fundamental nesse sentido, proporcionando novos rumos à vanguarda brasileira. Embora sua exposição viesse fomentar a constituição definitiva das pesquisas concretas, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, lembramos que já se tinha formado, sob a tutela e incentivo-articulador de Mário Pedrosa, o primeiro núcleo de arte objetiva no Rio de Janeiro, constituído pelos artistas Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatinik. Esse núcleo desenvolvia pesquisas de arte objetiva, muito próximas das pesquisas de Max Bill, isto é, a coincidência existiu pela continuidade e avanço dos postulados de uma tendência construtiva em arte, que levava em conta as conquistas de Mondrian.

Em São Paulo, com a chegada de Waldemar Cordeiro vindo da Itália, aglutinaram-se alguns artistas simpatizantes da arte objetiva, que viriam posteriormente a formar o Grupo Ruptura, em 1952. Outros, também em São Paulo, desenvolviam trabalhos na linha construtiva ou abstrata como Kazmer Fejer, escultor interessado em materiais de produção industrial, Geraldo de Barros e suas “Fotoformas”, Luís Sacilotto, um dos precursores junto a Waldemar Cordeiro da arte concreta em São Paulo, Lothar Charoux e suas formas seriadas, Hermelindo Fiaminghi e Antonio Maluf, pintores e artistas gráficos, Anatol Wladislaw, Willys de Castro e Hércules Barsotti.

Apesar da consagração da velha tendência social figurativa, com salas especiais, conforme comenta Mário Pedrosa:

“Formados ou não na Europa, todos demonstravam maior ou menor ligação com os temas da nossa realidade física ou histórico-cultural. Segall, Portinari e Di Cavalcanti foram convidados na qualidade de os

---

<sup>66</sup> PEDROSA, M. Op. cit. p. 283.

pintores, Brecheret e Bruno Giorgi na qualidade de os escultores e Osvaldo Goeldi e Lívio Abramo na de os gravadores”<sup>67</sup>

a Bienal foi, sem dúvida, o coroamento de nosso circuito de artes e nela se viram premiados os artistas que vinham desenvolvendo a tendência objetiva nas artes: Ivan Serpa recebe da Bienal o prêmio destinado ao jovem artista com seu quadro “Formas”, Mavignier expõe seus trabalhos e Palatinik uma de suas máquinas cinecromáticas, recebendo por isso não um prêmio, pois não se enquadrava em nenhuma das categorias tradicionais das artes e suscetíveis de prêmio, mas um comentário elogioso de Mário Pedrosa, publicado na Tribuna da Imprensa, em outubro de 1951, onde a comparação das pesquisas com a luz como meio de expressão plástica direta lembra ao Crítico as “tentativas audaciosas” de Moholy-Nagy. Além dos artistas brasileiros, vale notar o grande prêmio de escultura obtido pelo escultor suíço Max Bill.

De forma geral, o grande certame foi vencido pelo concretismo, que a partir daí seria a tendência dominante da arte brasileira, ao contrário da moda internacional, tanto nos Estados Unidos como na Europa, representada pelo informalismo. Isso vinha confirmar o fato de que, na época da mostra da I Bienal, já havia em nosso meio artístico um gosto formado, capaz de distinguir e eleger, entre as várias manifestações de arte contemporânea apresentadas ali, o construtivismo via arte concreta de Max Bill como modelo a ser desenvolvido<sup>68</sup>, em busca não apenas da atualização nas artes, mas de uma intervenção renovadora. Será justamente nesse cenário aberto e de possibilidades reais de intervenção cultural, em suma social, que Ferreira Gullar irá atuar enquanto uma das forças de retomada crítica do modernismo no Brasil.

---

<sup>67</sup> PEDROSA, M. “A primeira Bienal” In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 259.

<sup>68</sup> O termo concreto parecia não ter muita significância até que Max Bill em 1936 se apropria do conceito redefinindo-o: “Criação concreta é criação sendo produzida pelos seus próprios meios e seguindo suas próprias leis, sem ter derivado esses meios e essas leis da aparência dos fenômenos naturais.” PELLEGRINI, Aldo. *New Tendencies in Art*. New York: Crown Publishers, 19-, p. 19. O termo

## II. 2. Do crítico

Nascido em 10 de setembro de 1930, José de Ribamar Ferreira fez seu primeiro contato com a arte moderna quando ainda morava em São Luís do Maranhão. Ficou maravilhado com a reprodução de uma obra de Iberê Camargo na capa da Revista Esso por volta de 1949. Ferreira Gullar - que tinha mudado o próprio nome, adotando um dos sobrenomes de sua mãe - desde a primeira vez sentiu familiaridade com a expressão visual moderna<sup>69</sup>.

Seu contato com as artes plásticas se inicia de modo intuitivo através de reproduções em revistas e dos quadros de pintores do Maranhão. Somente em 1950, quando adquire uma cópia da tese de Mário Pedrosa através de Lucy Teixeira, amiga de ambos, é que começa a estudar a arte de forma mais rigorosa. Ademais, com sua chegada ao Rio de Janeiro pôde tomar parte dos grandes acontecimentos culturais que por aqui se instalavam - oportunidade sem precedentes, pois com a fundação dos museus de arte moderna e da Bienal de São Paulo, pôde se ver, pela primeira vez em nosso País, a arte que se produzia no mundo e em particular na Europa desde o começo do século XX.

Já a amizade, que manteve durante anos, com Mário Pedrosa começou em torno de uma polêmica: a questão da *boa forma*<sup>70</sup>, no sentido aplicado pela Gestalt. Logo que chega

---

“concreto” será pronunciado pela primeira vez no Brasil nas conferências de Romero Brest no MASP em 1951.

<sup>69</sup> MASSI, Augusto. “Guerra e paz de Gullar”, Caderno *Mais*, Folha de São Paulo, 28-08-1994. “(...) a pintura moderna eu conhecia de reproduções e não achava estranho. Mas quando eu li esse livro do Drummond, estranhei aquelas coisas, lua diurética e tal...”

<sup>70</sup> Conta-nos Gullar: “Eu ainda estava em São Luís quando (...) (recebi) a tese que o Mário Pedrosa estava apresentando como candidato à cátedra na Universidade do Rio. A tese era “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” e se baseava na teoria da gestalt, mas discordei de uma coisa e escrevi para ele. Quando o conheci, ele falou assim: “Gostaria de conversar com você sobre as críticas à tese que são pertinentes” (...) Basicamente, (nossa discordância) era a seguinte: a teoria da Gestalt afirma a expressividade da forma em si. A forma tem uma expressão independente do que ela signifique. Eu concordava, mas quando isso era aplicado na arte, vinha a minha discordância. Porque nenhuma forma é pura. A forma da qual a gestalt fala existe enquanto fenômeno de laboratório. Mas na vida, de fato, como na arte, as formas estão impregnadas de significado. Então, a noção de *boa forma* que a gestalt sugere é incabível na arte, porque não existe boa forma na arte,

ao Rio de Janeiro, em 1951, Ferreira Gullar é levado por Lucy Teixeira ao apartamento de Mário Pedrosa em Ipanema na rua Visconde de Pirajá. Comenta Gullar: “Surpreendeu-me sua modéstia e tolerância diante de minhas idéias pretensiosas e mal definidas. (...) Eu, um jovem de 20 anos, ele, com 51, um crítico respeitado (...)”<sup>71</sup>. Com a amizade iniciava-se o processo de aprendizado de um ofício que tão bem Gullar soube desenvolver, atento aos conselhos e às discussões sobre arte contemporânea que Mário lhe proporcionava.

Em termos gerais, a crítica de Gullar à noção de boa forma empregada por Mário Pedrosa - um dos primeiros a aplicar as descobertas da psicologia gestaltiana à arte - baseava-se na ênfase dada à solução plástica adotada em cada objeto artístico, sem uma lei determinadora *a priori* de suas qualidades. Ferreira Gullar pensava que a noção de boa forma não poderia funcionar como uma noção independente da resolução da forma que constituía esta ou aquela expressão particular. Nesse caso, a obra produzida pelo artista não satisfaria a noção *a priori*, mas somente a partir do efeito realizado, constituído enquanto busca e realização de tal ou tal expressão, era possível um julgamento das qualidades da obra. Comenta Gullar<sup>72</sup>:

“No que refere à forma privilegiada, dizem os gestaltistas que ela o é por ser mais simples. Merleau-Ponty demonstra que, pelo contrário, a forma é mais simples por ser privilegiada, isto é, nós a julgamos mais simples pelo fato mesmo de que ela se adequa harmonicamente à nossa percepção.”

Não é difícil deduzir que, desta polêmica inicial surgirá um dos argumentos principais, utilizado algum tempo depois por Ferreira Gullar, contra o “racionalismo exacerbado” do grupo concreto paulista e a possibilidade de surgimento da vaga

---

nem melhor forma. Quer dizer, a forma que é boa num quadro não é boa no outro. É o conjunto das formas de significações e de relações formais e cromáticas que determina se aquela forma cabe ali ou não cabe.”(parênteses nossos). Idem, *ibidem*.

<sup>71</sup> GULLAR, F. “A Mário Pedrosa com carinho”. Caderno *Mais*. Folha de São Paulo, 16-04-2000.

<sup>72</sup> GULLAR, F. “Arte concreta/VI – tentativa de compreensão”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10-09-1960. Reproduzido em *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, pp.233-234.

neoconcreta, que valorizava a possibilidade inventiva como elemento intuitivo não determinado de modo apriorístico por qualquer regra ou lei de composição. Segundo Gullar, os gestaltistas partiam da identificação “das leis da percepção com as leis do mundo físico”<sup>73</sup> para validar seu conceito de forma.

Embora Mário Pedrosa tivesse sido um dos primeiros defensores da arte concreta entre nós, sua posição distanciou-se da compreensão estritamente objetiva da elaboração formal - atribuída à maioria dos concretos paulistas – como a transposição da idéia para a tela, ao valorizar a intuição primeira<sup>74</sup>. O efeito da boa forma era buscado como consequência do processo criativo-artístico e não pela subordinação deste àquela regra. Assim, o argumento principal que relativiza a noção de boa forma será pinçado por Gullar em Merleau-Ponty, quando este em sua tese *A estrutura do comportamento* comenta a diferença entre a noção de forma aplicada às ciências naturais e às artes.

Segundo Gullar, em conformidade com a posição de Pedrosa, a validação da forma se daria por aquela distinção básica da forma na ciência e nas artes: Se a “forma física (...) é um equilíbrio obtido com relação a certas condições exteriores dadas (...)”<sup>75</sup>, no campo da estética, “a forma é perfeita em relação ao que ela exprime e, como o que o artista exprime não pré-existe à sua expressão, a perfeição da forma é encontrada ao mesmo tempo que a forma: é a expressão mesma.”<sup>76</sup>. Por isso, a lei da boa forma gestaltiana traduz-se em norma de agenciamento da “simples ‘produção de campos de energia, com a a juda da cor’”<sup>77</sup>, o que limita “excessivamente o campo de expressão do artista e torna as várias obras apenas

---

<sup>73</sup> GULLAR, F. “Arte concreta/VI – tentativa de compreensão”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10-09-1960. Reproduzido em *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 233.

<sup>74</sup> A experiência fenomenológica comum apontada por Mário Pedrosa em “Pintor & poeta concretista”, *Jornal do Brasil*, 16-02-1957, será ponto de partida do acréscimo diferenciador como anterioridade projetiva do objeto artístico propugnada por Haroldo de Campos: “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, *Jornal do Brasil*, 23-06-1957.

<sup>75</sup> MERLEAU-PONTY, M. *La structure du comportement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953. Apud GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 233.

<sup>76</sup> GULLAR, F. Op. cit., p. 234.

<sup>77</sup> GULLAR, F. “Arte neoconcreta uma contribuição brasileira” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte, (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 115.

variações de um mesmo problema, de um mesmo fenômeno físico”<sup>78</sup>. Para Gullar a concepção de boa forma funcionaria perfeitamente em pesquisas físicas, mas desconsiderava a capacidade perceptiva transformadora do homem, pois significativa:

“(Os artistas concretos) partiam de um conceito de forma - avalizado pelos psicólogos da Gestalt - que identifica as leis da percepção com as leis do mundo físico e que procura explicar a percepção segundo aquelas leis. A Gestaltheorie não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende. Maurice Merleau-Ponty (*La Structure du Comportement*, Presses Universitaires de France, 1953, Paris), ao fazer a crítica daquela teoria, mostra claramente qual a distinção que existe entre a forma física e a estrutura orgânica, entre o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção.”<sup>79</sup>

Anos mais tarde, Mário Pedrosa ao fazer um balanço da produção artística brasileira, em seu artigo “A Bienal de cá para lá”<sup>80</sup>, 1970, comentará o empreendimento de Gullar como uma recuperação do “velho apelo expressional”, onde a obra total requeria para si que tudo lhe fosse essencial no “epílogo expressivo”, sem partes extrínsecas, concorrendo todas para o “significado plástico emocional”. Escreve Mário Pedrosa: “Gullar fez a brilhante “teoria do não-objeto”, onde a preocupação dos neoconcretos era a de chegar a uma forma que dispensasse qualquer suporte para apresentação da obra. Mesmo nessa estrutura, a forma tinha de se esgotar em si mesma.”<sup>81</sup>.

Podemos dizer que a polêmica entre Mário Pedrosa e Ferreira Gullar não foi tão forte no sentido estrito que se dá à palavra, mas contribuiu em grande parte para a formação

<sup>78</sup> GULLAR, F. “Arte neoconcreta uma contribuição brasileira” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte, (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 115.

<sup>79</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>80</sup> PEDROSA, M. “A Bienal de cá para lá” In *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 261-263.

<sup>81</sup> COCHIARALE, F & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 107.

de Gullar. Essa formulação nas artes visuais concretizada na própria produção do poeta com seu “Livro-Poema”, seus *poemas espaciais* ou o “Poema Enterrado” era a síntese de duas experiências artísticas diversas cujo resultado foi o neoconcretismo. De um lado, a pesquisa poética de Gullar estava próxima no seu livro “Luta Corporal”, 1954, de um automatismo surrealista em busca de uma experiência essencial que não poderia ser expressa em palavras<sup>82</sup>. De outro, sua adesão como crítico de arte ao concretismo por influência de Mário Pedrosa e de sua amizade com a vanguarda artística do Rio de Janeiro<sup>83</sup>.

Reconhecidamente, Pedrosa lhe ensinara a perceber as qualidades de um quadro, ampliara sua visão sobre o significado da arte moderna e sobre a importância das iniciativas do trabalho artístico desenvolvido no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro sob a coordenação da Dra. Nise da Silveira e também dos ateliês de arte para crianças coordenados por Ivan Serpa. Daí viria o débito em relação a Mário Pedrosa, enquanto base da iniciativa criadora de Gullar ao formar o movimento neoconcreto: “(Mário Pedrosa) Fez-me viver um conflito: poeta, eu buscava uma poesia para além da razão, enquanto ele defendia a arte concreta, que era pura razão. Mergulhei nessa contradição, me fiz companheiro de aventura de Lygia Clark, Serpa, Amílcar, Weissmann, Hélio Oiticica, Carvão, Lígia Pape,(...) além dos poetas que tentaram reinventar a poesia.”<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Isso deu impulso à supressão máxima da palavra, com todas as suas conseqüências na forma e no significado usual da linguagem. Essa experiência acabou gerando algo muito próximo daquilo que seria pouco tempo depois o concretismo em poesia. Com relação à antecipação concreta contida nos últimos poemas do livro “Luta Corporal”, Alfredo Bosi dá importância maior aos poemas “pré-concretos”.

<sup>83</sup> Fato peculiar e significativo que teve influência em sua própria produção poética: Gullar sempre frisou que, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1951, não fez questão de procurar ou participar das reuniões do meio letrado, mas sim, buscou aproximação com os artistas e, em especial, com o crítico Mário Pedrosa.

<sup>84</sup> GULLAR, F. “A Mário Pedrosa com carinho”. Caderno *Mais*. Folha de São Paulo, 16-04-2000. (Parênteses nossos).



### II. 3. Da formação do crítico

Como vimos, no início a crítica de arte de Ferreira Gullar teve Mário Pedrosa como referência e apoio. No que diz respeito às artes plásticas, Pedrosa foi quem lhe proporcionou, na medida do possível, um intróito ao estado das artes no Brasil e no mundo, abriu-lhe a biblioteca para suas inúmeras consultas e o pôs em contato imediato com alguns artistas e poetas, próximos, do Rio de Janeiro. Portanto, algum tempo foi preciso até que Gullar amadurecesse uma visão própria das artes, substanciada, por exemplo, na discordância quanto às concepções da Gestalt. Esse primeiro momento de aprendizagem de Gullar, *dum docet*, pode ser observado em seu próprio depoimento<sup>85</sup>:

“Vou dizer rapidamente como começou (o concretismo) (...) estava começando a se falar numa arte geométrica, a partir das idéias que vinham da Argentina. (...) No começo eu me lembro, Geraldo de Barros vem da Europa e traz umas reproduções de Klee, Mondrian, que eu nunca tinha visto e vi na casa do Mário Pedrosa. Sabia-se do cubismo, de Picasso, de Braque, de Léger, mas, agora, começava-se a descobrir uma linguagem estética, uma outra pintura moderna, que a guerra tinha abafado. Era uma linguagem mais sutil e mais essencial, essa coisa da linha pela linha, o traço pelo traço, a matéria. Era uma descoberta para todo mundo.”

Daí a própria afirmação de Ferreira Gullar de seu débito, “Comecei a estudar história da arte. Apanhava os livros na casa do Mário Pedrosa. Ele me ensinou a analisar a gramática e a visualidade da pintura.”<sup>86</sup>. Assim, gramática e sintaxe farão parte do novo modo de ver a pintura - que Pedrosa havia introduzido com a análise gestaltiana da percepção aplicada à arte - e da tendência da arte que aqui se produzia nos anos cinquenta.

<sup>85</sup> MASSI, Augusto. “Guerra e paz de Gullar”, Caderno *Mais*, Folha de São Paulo, 28-08-1994.

<sup>86</sup> “Ferreira Gullar” In Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº6, setembro de 1998, p. 38.

Começava uma transformação da compreensão da obra e até mesmo da “qualidade artesanal” de nossa arte. Não é por acaso que encontramos os termos - gramática e sintaxe - tanto em Gullar como em Pedrosa, definidores via *Gestalt* da linguagem construtiva nas artes plásticas. Essa linguagem será defendida, nos anos cinquenta, por ambos como estabelecimento nas artes da precisão e da ordem, longe das “acomodações, de falta de rigor em tudo, de romantismos preguiçosos, de *nonchalance* (...)”<sup>87</sup>.

No plano local, a linguagem construtiva constituía verdadeiro “paradoxo”, pois como se sabe a voga internacional estava representada pelo informalismo que era o oposto da arte calculada. Sendo assim, fazia-se aqui algo de específico sem nenhuma correspondência nos países centrais e isso estava relacionado, segundo Pedrosa, com a tentativa de recomeço espiritual da arte brasileira, e por que não dizer, de um recomeço “ético no Brasil?”<sup>88</sup>. A especificidade brasileira, defendida por Pedrosa constituirá um dos pontos principais de consciência também em Gullar, inclusive quando do lançamento do Manifesto Neoconcreto em que se defendia menos “(...) a posição racionalista, (e mais) para nós a intuição estética (que) era fundamental na criação.”<sup>89</sup>. Eis seu depoimento:

“(A tendência internacional que havia surgido) era o tachismo e a Bienal de 59 era tachismo de ponta a ponta. Neste mesmo ano houve o Congresso Internacional de Críticos de Arte em Brasília, entrevistei alguns críticos estrangeiros e eles me diziam: é isto, o movimento é este e a crítica tem que aceitar o que os artistas fazem; e eu falei: acho que a posição da crítica deve ser crítica. Nesta hora, parte da crítica brasileira já tinha aderido, foi quando escrevi um artigo no Suplemento do Jornal do Brasil - “Crítica em demissão”- em que denunciava a subserviência dos nossos críticos porque

---

<sup>87</sup> PEDROSA, M. “O paradoxo concretista” In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 25.

<sup>88</sup> Idem, *ibidem*. P. 25.

<sup>89</sup> Entrevista com Ferreira Gullar para o *Guia das Artes*, São Paulo, sem data, sem página. (parênteses nossos).

bastava meter pela garganta deles qualquer coisa que aceitavam, engoliam e diziam que era bom!”<sup>90</sup>

Esse depoimento evidencia, ao mesmo tempo, a especificidade da trajetória brasileira e o ponto de ruptura das expectativas de Gullar quanto ao poder revigorante da arte moderna, se compararmos seu depoimento com a leitura contemporânea de Pedrosa. Este ainda depositava confiança na possibilidade de mudança e procurava antevê-la: “E agora podemos divagar. Será que no futuro iremos ver manifestações dessa mesma autodisciplina (Mário se referia à disciplina da arte concreta), desse espírito menos complacente consigo mesmo, em outros campos, imediatamente mais importantes e ponderáveis, como os da administração pública, da política, da educação? A história da arte já nos tem dado exemplos de antecipações semelhantes de movimentos artísticos em relação a outros campos de atividade mais pragmática.”<sup>91</sup>. Apesar das expectativas divergentes de Gullar e de Pedrosa, como dissemos, por toda a década de cinquenta, outro não foi o empenho de ambos senão o de estabelecer a arte construtiva em nosso meio: em Pedrosa já desde a década de quarenta e em Gullar, a partir de cinquenta e um.

Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, Ferreira Gullar tenta afirmar-se como poeta. Vende seus pertences: uma estante que tinha encomendado e uma escrivaninha; deixa para trás alguns livros e leva outros consigo, embarca em um Lloyd Aéreo com todo o dinheiro que tinha conseguido juntar. Chega à cidade em 1951, em busca daquilo que não encontrava em São Luís: o contato com o mundo. Ele próprio comenta: “O meu problema é o seguinte: eu tinha a sensação de viver à margem da história. Comecei a descobrir o mundo e falei: “Quero ir para o mundo, eu não quero ficar aqui”. Descobri a história, o processo da vida contemporânea e queria participar dele. Eu adorava pintura e no Maranhão não tinha museu, não tinha galeria de arte, não tinha nada. Eu queria conhecer as coisas”<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Entrevista com Ferreira Gullar para o *Guia das Artes*, São Paulo, sem data, sem página.

<sup>91</sup> PEDROSA, M. “O paradoxo concretista” (1959) In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 26.

<sup>92</sup> MASSI, Augusto. “Guerra e paz de Gullar”, *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 28-08-1994. Maria da Paz e Licínio de Azevedo (*Folhetim*, 15-05-1977) recuperam com brilho os primeiros anos e a

O motivo desta mudança foi a premiação que recebera do Jornal das Letras pelo poema “Galo”, inspirado no galo da embalagem do sal de frutas ENO. Chegando à redação do Jornal de Letras no Rio, não encontrou qualquer apoio de João Condé, devido à precariedade de condições financeiras em que o Jornal se mantinha. O primeiro prêmio no concurso daquele jornal não lhe acenou de início qualquer oportunidade. Entretanto, com a ajuda de alguns amigos, Ferreira Gullar consegue uma colocação na revista do IAPC (Instituto de Aposentadoria e Pensão de Comerciantes). Não assume o emprego de imediato, pois acaba acometido por uma tuberculose, que o obriga a se internar em um sanatório perto de Correias. Meses depois volta ao Rio e assume o emprego na revista do IAPC e em O Cruzeiro. Porém, sua atividade como crítico acaba se consolidando e, em 1956, torna-se um dos responsáveis pelo Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.

O último período das vanguardas no Brasil será vivido por Gullar com total entrega e absorção na atividade criativa tanto como poeta quanto como crítico, participando do desenvolvimento das pesquisas formais que tinham seus principais focos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Isso explica o aparente distanciamento político que encontramos nele como poeta e como crítico. Esse distanciamento se justificava então pela preocupação maior com a forma, que já vinha sendo cultivada pela nossa arquitetura moderna desde a década de trinta e que chegaria em seu auge com Brasília, no final dos anos cinquenta. A arquitetura brasileira mostrava, no campo da arte, aquilo que poderia se efetivar em outros campos, como dizia Mário Pedrosa, e influenciou primeiramente as artes plásticas e, em seguida a poesia.

Nesse sentido, concretismo e, posteriormente, neoconcretismo - inflexão concreta - defendidos por Gullar não se diferenciaram, pois desenvolveram e constituíram em torno da prática autônoma do objeto artístico as pesquisas plásticas e poéticas na década de

---

opção de Ferreira Gullar de se mudar para o Rio de Janeiro: “Tinha 21 anos e já era conhecido. Poeta com livro publicado. Apesar de gostar da cidade, das pessoas, sentia-se sufocado. À margem da história. Mais tarde, em 1959, escreveria um conto para o Jornal do Brasil sobre isso. Odon: uma cidade imaginária onde tudo já havia acontecido, que não estava mais nos mapas. No passado tinha sido um vale fértil, agora o vento soprava apenas areia. Dia e noite. O personagem da estória ficava

cinquenta, assumindo uma atitude semelhante à postura panfletária das vanguardas no início do século XX, sem a conotação política delas. A autonomia era, assim, a compreensão do objeto artístico como parte da ordem histórica que estava sendo constituída, na forma preconizada pelo poeta Maiakovsky, de que não haveria mudança social que não fosse acompanhada de uma arte renovada; onde sociedade revolucionária e arte revolucionária caminhariam juntas. Ou na assertiva de Mário Pedrosa de que poderia haver mudança efetiva da sociedade e seu recomeço, pressagiado na iniciativa de artistas e arquitetos brasileiros no campo autônomo das artes.

O empenho de Gullar foi, antes de tudo, com a pesquisa artística concreta e posteriormente neoconcreta, sem qualquer engajamento político direto. A própria diferença entre os concretistas paulistas e cariocas marca os limites da participação política de cada grupo: enquanto em São Paulo, os artistas concretos eram simpatizantes de uma inserção nas atividades industriais, implicando com isso certa adesão ao modelo político-econômico vigente no País, no Rio de Janeiro, a situação era diferente já que a industrialização não fora um fenômeno tão marcante como em São Paulo.

Daí, adveio a possibilidade dos artistas e de Gullar, como mentor do neoconcretismo, em afirmar “a prioridade que dávamos à expressão individual, à expressão criadora do artista, à invenção, à imaginação. Reconhecíamos o *design* como uma atividade importante mas não nos propúnhamos a exercê-la.”<sup>93</sup>. Nesta linha se desenvolvem os artigos de Gullar para o Jornal do Brasil na década de cinquenta: atuação vanguardista, comprometida com a tendência construtiva e com uma liberdade experimental maior nas artes visuais.

---

na janela de casa ouvindo passar distante o rumor de trens que não tocavam Odon. Iam para outras povoações além do deserto. Fluminadas, cheias de vida.”

<sup>93</sup> Entrevista com Ferreira Gullar para o *Guia das Artes*, São Paulo, sem data, sem página.

## II. 4. Ferreira Gullar: poesia e artes plásticas

Quando fala de sua poesia, Gullar elucida seu posicionamento diante do mundo, o que nos permite uma aproximação dela com sua crítica de arte, unidas que são pelo mesmo *leitmotiv*<sup>94</sup>:

“Eu nunca fiz poesia a partir de poesia. Eu sempre fiz poesia a partir da vida, a partir da experiência. Portanto, quando eu digo “buscar a forma” eu estou dizendo buscar o “modo de expressar” alguma coisa. Por exemplo, quando eu me despi da forma literária clássica - vamos dizer assim - na verdade eu me libertei de toda uma literatura, de toda uma “simbolização do mundo”, que era aquela linguagem. Um dia eu passava na frente de uma janela, à tarde, numa rua de São Luís, e olhei em cima da mesa umas peras, umas frutas, num prato, naquela sala vazia. O sol forte, queimando São Luís, e aquelas peras ali... Então, longe da “definição literária”, segundo a qual aquilo não tinha nada a ver ou não cabia na literatura (mas, ali, a formulação é a mais imediata possível, é quase descritiva), eu escrevi: “As peras, no prato,/ apodrecem/ o relógio, sobre elas,/ mede a sua morte?” A partir daí o poema vai se desenvolvendo como uma indagação em torno da própria realidade, de uma coisa que eu acabava de descobrir ali. Logo, nunca é formal, no sentido de que eu esteja atrás da “forma nova”, não. Eu quero descobrir a forma que me permita dizer a vida, que possa dizer a minha experiência vivida (...)”

Poesia e crítica de arte confluíram na atividade de Ferreira Gullar, marcando o modo como ele vivenciou, em sua experiência particular, os impasses das artes na década de cinquenta e sessenta<sup>95</sup>. Longe da crítica impressionista ou da crítica de literatos, Gullar

---

<sup>94</sup> Entrevista com Ferreira Gullar publicada no Jornal de Poesia, s.l., s.d.

<sup>95</sup> Não podemos deixar de ver sua crítica como comprometida, à maneira propugnada por Baudelaire. O crítico nunca foi neutro, deixou-se contaminar pela preferência apaixonada de tais e

conheceu o *métier* da crítica de arte e nele se forjou, sabendo lidar de modo adequado com as dificuldades próprias de um discurso muita vez laudatório. Passo a passo, aprendeu e soube “analisar a gramática e a visualidade da pintura”<sup>96</sup>, requisitos essenciais ao exercício da crítica.

Em geral, seus artigos sobre arte não caem nas armadilhas de um discurso preciosista ou hermético, mas primam pelo caráter direto, simples e compreensível, atingindo sempre os pontos principais no desvelamento da obra. Tendo dominado, como poucos, os elementos essenciais da crítica, ele sabe exercer o seu ofício: estuda as relações de cor nos quadros, isto é, os efeitos cromáticos na junção das cores em uma composição, “na reação de uma área de cor sobre a outra”<sup>97</sup>, o traço e suas qualidades expressivas e configuradoras, a estrutura da composição no espaço pictórico para daí ir ao encontro do significado da obra.

A confluência entre poesia e crítica de arte, ou entre poesia e artes plásticas, foi um fenômeno único na história da arte brasileira, no qual Ferreira Gullar participou ativamente: “Não dá para entender direito o movimento neoconcreto se não se leva em conta o que foi por ele realizado no âmbito da poesia. E isso, quando mais não seja, porque a poesia neoconcreta extrapola os limites da linguagem verbal para invadir o terreno das artes plásticas”<sup>98</sup>. Sendo assim, através do conjunto de características que constituem a elaboração poética de Ferreira Gullar, temos acesso à sua concepção particular atribuída às artes em geral, durante o período de formação e desenvolvimento do concretismo e do neoconcretismo.

---

tais manifestações artísticas, conforme elaborava seu prisma de e no mundo. Ver PEDROSA, M. “O ponto de vista do crítico” In *Jornal do Brasil*, 17-01-1957. Esse artigo de Pedrosa marca seu início de atividade como crítico de arte pelo JB. Ali, encontramos a citação de Baudelaire sobre a crítica de arte, “parcial, apaixonada, política”, como uma tentativa precisa para defini-la.

<sup>96</sup> “Ferreira Gullar” In *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº6, setembro de 1998, p. 38.

<sup>97</sup> GULLAR, F. “Cubismo” In *Arte & informação*. São Paulo: Editora Ar de Paris, número 1, maio de 2000, p. 17.

<sup>98</sup> GULLAR, F. “A poesia neoconcreta” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte, (1950-1962)*, Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 339.

Nesse período, são características principais do poema: a autonomia, a crença na especificidade do conhecimento artístico, a afirmação da preponderância da linguagem visual em relação à linguagem verbal. Assim, tanto a poesia quanto as artes plásticas seriam um modo particular e privilegiado de conhecimento do mundo. Um mundo que somente elas podem expressar segundo seus meios - e o mesmo vale para a crítica - conforme comenta Gullar: “De minha parte, (...) estava preocupado (...) com aquele problema que alimentara toda “A Luta Corporal”, como tornar a poesia necessária, senão fazendo-a veículo de uma realidade primeira que só se dá através dela?”<sup>99</sup>.

Salvaguardar a autonomia do objeto artístico, esta será a preocupação de Gullar, na qual poeta e crítico convergiram, na década de cinquenta e início de sessenta. Essa convergência deve-se em grande parte, como dissemos, à tendência visual da poesia concreta - à qual se ligou por um curto período de tempo - e, em parte, ao seu próprio processo de pesquisa individual da poesia em busca do melhor modo de expressar sua experiência vivida; por conseguinte, sua poética e sua crítica confluíram em um momento decisivo da arte brasileira. Em Gullar, será útil o estudo de suas pesquisas no campo da poesia para entendermos sua influência nas artes plásticas, no momento em que a crítica serve de ferramenta introdutória e elucidativa das propostas de vanguarda literária e plástica, que se remetem uma à outra.

De fato, seus artigos sobre poesia servirão de base, em um momento seguinte, para uma tomada de posição coletiva de artistas e poetas do Rio de Janeiro, fazendo frente ao grupo de São Paulo. Entre esses artigos, o primeiro a marcar a cisão entre paulistas e cariocas foi: “Poesia concreta: experiência intuitiva”<sup>100</sup>. Ali, Gullar e seus companheiros discorrem sobre a diferença fundamental de sua concepção poética, ao valorizarem na elaboração poética carioca a produção de formas significativas, de expressões ligadas à experiência vivida, em suma, à subjetividade. Porém, a subjetividade não se confunde, aqui, com a falta de controle da experiência poética, mas indica o valor da distinção entre

---

<sup>99</sup> GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 123

<sup>100</sup> Este artigo foi publicado no *Jornal do Brasil* em 23 de junho de 1957 e recebeu assinatura de Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim.



“objetividade criativa” e “objetividade científica”<sup>101</sup>. Ao contrário da poesia paulista, que levada por um equívoco cientificista supôs “que a atualização da linguagem está na sua formalização”<sup>102</sup>, a poesia concreta carioca enfatizava “a experiência cotidiana – afetiva, intuitiva – a fim de que (o poema) não se torne mera *ilustração*, no campo da linguagem, de leis científicas catalogadas.”<sup>103</sup>

Tendo em vista, os limites impostos pelo dogmatismo concreto paulista - com sua produção de esquemas visuais e sua tentativa de formalização do poema em correlação estreita com os modos de notação da lógica simbólica e da física-matemática -, os poetas cariocas, e Ferreira Gullar em particular, tentaram superar o impasse inventivo a que chegara a poesia e também a pintura concreta. A mera transposição de esquemas visuais para o livro ou para a tela revelava pouco comprometimento com a transformação do caráter unidirecional da linguagem. Essa se alteraria somente por um novo conceito de poesia, que levasse adiante a iniciativa do concretismo até as últimas conseqüências, superando a estrutura poética convencional – a forma tradicional de se ler um poema. Gullar comenta<sup>104</sup>:

“O salto da poesia neoconcreta se dá exatamente quando se procurou superar a problemática ótico-mecanicista: os neoconcretos encararam o espaço em branco da página como o avesso da linguagem, isto é, como silêncio, e consideraram que a utilização do reverso das páginas, cortadas em tamanhos e formas diferentes, permitiria criar o poema como forma visual e ao mesmo tempo possibilitaria a participação mais efetiva do leitor na formação dele: isto é, o passar das páginas seria um ato de construção do poema cuja forma final nasceria dessa ação do leitor, pela acumulação gradativa das palavras: daí, nasce o livro-poema.”

<sup>101</sup> GULLAR, F. & BASTOS, O. & JARDIM, R. “Poesia concreta: experiência intuitiva” In COCHIARALE, F & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 230.

<sup>102</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>103</sup> Idem, *ibidem*. (parênteses nossos).

O “Livro-poema”, 1959, constitui-se como o primeiro resultado desse esforço inventivo em superar o impasse concretista na poesia. A partir dele, surge uma série de experimentações na poesia e também nas artes plásticas, que Ferreira Gullar como poeta e como crítico tentou formular e apontar suas conseqüências para o novo patamar das pesquisas poéticas e artísticas no Brasil e no mundo. Dessa forma, houve uma influência mútua entre artistas e poetas do neoconcretismo, conforme atesta Gullar<sup>105</sup>:

“A obra dos poetas neoconcretos não estava desligada da dos artistas plásticos do grupo, uma vez que se influenciavam mutuamente. Por exemplo, se a utilização de placas brancas nos poemas espaciais decorre, em parte, da pintura, a idéia de “esculturas manuseáveis” se inspira nesses poemas, nos quais o manuseio não é mais que uma extensão da ação do leitor de poesia: o manuseio do livro que, no livro-poema, ganhara um novo sentido. Uma análise mais detida revelaria possivelmente outros pontos de contato entre essas duas áreas do movimento neoconcreto.”

De maneira geral, tanto os poemas espaciais quanto o livro-poema eram resultado da conformação entre o suporte (placas ou páginas) e a palavra que visava produzir uma totalidade formal. Fugia-se dos esquemas visuais ou da falta de transcendência do poema para lidar com o elemento material – a página ou a placa de madeira – como parte indissociável na produção do sentido da palavra: “a página é pausa, duração, silêncio. Um silêncio verbal. Cortando-a, juxtapondo-a, procuro tornar audível o lado mudo da linguagem, o seu avesso”<sup>106</sup>. Palavra e seu avesso – o silêncio – se unem nos poemas de Gullar, ou como nos explica Theon Spanudis, a espacialização do poema indica a relação entre a palavra e o silêncio – ou espaço da página – que formam sua expressividade.

---

<sup>104</sup> GULLAR, F. “A poesia neoconcreta” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte, (1950-1962)*, Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 339.

<sup>105</sup> Idem, *ibidem*, p. 340.

<sup>106</sup> GULLAR, F. “O livro-poema”, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 21-03-1959.

Diz Theon Spanudis<sup>107</sup>:

“A espacialização decorre da própria rítmica ou pulsação, não do verso, uma vez que este foi abandonado, mas da vivência poética mesma. É a própria tempórica da vivência poética que se substancializa em espaço vivo (...). De certo modo podemos dizer que o poema não é simplesmente composto dentro do espaço gráfico aproveitando-se do mesmo para finalidades ópticas-estetizantes, ou hierarquizantes, mas que o espaço gráfico da página (ou o espaço e a forma da placa) é composto, criado, dentro do poema e pelo poema, saindo com isto do seu papel neutro ou passivo, e tornando-se espaço vivo. (...) Gullar com este seu passo libertou a poesia espacial do impasse criado pelos árdus imitadores da pintura abstrata”

Se a espacialização do poema indicava a integração entre palavra e silêncio em uma expressão única, o tempo foi elemento essencial de diferenciação entre concretismo e neoconcretismo, como disse Mário Pedrosa, ao se referir às experimentações de Lygia Clark: “se se liquidava o espaço pictórico do plano, criava-se uma coisa, um “objeto” ou “neo-objeto”, ou “objeto artificial” (no domínio das teorizações estruturais) ou o “não-objeto”, se ficarmos com a prata da casa na teoria então exposta com muita inteligência por Ferreira Gullar, ou na concepção do neoconcretismo cuja intuição fundamental esteve na descoberta do tempo, no esforço formidável do concretismo de definir o espaço ou o conceito espacial simultâneo de nossa época.”<sup>108</sup>.

O tempo foi introduzido pela primeira vez por Gullar em seu livro-poema. Tratava-se de uma alteração na relação passiva entre o leitor e o veículo material do poema (página), que visava não apenas inserir movimento na apreciação do poema, mas também emprestar transcendência à palavra, através da pausa e do silêncio possibilitado pela página. Assim, o leitor era obrigado a manusear as páginas para ler o poema, por essa sua ação

---

<sup>107</sup> SPANUDIS, T. “Poesia neoconcreta”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-03-1959. Prefácio do livro *Poemas* de Ferreira Gullar, 1958.

<sup>108</sup> PEDROSA, M. “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro” In *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 361.

participativa, ele tinha acesso ao poema integralmente<sup>109</sup>. Os poemas espaciais ou não-objetos serão o desdobramento do livro-poema em suas qualidades essenciais: a relação entre palavra e silêncio, a espacialização do poema para dele surgir uma totalidade da forma; a introdução do tempo e da noção de participação na poesia. Esses poemas, construídos com placas de madeira triangulares ou quadráticas formando caixas pintadas, evidenciam a aproximação com as experiências plásticas onde o recurso à linguagem verbal torna-se rarefeito. Gullar depura o poema radicalmente, até surgir o poema de uma palavra só, ou o poema com apenas um sinal de interrogação.

Mais tarde, Pedrosa comentou a importância dessas experiências poéticas de Gullar para as artes plásticas: “É sempre uma tendência de todos nós andarmos a procurar precedentes e antecedentes às manifestações e movimentos artísticos mais atuais ou recentes. (...) Tais reflexões me vinham a propósito (...) à ‘descoberta’ ou uso de ‘caixas’ ou de ‘continentes’ em substituição do quadro na pintura. (Cronologicamente, creio que Ferreira Gullar foi o primeiro a conceber um invólucro, um cubo para a palavra, poesia, quando criou a teoria do ‘não-objeto’”<sup>110</sup>.

Ao final de seu vínculo com o neoconcretismo, Gullar produz o “Poema Enterrado”, “o primeiro poema com endereço” na literatura brasileira. Esse poema foi concebido à maneira das experiências ambientais que serão desenvolvidas posteriormente nas artes plásticas brasileiras, e significou a passagem completa da palavra ao gesto, pois o leitor-participante descia uma escadaria, entrava em uma sala no porão da casa de Hélio Oiticica e, depois de levantar um cubo vermelho no centro da sala, encontrava um cubo verde menor; sob esse cubo verde, o participante encontrava um cubo branco ainda menor, na parte debaixo do qual estava escrita a palavra: “rejuvenesça”.

---

<sup>109</sup> Dessa forma, Ferreira Gullar superou a relação ótico-mecânica do poema na página. Tomemos por exemplo seu poema “Verde”, 1957-8. Nele, o poeta tentava imprimir uma leitura que valorizasse a relação consecutiva: verde - erva. No entanto, perguntando a um conhecido sobre a impressão que lhe causara o poema, aquele não entendeu a consecução criada por Gullar. Como dar direcionamento à leitura de um poema, que se vale preponderantemente do recurso visual? Gullar faz do poema um livro, onde a sucessão das palavras constrói o poema em sua totalidade: o *livro-poema*.

## II. 5. O percurso de Ferreira Gullar

Como vimos, aos poucos Gullar aproxima-se no terreno poético, das artes plásticas produzindo poemas visuais e torna-se, dada sua atuação indissociada dos artistas concretos, o principal articulador e propositor da variante implementada pelo grupo carioca nas pesquisas visuais, por ocasião e a partir da polêmica gerada em torno da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no Rio de Janeiro, que marca a ruptura entre o grupo concreto paulista e o carioca. No decorrer desses anos, Gullar responderia tanto ao principal articulador paulista das artes plásticas, Waldemar Cordeiro, quanto à tríade de poetas concretos paulistas, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

A polêmica com Cordeiro surgiria pelo uso da cor em artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Enquanto, os cariocas faziam o uso sensual da cor, os paulistas usavam-na com austeridade para que não se afetasse a dinâmica ótica das formas. Quanto aos poetas paulistas estes almejavam construir um poema totalmente determinado a priori sem qualquer recurso à emoção, ao crivo expressional do poeta. Disto segue uma série de artigos didáticos problematizantes da arte concreta que se produzia no Rio de Janeiro e em São Paulo e a publicação de artigos-manifestos contra a tendência maquínica das artes visuais ou mesmo da poesia concreta paulista indisposta à expressão autoral.

Ferreira Gullar empenhou-se nas discussões sobre o concretismo como crítico de arte, além de poeta, pois sentia-se próximo das descobertas e pesquisas que Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão, entre outros, amigos seus, realizavam. Mais tarde, em 1959, com o neoconcretismo, ele marcará uma tomada de posição diante da divergência de rumo que tomaram paulistas e cariocas. Daí sairia a publicação do manifesto neoconcreto e de uma série de artigos onde se discute o ponto de vista neoconcreto a partir dos principais eventos da tendência construtiva na arte, além do ensaio “Teoria do Não-Objeto”, como resultado da experiência neoconcreta que inaugura a arte experimental. A

---

<sup>110</sup> PEDROSA, M. Um passeio pelas caias no passado” In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, pp. 153-154.

obstinação de Gullar em prol de uma vontade construtiva, de uma defesa da arte provida de estrutura, de referência objetiva sem nenhum tipo de recurso à figura, surgia da especificidade de seu percurso. Sem dúvida, a doutrina da forma pura, em conjunção com as experiências da arte “virgem” professadas por Mário Pedrosa, produziu em Gullar forte impacto<sup>111</sup>. No entanto, o neoconcretismo só pôde surgir mediante uma intersecção entre a necessidade de manifestação da experiência particular vivida e sua possibilidade de expressão objetiva.

Nesse sentido, Gullar afasta-se nitidamente do valor atribuído à forma, definida pelo critério de *boa forma*, para afirmar a possibilidade de abertura da expressão segundo sua feitura específica pelo artista, coisa que Pedrosa, também fez sem abdicar da objetividade da percepção, ao escrever o ensaio “Forma e personalidade”, 1951, e, apoiando-se nas considerações de Ernest Cassirer, afirmar: “a Arte como a linguagem, é feita de símbolos, quer dizer, de algo que traz consigo e comunica uma significação.”<sup>112</sup>. A significação só pode participar da obra na medida em que esta comunica, mas a obra só pode se constituir em expressão mediante o veículo criativo da subjetividade.

Ambos afastavam-se, assim, de uma postura estritamente formalista, pois sabiam que somente pela manifestação objetiva da arte na forma construída, é que se poderia manifestar a expressão individual com seu poder de comunicação circunstanciado, enquanto evento cultural e elaboração conjecturada: “Há, no início dessas manifestações espirituais e culturais decisivas da humanidade (linguagem, arte e magia), uma tensão psíquica que só se resolve na expressão. Que é assim a expressão? É a representação dos impulsos subjetivos em formas objetivas. Esse impulso é exatamente o que leva à formulação simbólica inerente ao espírito humano. É, pois, uma atividade mental básica.”<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Foi muito bem compreendida por Gullar a aproximação que fez Pedrosa entre arte virgem e Gestalt enquanto validação da linguagem artística, em sua independência do pensamento lógico ou científico.

<sup>112</sup> PEDROSA, M. Arte, “linguagem internacional” In *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 53.

<sup>113</sup> Idem, *ibidem*, p. 54. (Parênteses nossos).

Portanto, o neoconcretismo não valorizou a experiência tal como o fez o expressionismo-abstrato de um Pollock ou de um De Kooning, pela ênfase na experiência subjetiva em si, enquanto veículo de expressão de um automatismo radical ou controlado pelo gesto fortuito e único do artista, pelo contrário, o valor da expressão subjetiva buscava na forma objetivante seu veículo comunicativo. A expressão neoconcreta queria ampliar a mensagem visual introduzindo uma significação mais ampla e não ilimitada para a experiência artística. Assim, a constante em Gullar será o modo de expressão de sua experiência subjetiva, porém como experiência possível de ser transmitida; nesse sentido, ele se alia a Pedrosa na recusa à arte informal<sup>114</sup>. Como vimos, no que se refere a Gullar, é preciso se considerar a coincidência progressiva entre as artes plásticas nos anos cinquenta e a poesia, derivada sobretudo da experiência neoconcreta. Nela, realizou-se um fato único permitindo na poesia brasileira, a busca da obra de arte total, preconizada no Manifesto Neoconcreto e desenvolvida na “Teoria do Não-Objeto”, resultado não apenas de uma inovação formal. A obra de arte total seria a identificação entre suporte e forma produzindo uma totalidade expressiva. Dessa identificação surgiu posteriormente a introdução do tempo como participação efetiva do espectador na obra.

Expressão e tempo conduzem a velha relação, mantida ainda pelo concretismo em forma de impasse, obra-espectador aos seus termos finais, em busca da exploração da liberdade experimental e da transposição da relação sujeito-objeto para um novo parâmetro. Essa nova relação será tecida por Gullar durante os anos de sua atuação junto ao meio artístico do Rio de Janeiro. Foi exatamente nessa proximidade com a atividade artística, que ele pôde intervir e sintetizar os anseios dos artistas concretos que viriam a formar o movimento neoconcreto, cuja premissa básica de trabalho consistia em introduzir na arte concreta, tal como estava sendo levada a termo pelo grupo paulista, a expressão e o tempo, transformando a noção de espectador em participante.

---

<sup>114</sup> A primeira batalha em nosso meio artístico foi, como dissemos, travada por Mário Pedrosa nos anos quarenta, em favor de uma arte geométrica, posteriormente desembocou no concretismo, a expressão mais radical da arte construtiva no Brasil na década de cinquenta. Nessa década, Pedrosa trava outra batalha, agora com o apoio e colaboração de Gullar, arte construtiva versus a grande moda internacional, o informalismo.

## II. 6. Os horizontes da arte construtiva em Ferreira Gullar

Apesar de atribuir um significado diferente do de Pedrosa ao estabelecimento da tendência construtiva na arte brasileira, Gullar aproximou-se dele, nos anos cinquenta, na tentativa de explicar quais seriam os motivos da adoção daquela arte, caracterizando nossa opção peculiar, diante da voga internacional tachista. Mais que a simples adoção de um método de análise formal das obras, Ferreira Gullar quis extrair delas um valor relacionado com o contexto histórico e social em que essas obras eram produzidas. Por isso, mais do que um método, ele elaborou fundamentos que coincidiram com várias posições formuladas por Mário Pedrosa sobre o valor da arte construtiva em nosso ambiente.

O mais importante fundamento da arte construtiva, sua autonomia, será defendido por Gullar, muito mais no sentido proposto por Pedrosa do que aquele propugnado por Décio Pignatari<sup>115</sup>. Entretanto, esse fundamento traduzia-se com nuance quanto à aposta de Pedrosa sobre a confluência entre a dimensão utópica da arte e o momento efetivamente transformador de nossa condição social - longe do *blague* efetivado na época pelas instâncias conservadoras do poder. É certo que Pedrosa, em cinquenta, não defendia uma arte puramente desinteressada, mas que a partir de sua própria prática intervisse no meio cultural brasileiro, trazendo à baila uma valorização da ordem e da racionalidade, suscetível de influir em outros campos - pois ligados diretamente à vida do homem - como o da política<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Para mostrar a diferença básica entre a idéia de autonomia em Pedrosa e em Pignatari, levamos em consideração o artigo de Pedrosa, "Divagações sem função", e o manifesto de Pignatari, "Forma, função e projeto geral". Embora concordasse com a necessidade de se estabelecer um "planejamento, em todos os sentidos, níveis e escalas", defendido por Pignatari, Pedrosa considerava o concretismo como uma confluência do ideal da arquitetura moderna no Brasil que tinha na *esfera pública* sua raiz e menos no público de massa "consumidor de projetos físicos." como queria Pignatari. (grifo nosso). Cf. ARANTES, Otilia B. Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo, Scritta, 1991, p. 76

<sup>116</sup> Ver o artigo de Pedrosa sobre a contribuição do concretismo não somente para a poesia e para as artes plásticas, mas também para o *design*: "Poeta e pintor concretista", 16-02-1957, In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 145-6.



Em Gullar, não havia essa preocupação explícita. Embora defendesse, como fez Pedrosa a arte construtiva e autônoma, sua ênfase incidia muito mais na liberação da arte de qualquer compromisso positivo, entendendo a arte como atividade crítica do *status quo*.<sup>117</sup> Concomitantemente, a valorização da autonomia e a liberdade defendidas pelos artistas cariocas em relação a qualquer programa construtivo, permitiram uma radicalização dos postulados construtivos em busca das mais finas relações da produção artística.

Por isso, muitos artistas cariocas do neoconcretismo - livres da pressão do mercado de arte e do vínculo ativo com a produção social<sup>118</sup> - se permitiram, a partir das condições criadas pelo meio cultural em que viviam, a questionar a relação entre arte e instituição. Isso se explica, em parte, pelo pouco interesse demonstrado pelos artistas neoconcretos em estabelecer um vínculo ativo e direto com a produção industrial ou com o momento político brasileiro. No entanto, é a partir do desdobramento do neoconcretismo que surgirão na década de sessenta as manifestações políticas de arte ou a preocupação cada vez maior com a aproximação entre arte e sociedade, já indicada como possibilidade no estatuto do fruidor como participante.

Como dissemos, a defesa por parte de Gullar de uma arte autônoma passaria pela compreensão do caráter crítico dessa em relação à sua utilização instrumental, tal como aquela implementada nos anos do Holocausto pela política russa. Essa defesa, entretanto, deixa, por um lado, de avaliar - nem o poderia, dada a atualidade e contemporaneidade nossa desse evento - o caráter reincorporador da autonomia como parte da própria lógica do

---

<sup>117</sup> Estamos nos referindo ao primeiro artigo de Gullar que trata especificamente da questão da autonomia da arte: "Arte como fator de transformação social", produzido em 07-05-1960 e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.

<sup>118</sup> De forma indireta, o neoconcretismo foi resultado parcial da proposta construtiva de estabelecimento de um vocabulário visual informativo e modernizante, afinado com a busca de uma estética do produto, de uma necessidade de precisão e capacidade técnica elaborativa - qualidades mais próximas do concretismo, enquanto versão renovada da arte construtiva que tinha em Ulm sua referência, e de onde surgiria a concepção do trabalho artístico no ideal do Designer Superior, atuando na elaboração estética da produção social - e o neoconcretismo rompeu com os liames construtivos, aproximando-se de uma experiência mais aberta e menos preocupada em tratar a arte como produto. Cf. BRITO, R. *Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. pp. 49-58.

capital em termos de procura a todo custo da nova forma ou da nova moda<sup>119</sup> e, por outro lado, a própria tendência da arte para uma aproximação maior com a produção - coisa que os neoconcretos não fariam mais ligados à expressão, o que motivou Ronaldo Brito a nomeá-los a ruptura com o projeto construtivo brasileiro - que a fazia obedecer às leis de simplificação produtiva e de economia de meios em conformidade com a lógica produtiva do menor custo, da variedade de mercadorias e do máximo lucro<sup>120</sup>.

A autonomia da arte foi discutida por Gullar em seu artigo “Arte como fator de transformação social”, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 07-05-1960. Ali, a grande pergunta a ser respondida é: até que ponto a arte contribui para a transformação social? A fim de respondê-la, Gullar discute em conformidade com Pedrosa as várias possibilidades da relação entre arte e sociedade, concluindo<sup>121</sup>:

“Para pôr a questão em seus termos, é preciso antes de mais nada esclarecer o que se entende aqui por fator de transformação social. Se essa expressão define apenas as forças que agem direta e objetivamente sobre a estrutura social, com a intenção de mudá-la, a resposta será simples: não; a arte não é fator de transformação social.”

Assim, a arte não tem um compromisso *direto*, explícito, com a sociedade, contudo, pode fixar valores que não são os valores do meio em que se origina, sendo muitas vezes a expressão “de uma discordância com os valores básicos da sociedade”, portanto, “Ela é revolucionária a seu modo”<sup>122</sup>. Tal assertiva, indica que a arte somente pode operar

---

<sup>119</sup> A entrada do Tachismo no Brasil, a partir da V Bienal tachista, dado o desvanecimento do construtivismo brasileiro no final da década de cinquenta, produziu em Gullar o início de uma reelaboração crítica sobre o caráter crítico da arte autônoma e sua subordinação aos meios que a divulgavam ou conferiam valor. Na época, Gullar comenta a entrada da voga internacional: “É um espanto de uma palavra só.”. Depoimento de Ferreira Gullar In COCCHIARALE, F & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal – A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 90.

<sup>120</sup> Cf. ARANTES, O. B. Fiori. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 21-37.

<sup>121</sup> GULLAR, F. “Arte como fator de transformação social”, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 07-05-1960.

<sup>122</sup> Idem, *ibidem*.

transformação de valores, e, na medida em que não se alia aos valores de seu tempo, aponta para uma outra alternativa, para uma transformação social; além disso, ela abre a possibilidade de uma compreensão errônea da atividade artística, se deixamos de lado a circunstância histórica de sua formulação. Gullar estava se referindo à arte de seu tempo, autônoma e por consequência suscetível de ser “elemento discordante do meio social”<sup>123</sup>. Não descrevia uma das qualidades essenciais da Arte, apenas indicava o potencial revolucionário contido na manifestação moderna da arte como atividade autônoma.

Assim, ele privilegia o pensamento concreto e rebate a possibilidade de generalizações<sup>124</sup>. Tomando de recurso o desenvolvimento histórico da arte, isto é, o evento de uma arte autônoma, verifica que essa arte é produto de uma época e seu índice revolucionário está inscrito na própria autonomia. Os contra-exemplos são vários<sup>125</sup>:

“A arte egípcia formula e consagra os valores de um Estado teocrático, e as mudanças são consequência do que ocorre na superestrutura político-religiosa que domina o país. Na Grécia, a arte helênica exprime a satisfação de uma burguesia que tem a seu alcance todos os prazeres do mundo. Em Roma, o caso egípcio se repete, e com a dominação da igreja, a arte serve de meio de educação das massas (...). Mais tarde, as cenas mitológicas são

---

<sup>123</sup> O fenômeno de autonomia do objeto artístico como característica evidente da época moderna, encontra uma explicação muito interessante em Otilia B. F. Arantes, que se utiliza das análises exaustivas de Hegel, Weber e Adorno sobre o tema. Cf. ARANTES, O. B. Fiori. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 22-29. A autora chega à conclusão de que a arte autônoma é resultado de um processo emancipatório determinado pela “racionalização capitalista da dimensão cultural”.

<sup>124</sup> É fato do conhecido que Gullar sempre procurou em toda sua produção intelectual a proximidade com a referência concreta, com o fato vivido. Este elemento, fundamental em Gullar, esteve presente nos momentos mais importantes de sua atividade enquanto crítico de arte: no debate sobre a “Boa Forma” com Pedrosa e na condenação da atitude dos concretos paulistas de se porem demasiadamente fora do processo criativo. Ele afirmou: “(...) minha colocação diante das coisas sempre é muito concreta, muito ligada à vida, às relações. Isso é uma coisa que, de certo modo, marca uma diferença entre o meu modo de pensar e do Mário, ao longo de nossa amizade, que foi sempre muito calorosa.” Cf. MASSI, Augusto. “Guerra e paz de Gullar”, *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 28-08-1994.

<sup>125</sup> GULLAR, F. “Arte como fator de transformação social”, *Suplemento Dominical, Jornal do Brasil*, 07-05-1960.

substituídas por cenas da vida burguesa, porque a burguesia tornou-se a classe dominante.”

Esse rápido retrospecto feito por Gullar serve de conclusão provisória sobre a relatividade histórica da arte como “elemento discordante” e deixa revelar o papel da arte no passado como veículo de valores e fator de consolidação do poder. Segundo Gullar, caberia formular a seguinte pergunta diante desta situação: rompendo os laços que o prendiam aos serviços encomendados pela burguesia, o artista poderia finalmente, libertado dos laços com o poder constituído, tornar-se “veículo das aspirações das classes dominadas”?

A resposta foi: a recíproca é a mesma, ou seja, “é função essencial da arte a propaganda ideológica, ou esse uso que dela fizeram a teocracia, a monarquia e a burguesia é contrário à sua natureza?”. Libertada de sua tarefa subordinante, a arte tornaria-se um modo específico de conhecimento e expressão. Seu contrário estaria, por exemplo, no realismo russo. Por isso, a defesa da arte autônoma se faria de modo a fugir do compromisso ideológico da arte, onde sem uma finalidade instrumental completaria-se sua verdadeira “finalidade sem fins”<sup>126</sup>:

“(onde) ela se reconhece como um meio autônomo de formulação do real. Em lugar de representar uma visão do mundo que lhe seja dada *a priori*. Busca ela mesma formular essa visão. Ela rejeita as noções básicas sobre as quais se erguem as instituições políticas e sociais: é uma atividade anti-institucional por excelência. Meio de conhecimento que não serve senão à revelação do que está virtualmente contido no homem, como profundas e obscuras aspirações, a arte moderna é a expressão mesma da transformação e do inconformismo.”

---

<sup>126</sup> GULLAR, F. “Arte como fator de transformação social”, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 07-05-1960. (parênteses nossos).

Esse caráter negativo da arte frente ao *status quo* se manifestaria na sua recusa em representar ou exaltar tais valores: “nesse seu retraimento, nesse seu *não dizer nada*, é que reside, do ponto de vista político-social, a expressão da arte moderna”. O horizonte utópico estava em consonância com o estatuto novo da arte como atividade livre de qualquer subordinação ideológica. No entanto, a escolha do construtivismo como linguagem constituiria a necessidade de efetivar, por meio da arte, a possibilidade de identificação entre as esferas estética e ética. Embora essa fosse a empreitada de Mário Pedrosa, a variante de Gullar se estabelece - como dissemos - ainda com a mesma defesa da arte autônoma, mas consistindo no valor da expressão artística por sua liberdade frente ao poder constituído e por sua qualidade eminentemente crítica<sup>127</sup>.

De mais a mais, a renovação da arte passava pela afirmação da especificidade de seu conhecimento que prescindia do discurso. A literalidade figurativa serviria de principal argumento contra sua autonomia, na medida em que, ao se distanciar da realidade, a arte abstrata ou concreta seria um aporte da desumanização. Sem incorrer no erro de afirmar que a autonomia seria uma aproximação com as recentes descobertas científicas das dimensões macro e microfísicas, Gullar ressalta a especificidade da nova arte, enquanto ela participa de uma nova etapa mundial, de proliferação das explicações científicas<sup>128</sup>. A mesma etapa que tinha motivado Pedrosa a incitar os críticos de arte a conhecer um pouco de todas as disciplinas. Esta seria uma tentativa última da parte de Pedrosa, principalmente,

---

<sup>127</sup> Não podemos nos esquecer que, até o ano de publicação desse artigo, Gullar ainda participava ativamente do neoconcretismo. No ano seguinte, ele deixa o neoconcretismo por considerar que a autonomia ou a arte depurada de toda realidade não levavam em conta as condições sociais do País, que sequer permitiam sua existência. Começa então sua aventura em busca da realidade e em defesa de uma arte comprometida. Anos mais tarde, em 1982, no livro *Sobre Arte*, Gullar considerará a autonomia da obra em sua relatividade frente à ordem ideológica instituída. Essa visão assume, no momento atual, o valor de defesa da autonomia da obra.

<sup>128</sup> A valorização da “arte virgem” por Mário Pedrosa foi bem compreendida por Gullar: “A psicologia da Forma, fazendo repousar sobre a experiência direta das Gestalts todo o conhecimento da vida psicológica, reconhece a autonomia do campo perceptivo com relação ao pensamento lógico e científico, e assim a independência da linguagem artística, eminentemente formal. Graças a essa nova visão do fato criador (“nas artes o que parece certo é certo”, R. Arnheim, *Art and visual perception*.) é possível hoje argumentar cientificamente em favor das mais diversas expressões formais - da arte contemporânea à arte do primitivo, da criança e do louco. GULLAR, F. “Arte e ciência III”, Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, 21-09-1958.

em restabelecer uma unidade sintetizadora e abrangente da realidade, para obter da realidade um ponto de vista constituído e firme a partir do qual se poderia proferir um julgamento objetivo o mais possível, no qual estava calcado o próprio julgamento da obra de arte segundo leis objetivas.

Gullar se esforça para se aproximar de Pedrosa na tentativa de constituição desse discurso, que fugia da tendência da época a uma fragmentação constituída e constituinte dos saberes com seu distanciados da vida comum. Um indício dessa atitude foi a série de artigos publicados por Gullar no Suplemento Dominical sobre as relações entre arte e ciência. Nesses artigos, a dificuldade de compreensão da arte concreta pelo público culto ou pelo grande público seria entendida dentro de um contexto mais amplo, onde fazia-se necessária alusão aos desenvolvimentos científicos como explicação mediada. Teremos o recurso às estruturas como meio de explicar a inventividade perceptiva: “uma rápida olhada ao domínio da ciência (...) basta para mostrar-nos como as abstrações ou concreções dos artistas contemporâneos, longe de ser a mera consequência da exploração exacerbada de experiências estilísticas, encontram correspondência na íntima estrutura das coisas.”<sup>129</sup>.

Aqui, Gullar se refere à estrutura no sentido forte ou organização da percepção visual segundo uma forma, da mesma maneira que Pedrosa referia-se à Gestalt. Os fundamentos dessa teoria psicológica se encontram naqueles novos rumos das pesquisas científicas, onde “à medida que a ciência experimental vai penetrando, com auxílio de meios técnicos, a estrutura do mundo físico, a experiência direta da forma torna-se o apoio mesmo do conhecimento.”<sup>130</sup>.

Entre as descobertas científicas, além de todo paralelismo possível da observação dos dados empíricos segundo sua conformação perceptiva, o que Gullar procurou acentuar,

---

<sup>129</sup> GULLAR, F. “Arte e ciência”, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 07-09-1958.

<sup>130</sup> GULLAR, F. “Arte e ciência IIF”, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 21-09-1958.

em todos esses artigos publicados, foi a relação fundamental existente entre ciência, enquanto tratamento formal dos dados empíricos, e a percepção da forma na obra de arte:

“Rompidas as fronteiras que mantinham fechadas para o homem essas duas dimensões vertiginosas - o infinitamente pequeno e o infinitamente grande - constatou-se a surpreendente identidade que há entre formas geradas independentemente nessas três dimensões. Tal constatação levou certos homens de ciência a formular teorias que, completando as leis abstratas da física-matemática, explicassem o nascimento das formas e suas semelhanças. (...) No campo da psicologia, a descoberta da forma inicia uma renovação, pondo por terra tanto o idealismo - que recobria o real com sua projeção subjetiva - quanto o positivismo - que reduzia a percepção a meros esquemas da mecânica fisiológica. (...) A importância dessa revolução na teoria psicológica é enorme para a arte, não porque viesse a Gestalt-theorie abrir novos rumos para a criação artística, mas porque veio dar fundamento científico à lógica inventiva da percepção e ajudar a compreensão de certos problemas formais propostos pela arte.”<sup>131</sup>

Em outras palavras, o novo tratamento dos dados perceptivos implementado pela psicologia levou à formulação daquilo que se produzia em bloco nas ciências como método: a adoção da forma como expediente último de explicação científica. Daí o valor do método implementado na tese de Pedrosa e nos artigos de Gullar, no período de cisão dos grupos concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Gullar filia-se à análise da percepção proposta por Pedrosa, assinalando posteriormente, nos artigos referentes ao neoconcretismo, não uma cisão com a teoria da forma, mas sim a insuficiência desta na explicação do fenômeno artístico. Como sabemos pelo manifesto neoconcreto publicado poucos meses depois, ao levar em conta as conquistas das pesquisas sobre a objetividade da percepção, Gullar não deixa de mencionar as observações de Merleau-Ponty sobre as

---

<sup>131</sup> GULLAR, F. “Arte e ciência III”, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 21-09-1958.

limitações da Teoria da Gestalt: “Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez”, ou ainda, “O racionalismo rouba à arte toda autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência.”<sup>132</sup>.

Defendendo a transcendência da obra por sua significação e sem apelar para qualquer idealismo quanto às qualidades estritamente plásticas, Ferreira Gullar mantinha-se no interior da tendência objetiva da arte, ao mesmo tempo em que defendia uma posição menos rigorista na invenção da obra. Essa postura fazia parte do ideário dos pintores paulistas que almejavam uma total incorporação do artista na produção social sem que se lhe fosse conferida por isso uma posição de privilégio ou genialidade.

Se é verdade que a grande contribuição dos concretos paulistas fora acentuar a desmistificação do trabalho artístico, o predicativo utilizado por Gullar, “virtude extraterrena”, tentava mostrar que a atividade artística situa-se no interior da disponibilidade dos meios e na atitude produtiva do artista. No entanto, Gullar apontava o erro de uma teoria que se distanciava da prática, pois na formulação dos concretos paulistas havia um distanciamento da própria produção artística – que era onde residia para Gullar a marca pessoal da produção<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 82.

<sup>133</sup> Quanto à possibilidade projetiva da obra sem qualquer manipulação artística, ela esbarrava em um problema brasileiro: a deficiência técnica do meio como fato real. Anos mais tarde comenta Gullar: “O Amilcar de Castro, rigoroso, buscando fazer uma escultura construtiva, precisava de uma oficina, mas qual a oficina no Brasil que iria fazer a Unidade Tripartida? Não havia recursos técnicos para fazê-la, isso como expressão de toda uma estrutura cultural. Então a escultura, o plano da escultura que envolve estas questões, teve na verdade de ser adaptado às condições reais, sem abrir mão do que de essencial ele tinha apreendido da experiência concreta. Criou a sua escultura, que por isso mesmo é original, devido em parte à sua personalidade e em parte às condições objetivas do meio.” Depoimento de Ferreira Gullar In COCCHIARALE, F & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal – A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 94.



Cap. III – O concretismo sob dois prismas

a  
tr a fo r n  
e m a  
b i g  
v  
a l h a

(Ferreira Gullar)

### III. 1. A voga concreta brasileira

O concretismo ganhou força em nosso ambiente através de uma série de iniciativas de modernização da arte brasileira que culminaram nas Bienais. Cabe ressaltar, entre essas iniciativas, além da contribuição de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar, a intervenção teórica de Leon Degand, em São Paulo, o qual incentivou Samson Flexor a produzir trabalhos abstrato-geométricos; a presença e influência do casal Vieira da Silva e Arpad Szènes no Rio de Janeiro; a famosa exposição de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo em 1950, e, no ano seguinte, nesse mesmo museu, as famosas conferências do historiador argentino Romero Brest. Também em 1951, a I Bienal veio dar impulso decisivo à consolidação do concretismo, concedendo o primeiro prêmio de escultura a Max Bill, o prêmio à pintura jovem brasileira a Ivan Serpa e aceitando o polêmico *Aparelho cromo-cromático* de Abraham Palatinik.

Consumava-se assim um ambiente artístico propício ao surgimento dos primeiros grupos concretos brasileiros. Em São Paulo forma-se, por volta de 1951, o grupo concreto “Ruptura” em torno de Waldemar Cordeiro, recém-chegado de Roma, e de Geraldo de Barros. Desse grupo surgiu uma série de diretrizes artísticas que deram peculiaridade à produção concreta paulista, e dele participaram os pintores Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, o desenhista Lothar Charoux e o escultor Kasemir Fejér. Também no Rio de Janeiro se formou o grupo concreto “Frente”, 1953, em torno de Ivan Serpa – muitos dos artistas que integraram esse grupo foram ex-alunos dele. Pouco depois, aderiram ao grupo Lygia Clark, recém-chegada de Paris, e Franz Weissmann. Na segunda exposição do grupo Frente realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1955, participaram os pintores Abraham Palatinik, Aloísio Carvão, Décio Vieira, Eric Baruch, João José da Silva Costa, Hélio Oiticica, Ivan Serpa e Lygia Clark, a gravadora Lygia Pape e o escultor Franz Weissmann.

A especificidade de elaboração artística de paulistas e cariocas pôde ser confrontada por ocasião da I Exposição Nacional de Arte Concreta que se realizou em dezembro de 1956, no Museu de Arte de São Paulo e, em fevereiro de 1957, no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. Quanto ao grupo carioca, a liberdade de experimentação ou, como disse Gullar, a falta de um “código estético rígido”<sup>134</sup> era uma de suas características mais louváveis. No entanto, essa liberdade inventiva tinha como pressuposto o disciplinamento e, por isso, não se constituía como um fazer livre de preocupações éticas e estéticas; segundo comenta Pedrosa, no prefácio do catálogo para a segunda exposição do grupo em 1955: “Os artistas do Grupo Frente procuram a disciplina ética e a disciplina criadora: do contrário não poderiam experimentar livremente como fazem.”<sup>135</sup>, e continua, “(...) a arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou de Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções.”<sup>136</sup>.

Já com relação ao grupo de São Paulo, Gullar definiu sua atividade como o interesse predominante pelos jogos óticos como uma “aspiração ao movimento”<sup>137</sup>. Disse ele: “(...) é o pintor Waldemar Cordeiro para quem, em 1956, a arte concreta que praticavam definia-se como ‘o barroco da bidimensionalidade’”<sup>138</sup>. Sendo assim, a pintura paulista não se preocupava com a cor, considerando que essa impedia a dinâmica das formas seriadas. Dessa ênfase na forma, em prejuízo da cor na composição, surgiu a grande divergência entre cariocas e paulistas, pois, ao contrário destes, os artistas do Rio preocupavam-se

---

<sup>134</sup> GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. p. 228.

<sup>135</sup> PEDROSA, M. *Grupo Frente, 1955* Apud GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. p. 228. Segundo Gullar, Pedrosa considerava também que a característica principal do grupo era seu “horror ao ecletismo” e que o seu trabalho “nada tinha que ver com o princípio parnasiano da arte pela arte”. Cf. GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. p. 228.

<sup>136</sup> PEDROSA, Op. cit.

<sup>137</sup> GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. p. 229.

<sup>138</sup> Idem, *ibidem*.

muito mais com a cor e a matéria<sup>139</sup>. Da divergência dos dois grupos concretos e da experiência radical de Lygia Clark surgiu, em 1959, o neoconcretismo no Rio de Janeiro. Se a querela entre concretos paulistas e cariocas tem início com o problema da cor na pintura, ela termina com o problema da contradição entre figura e fundo, enunciado por Gullar como impossibilidade dos paulistas em superar o caráter representativo da pintura que se atém aos fenômenos puramente objetivos da percepção: “Essas formas, em que pese ao seu caráter não alusivo, estão sobre um fundo de representação – e, assim, continuam a desempenhar o papel de *figura*.”<sup>140</sup>. Daí, a ênfase sobre a significação dada pelos neoconcretos. Diz ainda Gullar: “A contradição figura-fundo só é vencida quando não é colocada, quero dizer, quando o artista deixa de defrontar-se com fenômenos perceptivos imediatos para lidar com significações.”<sup>141</sup>.

Como vimos, até a realização da I Bienal de São Paulo, Mário Pedrosa se encarregou da batalha contra o figurativismo e em prol de uma arte transformadora, construtiva, enquanto Ferreira Gullar, a partir da radicalização das premissas do concretismo em São Paulo, fazia a crítica ao desenvolvimento unilateral da arte construtiva, apresentando para isso uma alternativa brasileira, o neoconcretismo, segundo as possibilidades inerentes e relegadas do próprio desenvolvimento construtivo internacional da arte.

Alguns ensaios de Pedrosa – no período de 1947 a 1953 – revelam a tentativa de compreensão do fenômeno artístico contemporâneo (arte geométrica) por intermédio de todas as mudanças processadas a partir do século XIX. Ele não quis enunciar os fatores culturais e científicos como determinantes de uma nova concepção de arte, mas como sinais de uma determinada tendência que vinha se construindo no interior do próprio

---

<sup>139</sup> Ferreira Gullar, ao falar sobre a contribuição de paulistas e cariocas para o concretismo, conclui: “Podia-se ver que, àquela altura, a arte concreta brasileira padecia de dois exageros contraditórios: da parte dos cariocas – um Serpa, um Carvão – certo desinteresse pela indagação de alguns problemas básicos da estética concretista; da parte dos paulistas, a exacerbada intenção de tudo formular e de trabalhar segundo essa formulação prévia. Já aí, dois artistas, pelo menos, mantinham-se a salvo desses exageros: Lygia Clark e Franz Weissmann.” GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. pp. 229-230.

<sup>140</sup> GULLAR, F. Op. cit. p. 235.

desenvolvimento plástico. Se assim não fosse, a própria negação do quadro como espaço anedótico não se sustentaria.

Na sua compreensão do desdobramento histórico dos vários acontecimentos artísticos, Pedrosa levava em conta o desenvolvimento plástico, de onde se conclui que as gerações de artistas chegaram, por seu próprio fazer específico à autonomia da arte. Nesse ponto, a compreensão histórica que ele revela em "Panorama da pintura moderna", 1951, encontra ressonância - oito anos depois - nas palavras de Ferreira Gullar<sup>142</sup>. Embora os dois críticos sustentassem a posição comum de defesa da autonomia do objeto artístico, o contexto histórico e os objetivos dos ensaios de Pedrosa ("Arte, Necessidade Vital", 1949; "Panorama da Pintura Moderna", 1951; "As Relações entre a Arte e a Ciência", 1953) e dos artigos de Gullar (publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil desde a I Exposição Nacional de Arte Concreta até 1960) são diversos.

A publicação dos ensaios de Mário Pedrosa em defesa de uma arte abstrata, ou concreta, significou a introdução dessa nova tendência artística no País, numa época em que Portinari e Di Cavalcanti eram os grandes mestres da pintura brasileira, e também a ampliação dos horizontes de discussão sobre o significado e a posição das artes em nosso século. A defesa da autonomia do objeto artístico se alinhava, segundo Pedrosa, com as descobertas científicas, ao mesmo tempo que atendia a uma necessidade de separação entre arte e ideologia. Agora, o ideal político se realizaria não mais com uma arte engajada, mas com a independência da arte a favor de sua criação livre sem restrições estatutárias.

Essa precedência da estética sobre a política garantiu à arte uma posição isenta de qualquer submissão ideológica, onde seu próprio fazer tentava contribuir para a construção de uma nova realidade social, ideal expresso com generosidade no pensamento de Moholy-

---

<sup>141</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>142</sup> No Prefácio de seu livro *Etapas da arte contemporânea*, Gullar fala a propósito da influência que Mário Pedrosa exerceu tanto na sua formação quanto na formação do neoconcretismo: "No Rio, essas mesmas idéias (do concretismo) (parênteses nossos) sofreram uma inflexão, graças a seu principal defensor, Mário Pedrosa, que partira delas para indagações originais acerca do fenômeno estético e que valorizavam, a par da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas das crianças e dos doentes mentais." Cf. GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, s/p.

Nagy: "Felizmente, é uma qualidade inesperada do movimento de arte moderna o fato de que algumas de suas facetas possuam relações ocultas com a vida prática. (Com efeito, pode-se dizer que todo o esforço criador de hoje é parte de um programa de preparação indireta e gigantesca para remodelar, através da visão em movimento, os modos de percepção e de sentir, para conduzir a novas maneiras de viver.)"<sup>143</sup>.

A série de artigos publicados por Ferreira Gullar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil vinha - da mesma forma que em Pedrosa - fornecer ao público uma introdução à tendência construtiva internacional e esclarecimento da produção artística que se fazia no País. No entanto, desde o início os artigos de Gullar constituíram uma resposta direta ao grupo concreto de São Paulo. Nesse sentido, sua produção caracteriza-se por dois focos distintos de atuação: o primeiro, em defesa de uma arte concreta mais livre ou de uma liberdade maior de criação; o segundo, em defesa da posição renovada da arte concreta, isto é, neoconcreta<sup>144</sup>. Encontramos tanto em Gullar como em Pedrosa todos os elementos de defesa de uma arte construtiva brasileira, no entanto, a posterioridade dos artigos de Gullar, especialmente aqueles sobre a tendência construtiva internacional, revelam o ponto de viragem da arte brasileira rumo a uma arte experimental, sem grande preocupação de integrá-la ao sistema de produção industrial recém-formado no País ou com o incipiente mercado de arte<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> PEDROSA, M. "Panorama da pintura moderna" In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 175.

<sup>144</sup> Na verdade, havia três linhas de orientação nos artigos de Gullar: "Arte concreta", 10-02-1957, foi o seu primeiro artigo sobre o tema, tentando trazer ao público em geral elementos para compreensão da novíssima manifestação na arte brasileira; "Do quadro e da maçã", 15-09-1957, era uma resposta ao artigo de Waldemar Cordeiro ("Teoria e prática do concretismo carioca", Revista de Arquitetura e Decoração, abril de 1957), salientando as diferenças do concretismo no Rio de Janeiro e em São Paulo; e a série de artigos publicados entre março de 1959 e outubro de 1960 fazia uma relação entre a tendência construtiva internacional e a experiência neoconcreta.

<sup>145</sup> A defesa dos dois críticos da arte construtiva no Brasil passava pela justificação do desenvolvimento próprio da arte, autônoma, desde suas primeiras experiências radicais de negação do modelo representativo. Assim, a explicitação do fenômeno artístico contemporâneo necessitava, por um lado, de uma abertura de foco capaz de abarcar o desenvolvimento histórico da arte e levar à identificação de duas tendências básicas da arte na década de cinquenta a tendência expressionista e a tendência construtiva - e, por outro lado, precisava dar conta, no plano local, não só da luta contra o figurativismo imperante como também do excesso doutrinário de nosso concretismo.

### III. 2. Concretismo – o desenvolvimento da tendência construtiva segundo Mário Pedrosa

O surgimento de uma arte construtiva passa pelo próprio desenvolvimento da arte no Ocidente, a partir de seus primórdios, em dois pólos: o naturalismo e a abstração. Pedrosa faz essa afirmação com base na leitura de Riegl e Worringer - o que indica a tentativa de explicar o fenômeno artístico como uma totalidade em si, o que permite elucidar bem a grande tendência em que se inscreve a arte atual, em oposição à arte anterior ao impressionismo. Em outras palavras, a partir de meados do século XIX houve a substituição do naturalismo, preso às formas orgânicas, em todos os seus aspectos, pela abstração com o desaparecimento progressivo do objeto representado no espaço pictórico.

Segundo Pedrosa, que cita a enumeração de George Schmidt, o naturalismo seria composto de seis elementos: a ilusão dos corpos, a ilusão do espaço, a ilusão da matéria, o acabamento pormenorizado do desenho, a justeza das proporções anatômicas e da perspectiva e a exatidão da cor dos objetos. Já o impressionismo elimina o acabamento dos detalhes, a ilusão corpórea e a exatidão das cores dos objetos pelo predomínio da luz e da atmosfera<sup>146</sup>. A pintura tonal é deixada de lado e, em seu lugar, impressionistas e artistas subseqüentes utilizam o contraste de cores para definir a forma. Decompõe-se o *chiaroscuro* e, em vez dele a sombra é dada pela cor. Desaparece a cor local e, com ela, o espaço demarcatório da perspectiva ilustrativa. O artista torna-se consciente, pela negação dos valores pictóricos anteriores, de que a atividade artística torna-se, cada vez mais, outra que mera reprodução realista do mundo. Com Cézanne, a pintura naturalista perde seus

---

<sup>146</sup> A alusão ao impressionismo como ponto inicial da transformação da arte que viria se efetivar no século XX, nos é apresentada nas palavras de Mário Pedrosa, como a consciência do artista da autonomia da obra: "Se para a ciência a autonomia vem de mais longe, por um processo bem demorado, para a arte é uma conquista recente, que podemos datar, *grosso modo*, da revolução impressionista". PEDROSA, M. "As relações entre a ciência e a arte", 1953 In *Forma e percepção estética*, (organização e apresentação de Otilia Beatriz Fiori Arantes), São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1995, p. 244. Da mesma forma, Ferreira Gullar data a "morte da pintura" tradicional a partir do advento impressionista: "A fidelidade ao mundo natural transferira-se da objetivação para a impressão." GULLAR, F. "Teoria do Não-Objeto", 1959, In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte*, (1950-1962). p. 85.

últimos pilares: a ilusão do espaço sensorial e a correção das proporções anatômicas. Cumprirá ao artista, conforme nos informa o Crítico, exercer uma nova atitude "em face de sua própria criação e em face do mundo."<sup>147</sup>.

Essa "nova atitude espiritual do artista"<sup>148</sup> se expressa de duas maneiras, como atividade concebida em si e como atividade concebida em sua relação com o objeto. Essa análise em dois prismas permite que se identifiquem com maior clareza os elementos fundamentais de uma tendência construtiva na arte do século XX, particularmente, na arte brasileira da década de cinquenta. A transformação do conceito de pintura deriva, segundo Pedrosa, da nova atitude do artista "em face do mundo". Sua explicação sobre a nova atitude do artista toma o exemplo de Cézanne que seguiu o caminho contrário da maioria dos artistas de seu tempo, sobretudo dos impressionistas, que viam com "admiração algo bocó" a marcha do progresso. Não era do agrado de Cézanne a atitude de um impressionista alheio ao seu tempo que não tirava "os olhos da natureza, brinquedo, caleidoscópio, caixa encantada de luz e de cores.". Assim, ele se afastou da arte de seu tempo e da crença no progresso de "um capitalismo florescente" para "tornar-se contemporâneo apenas das gerações vindouras."<sup>149</sup>.

Mário Pedrosa diz que a contribuição de Cézanne foi notável, se considerarmos que a partir dele as artes ganharam um impulso efetivo em direção a sua autonomia. O quadro não seria concebido mais, e a partir dos esforços do artista, como transposição da realidade externa, mas como uma realidade em si mesma. Assim, se a referência externa não vale mais por sua realidade suscetível de ser transposta para o quadro, vale "contudo, por uma *nova qualidade concreta* que adquire no quadro, a realidade plástica. E Cézanne passa, então, a construir não somente com linhas e planos, mas também com a cor, um mundo independente, puramente pictórico."<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> PEDROSA, M. "Panorama da pintura moderna" In *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 124.

<sup>148</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>149</sup> PEDROSA, M. Op. cit., p. 124.

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*.



A nova atitude do artista "em face de sua própria criação", contém a mudança da relação pintor e objeto representado. Cézanne entende que a pintura tem autonomia, isto significa que ele entende que a pintura não é imitação ou reprodução de um objeto externo, mas concepção do objeto externo pelo pintor. Se antes a realidade era nos dada por uma noção de objetividade exterior e exclusiva, agora nós sabemos que a realidade nos é dada como objetividade na consciência, pois "a arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão.", ou ainda, como dizia Cézanne, "a paisagem se pensa em mim e sou sua consciência." <sup>151</sup>.

Em Mário Pedrosa, durante a metade da década de quarenta e parte da década de cinquenta <sup>152</sup>, prevalecerá a defesa de uma arte autônoma cujo caráter revolucionário se identifica com a própria emergência das novas condições materiais e espirituais do modernismo. Por isso, seus esforços para entender o processo histórico das artes estão comprometidos com a entrada do abstracionismo e a consolidação de suas variantes no Brasil. Ele estava convencido que a descrença no ideal naturalista se deu como uma conquista do campo plástico, coincidindo com um conjunto de várias transformações históricas. O desenvolvimento técnico-científico, a expansão do capitalismo industrial, a descoberta de outras culturas sinalizavam o surgimento de uma nova época e de uma nova arte, que vinha se firmando na Europa a partir do impressionismo.

Em pintura, como vimos, isso significou o abandono dos cânones do Ideal de beleza das academias de arte. Esse processo, que vinha ocorrendo desde o início do século XIX -

---

<sup>151</sup> PONTY, M. "A dúvida de Cézanne" In Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Editora Abril, 1975, p.119.

<sup>152</sup> Maior importância foi dada pelo Crítico - nos ensaios do período de 1945 a 1953 - às leis objetivas que fundamentavam a percepção. Isso fez parte da sua tentativa de solucionar o impasse entre "subjetividade versus objetividade, forma versus expressão, ao fornecer uma explicação científica (e mesmo materialista) para a percepção estética." Cf. ARANTES, Otilia B. F. *Mário Pedrosa - Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991, p.54. Deve-se entender, portanto, o valor dado à autonomia do objeto artístico com suas leis próprias e objetivas como a postura predominante de Mário Pedrosa no período citado. Também deve-se entender que "embora sustentando sempre a irredutibilidade e a natureza afetiva da forma, Mário Pedrosa integrará aos poucos outras lições para explicar a emergência de significações inéditas, que não preexistem às

que se convencionou chamar, a partir de uma poesia de Baudelaire comentada por Walter Benjamin, de "perda da aura da obra de arte" - coincidiu, em primeira instância, com a reprodutibilidade da imagem pelo desenvolvimento adequado de meios técnicos e resultou, em segunda instância, na transformação do produto artístico em veículo amplo de assuntos não exclusivamente valorosos, incluindo então na pintura, o banal, o cotidiano.

Embora o processo de negação da tradição naturalista tivesse ocorrido pela primeira vez com os descobrimentos do século XVI, ele veio efetivar-se três séculos depois, coincidindo com as novas pesquisas geográficas, antropológicas e sociológicas, que não só redimensionaram o valor atribuído às artes dos povos 'primitivos' mas também a noção generalizada de 'processo civilizatório' que se empregava em grandes partes do mundo. A descoberta da arte dos povos 'primitivos'. produziu a modificação do pensamento etnocêntrico europeu e de seus próprios pressupostos<sup>153</sup>.

Coube à ciência a introdução de um novo paradigma de realidade, comparável à *revolução copernicana*: as pesquisas científicas trouxeram concepções novas dos produtos sociais, imprimindo uma modificação do valor atribuído à arte "primitiva", que passaria a ser considerada em seu valor qualitativo. A proeminência do valor qualitativo da arte primitiva indicou que ela não poderia ser qualificada como melhor ou pior que a arte naturalista européia de origem greco-romana, mas que a arte desses povos era expressão de outros valores sociais e de cultura. Por ocasião de seu pronunciamento sobre a exposição organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional no Rio de Janeiro, em 31 de março de 1947, Pedrosa ilustra e explicita o elemento unificador entre arte "primitiva" e arte moderna. Houve por assim dizer, uma confluência entre a descoberta da arte primitiva e os primeiros experimentos de arte moderna, prova de uma mudança efetiva - e sem precedentes - da

---

próprias obras.", motivo pelo qual apoiará, em 1959, a ênfase neoconcreta sobre a expressão. Cf. ARANTES, O. B. F. Op. cit., p. 60.

<sup>153</sup> Para se ter uma idéia da mudança de valores ocorrida na época, - que em arte significou a destruição do naturalismo com a adoção das propostas inovadoras da arte moderna - acompanhemos o comentário de Gombrich sobre a classificação arqueológica dos objetos de arte encontrados em escavações: "É verdade que ao criar tais sequências os arqueólogos clássicos nem sempre escaparam ao perigo de mover-se em círculos. Ao que é mais rígido denominam "primitivo" e ao

civilização européia e de seus valores. Essa assimilação de valores estrangeiros veio satisfazer uma necessidade de transformação das velhas bases da cultura européia, marcada pelo racionalismo burguês do século XIX, e indicava, ao mesmo tempo, uma base comum da criação artística humana: "Surpreendidos diante da estatuária negra, pré-colombiana, ou indonésia, antropólogos e arqueólogos cedo conseguem convencer os historiadores da arte e os próprios artistas do valor dessas revelações."<sup>154</sup>.

Havia uma semelhança irrefutável entre arte primitiva e arte infantil, cujo parentesco era indicativo de uma atitude sensível comum diante do mundo, da experiência fenomenológica, revelando "uma evidente manifestação da ordem poética, que é universal". Segundo Mário Pedrosa essa identidade de criação resulta da participação conjunta dos "princípios cósmicos inerentes ao espaço, como as formas bi e tridimensional, o volume, a massa, o peso; desses mesmos princípios inerentes à luz: a cor, as sombras, as tonalidades; (...)". Essa atividade criadora comum, portanto, repete "a incessante recriação do milagre da vida no organismo; e é isto que dá esse poder exultante ao trabalho da criação pura."<sup>155</sup>.

A arte que se realiza "pelos mesmos princípios que regem a criação incessante do universo e o seu mecanismo funcional" não imita a natureza, mas obedece às mesmas leis. Essa consequência direta do pensamento de Pedrosa evidencia-nos a concepção da obra de arte como organismo vivo. A proposição de um mundo de leis comuns elimina a distinção entre o sujeito e o objeto, entre homem e mundo, entre pintura e organismo vivo. Unidas as dicotomias em um "princípio cósmico" comum, abre-se a possibilidade de estudo da percepção segundo suas leis permanentes. O estudo sobre a percepção "psico-física" do objeto artístico e suas leis foi realizado com originalidade por crítico Mário Pedrosa, dois anos após seu pronunciamento sobre a exposição de arte do Centro Psiquiátrico Nacional<sup>156</sup>.

---

que parece natural, semelhante à vida, "recente". Cf. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 125.

<sup>154</sup> PEDROSA, M. "Arte, necessidade vital" In *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p.43.

<sup>155</sup> Idem, *ibidem*, p.163.

<sup>156</sup> Os psicólogos da Teoria da Gestalt, fizeram - desde o início de suas pesquisas - recurso das artes como exemplo das leis da percepção humana: "Em seu ensaio 'Über Gestaltqualitäten' (1890), Ehrenfelds, um dos fundadores da escola, propôs uma melodia como exemplo de configuração com caráter "emergente" no sentido de que sua qualidade, no processo da percepção (...)" OSBORNE, H.

### III. 3. O novo objeto - valor cromático e ordem espacial

A mudança dos valores estéticos incidiu tanto na mudança da concepção da obra quanto na sua apreciação. Mário Pedrosa viu, na reação do público, diante das obras dos internos do Centro Psiquiátrico, um certo arraigamento ao "ranço acadêmico", derivante de uma concepção de obra cristalizada desde a Renascença. Exigia-se da 'verdadeira' obra de arte uma ilusão ótica que organizasse o mundo, e que o mundo fosse "glorificação social, glorificação de grandes homens"<sup>157</sup>. Agora, porém, o artista deixa de servir ao Estado, à Religião, aos nobres, à burguesia para dedicar-se exclusivamente à criação pura. Esse movimento aproxima-o mais das artes dos "povos estranhos ou alheios ao ideal naturalista grego"<sup>158</sup>.

O artista moderno não quer a perspectiva "imediatista, puramente perceptual, em função da luz e da cor" do impressionista; não quer "o truque da perspectiva italiana", reduzindo e disciplinando o mundo às leis da ótica; não quer a subordinação da arte a uma "hierarquia transcendental". A nova arte, a arte moderna, não obedece pois a ditames religiosos, nem a jogos de luz e cor da natureza, nem às leis da ótica renascentista, mas estabelece uma nova perspectiva denominada por "Lhote de *afetiva*", significando a supressão de qualquer fórmula exterior, "pois a transformação que o artista criador impõe à

---

p.262 Estava aberta, com isso, a possibilidade de estudo das obras de arte a partir dos conhecimentos adquiridos pelos psicólogos da Teoria da Forma. Este estudo será produzido com originalidade por nosso crítico, Mário Pedrosa.

<sup>157</sup> No início do século, a arte de Kandinsky trouxe à tona a proximidade existente de suas experiências plásticas de garatujas e manchas com as experiências plásticas das crianças e da arte dos loucos. No Brasil, essa assimilação foi mais lenta; se, por um lado, as iniciativas de Nise da Silveira de montar a exposição dos internos de Centro Psiquiátrico Nacional e de Ivan Serpa ao criar uma escola de arte para crianças demonstravam uma tendência para a abstração na arte, por outro lado, essas experiências não foram bem vistas pelo público em geral, preso a uma concepção de arte vinda das Academias, com relação a isso Mário Pedrosa se posiciona: "A arte plástica é para ele (público) a imitação da natureza, a representação da realidade através de certos cânones codificados desde a Renascença. Todas as obras ditas de artesão estão imediatamente sujeitas a esse critério e o público quer ver nelas essa confirmação, essa identificação com a realidade externa."

<sup>158</sup> Diz Pedrosa em "Panorama da Pintura moderna": "A apreciação da arte negra, como arte mesmo, é do início do século. Já, porém, em outubro de 1897, Gauguin, em carta, a Daniel de

relação natural dos objetos só obedece, e só tem de obedecer, ao ritmo poético, ao ritmo plástico.<sup>159</sup> A mudança de concepção da obra se explicita em um novo tratamento dado ao quadro. Transfere-se o valor da noção de quadro como espelho da imagem do mundo para entendê-lo em suas propriedades exclusivamente físicas<sup>160</sup>, enquanto suporte e meio de expressão de relações de cores e formas. Por conseguinte, a tarefa do pintor já estava alterada. Cabia ao pintor não apenas representar no quadro os objetos tal e qual se imprimiam em seus sentidos, mas criar a partir dos meios existentes um novo objeto. Se muitas gerações anteriores foram influenciadas diretamente pelo naturalismo grego e procuraram transformar a obra em imitação da realidade, agora o pintor cria e já não imita: "A noção de pintura que se tinha na Academia Real em França em 1672 (...): 'uma arte que por meio das formas e das cores imita, sobre uma superfície plana, todos os objetos que caem sob o sentido da vista'"<sup>161</sup>.

Ao contrário, para o pintor moderno, o quadro não será uma superfície recoberta de tons mais ou menos sombrios, que imitam os objetos e dão a ilusão de profundidade, mas "uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa determinada ordem"<sup>162</sup>. Como se pôde perceber, a transformação da pintura não exigiu apenas a mudança de interesse do naturalismo grego pela arte arcaica, ela veio estabelecer uma nova ordem cromática e uma nova concepção de espaço. O novo valor cromático considera a cor como fator em si mesmo na pintura e obediente a leis próprias. A análise de Mário Pedrosa sobre as cores se

---

Montfreid, escrevia: *'La grosse erreur c'est le grec, si beau soit-il. Avez toujours devant vous les Persans, les Cambodgiens, un peu l'Égyptien.'*" p. 150.

<sup>159</sup> PEDROSA, M. "Arte, necessidade vital" In *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p.45.

<sup>160</sup> A aproximação de Mário Pedrosa com os construtivistas é evidente: "A cor é acidental e não tem nada em comum com o conteúdo interno dos corpos. Proclamamos que o *tom* dos corpos, isto é, sua substância material absorvendo a luz, é a única realidade pictórica." Cf. Gabo, N. & Pevsner, N., "Manifesto Realista" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro FUNARTE, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p.35

<sup>161</sup> PEDROSA, M. "Arte, necessidade vital" In *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p.45.

<sup>162</sup> PEDROSA, M. Op. cit, p.45. Cf. GULLAR, F. "Teoria do Não-Objeto" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro FUNARTE, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p.85, particularmente, o comentário de Gullar sobre a assertiva de Maurice Denis: "A abstração não tinha nascido ainda, mas os próprios pintores figurativos, como Denis, já a anunciavam. Cada vez mais o objeto representado perdia significação aos seus olhos, e em consequência disso o quadro, como objeto, ganhava importância."

inscreve dentro da concepção de arte como conhecimento, suscetível de empreender uma mudança dos valores sociais. Melhor dizendo, Pedrosa estava preocupado em estabelecer uma dimensão objetiva do fenômeno cromático e de seus efeitos sobre a percepção, a fim de contribuir na criação de uma arte verdadeiramente social e objetiva que fosse expressão e educadora de uma vontade coletiva. Daí, seu comprometimento com uma arte construtiva que tem início com as experiências do construtivismo russo, de Mondrian e do Die Stijl e se prolonga até as experiências da Bauhaus.

O elemento unificador de todas essas manifestações artísticas do século XX - que formaram uma linha de pesquisas plásticas, com certa identidade, chamada de tendência construtiva - foi a ênfase no caráter social e universal em detrimento do particularismo em arte, tal como a vaga expressionista<sup>163</sup>. No naturalismo, a cor obedecia a uma determinada ordem matemática de composição espacial, com isso sua função no quadro era restrita à reprodução do aspecto dos objetos *in loco*. O problema da reprodução de qualquer forma conforme a natureza está na falta de respeito com o equilíbrio cromático da composição, estabelecido na seguinte fórmula de Pedrosa: "A cor local do objeto não se coaduna com as cores puras do quadro nem com sua ordem cromática total. Assim, um quadro perfeitamente equilibrado nas suas relações cromáticas não pode ser ao mesmo tempo uma ilustração."<sup>164</sup>

Destruída a perspectiva renascentista, com suas exigências cromáticas do claro-escuro, do modelado, os artistas chegaram intuitivamente a perceber que "as cores viviam um mundo próprio, regidas por outras leis que a da velha pintura.". Segundo o Crítico, as leis das cores têm a mesma origem que a nova concepção do quadro, a saber, as leis das cores são fenômenos físicos suscetíveis de serem estudados em sua relação com a percepção.

---

<sup>163</sup> "A crise dos expressionismos figurativos veio quando, impulsionados pelo movimento de projeção da própria personalidade, seus representantes esqueceram que o demônio da cor, a que se entregavam, se regia também por uma dinâmica própria." PEDROSA, M. *Panorama da pintura moderna In Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000, p.134.

<sup>164</sup> Idem, *ibidem*.

Além da cor, outro elemento a receber um tratamento diferenciado com a destruição do naturalismo foi o espaço. Em um primeiro momento, alijada a profundidade fictícia das linhas organizadoras do espaço em um ponto de fuga, a cor tornou-se organizadora da forma. Entre as várias tentativas de nova concepção do espaço representativo, efetivou-se com a revolução cubista uma maneira de apresentar em planos geométricos, em um espaço-tempo condensados, várias facetas de um mesmo objeto. A mudança de concepção do espaço pictórico não pararia aí e iria se manifestar posteriormente - ao invés do espaço entendido enquanto representação do objeto - em sua simples materialidade sem nenhuma transcendência, no qual um quadro não representava mais uma cena, um objeto qualquer, mas tão somente relações de cores e de formas geométricas.

Cézanne queria transformar a arte em "coisa sólida", em "arte dos museus"; para isso, em reação ao impressionismo, com sua representação fugaz da imagem fixada na aparência enfraquecida da realidade, o pintor enfatiza as linhas de força da imagem ressaltando a estrutura compositiva no quadro. Começa-se efetivamente a abandonar a figura; em um primeiro momento, ela serve, lá em Matisse, de base para revelação das qualidades plásticas da linha e da cor. Em um segundo momento, a forma tende aos motivos geométricos sem se desfazer de vez da figura. Como vimos, a nova concepção de espaço começa definitivamente com Cézanne e também com a descoberta da estueta negra por Picasso, o que impelirá a obra desse artista a exprimir "uma ordem arquitetônica mais vital"<sup>165</sup>. Segundo Mário Pedrosa, a grande contribuição cubista à arte está na apresentação do objeto não mais através da maneira tradicional pela utilização da técnica do sombreamento que lhe dá volume, mas desmontando em superfícies planas suas diversas faces. O espaço cubista passaria a ser definido como um espaço imaginado na realidade bidimensional do quadro.

Valor cromático e ordem espacial pictórica são os dois elementos fundamentais da "nova pintura", que vão articular toda produção plástica. A nova arte não deve ser mais expressão individual - como foi a experiência expressionista - de gênio ou instinto, mas

---

<sup>165</sup> PEDROSA, M. "Arte, necessidade vital" In *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p.45.

efeito de observância das leis físicas da cor e do espaço, deve valorizar o que é universal e objetivo. Em seu ensaio "Panorama da pintura moderna", Mário Pedrosa observou com agudeza a permanência e o desenvolvimento de uma "tendência construtiva" na arte moderna, fruto do trabalho de gerações de artistas que visavam eliminar os resquícios naturalistas da pintura, toda referência externa e representação no quadro. Esse empreendimento, como foi dito, começa com o impressionismo que elimina a referência representativa nos moldes da perspectiva renascentista. Depois, Cézanne acentua as propriedades plásticas segundo sua consciência individual, "como o geômetra moderno, cada artista é então obrigado a montar sua própria geometria, e é daí, desta concepção individual mas universal, que ele parte (...)"<sup>166</sup>. As propostas de Cézanne serão desenvolvidas pelo cubismo que, por sua vez, enfatiza a estrutura geométrica do espaço pictórico como elemento essencial da composição. O cubismo dá o passo definitivo na direção da arte como criação, da obra composta por meios de leis próprias, da independência da arte que iria se realizar por completo nas experiências posteriores de vanguarda, com Malevitch e Mondrian.

A defesa da tendência construtiva na arte moderna e suas principais experiências estiveram marcadas pela análise objetiva do fenômeno artístico, o que conseqüentemente aproximava arte e técnica. Pedrosa via a arte concreta como uma contribuição efetiva "para o bem-estar social e cultural da comunidade a que, todos, pertencemos.". Tomar partido da arte concreta seria tomar partido de uma arte profundamente integrada aos problemas estéticos da sociedade, razão pela qual o "belo" seria esse compromisso ético traduzido muita vez em perfectibilidade técnica, enquanto que "O "feio" é análogo ao "mal-feito" e ao "inadequado""<sup>167</sup>.

A postura objetiva de análise do fenômeno artístico revela-se através da nova atitude espiritual do artista "em face de sua própria criação e em face do mundo". Por sua vez, a nova atitude espiritual do artista proporciona resposta a um problema de

---

<sup>166</sup> PEDROSA, M. "As relações entre a ciência e a arte" In *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 248.

<sup>167</sup> PEDROSA, M. "Atividade artística, atividade prática" In Jornal do Brasil, 11-03-1958.



conhecimento: Em que consiste a nova atitude espiritual do artista? Em Pedrosa, ela consiste na transformação que o artista como criador "*impõe* à relação natural dos objetos que *só obedece*, só tem de obedecer, ao ritmo poético, *ao ritmo plástico*."<sup>168</sup>. De outro modo, a posição sujeito (artista) e a posição objeto (conceito sobre objeto) devem unicamente obedecer ao ritmo plástico (quadro).

A objetividade da obra é resultado do agenciamento das suas propriedades concretas (linha, cor, bidimensionalidade) pelo artista. Abandona-se a fórmula exterior e abstrata da perspectiva renascentista, isto é, abandona-se a posição do artista como agenciador de uma fórmula matemática de ordenação do espaço bidimensional do quadro com intenções ilusionistas, para em seu lugar considerar a obra - nisto consiste sua objetividade - como resultado de um agenciamento de sua superfície plana e de cores, aplicadas sobre essa superfície, segundo uma determinada ordem, sem outra finalidade que não o modo de execução do artista que utiliza a qualidade física dos meios empregados. O artista não imita o mundo segundo uma fórmula canônica, mas lida com as leis que constituem as qualidades intrínsecas de cada material empregado na execução da obra. Assim, a atividade criadora do artista reproduz, ao fazer a obra, "o milagre da vida no organismo". Considerada como organismo vivo, a obra de arte participa dos mesmos princípios que regem "a criação incessante do universo e o seu mecanismo funcional"<sup>169</sup>.

Em seu ensaio "As relações entre a arte e a ciência", 1953, Mário Pedrosa traça a coincidência entre intuição e unidade objetiva ou princípio cósmico. Ao mostrar que os conhecimentos da física nuclear, da microfísica não deixam ao artista a possibilidade de cópia do mundo, libertando a arte de sua servidão por séculos ao mundo visível, Pedrosa acreditava que a arte voltaria à sua posição de contato intuitivo com o mundo: "A primeira fase do movimento dito moderno nada mais foi senão o despreendimento sistemático da arte do velho ferrete conceitual e a recolocação do artista diante da coisa sensível, para que ele pudesse novamente manter com esta o diálogo sem palavras, sem intermediários

---

<sup>168</sup> PEDROSA, M. "As relações entre a ciência e a arte" In *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p.248.

<sup>169</sup> Idem, *ibidem*.

verbais, sem associações conceituais alheias a ela, que desaparecera. A arte reencontra então suas velhas bases intuitivas, e o artista moderno descobre afinidades espirituais com a arte das culturas antigas pré-gregas e das culturas primitivas passadas ou contemporâneas.<sup>170</sup>

Por essas condições, o conceito de forma toma o lugar do antigo conceito de matéria, tanto na ciência como na arte. As formas que "são continentes mais simples e talvez mais puros em que ainda se possam despejar as experiências impossíveis de exprimir(...), exprimir as coisas que escapam ao falar irrestrito."<sup>171</sup>. Dada a "nova conceitualização geral da realidade", o artista buscará no campo primeiro da intuição os objetos ideais "à espera de se tornarem "reais"". Sem deixar de lado a objetividade fornecida pela Gestalt, Pedrosa apela para a capacidade inventiva do artista. Nesse ponto, sua leitura do fenômeno artístico não dista da leitura sobre os acontecimentos históricos da tendência construtiva feita por Ferreira Gullar, sob a égide da noção de expressão do artista. Vejamos o comentário desse crítico em seu artigo "Da arte concreta à arte neoconcreta": "É importante observar que os artistas concretos do Rio embora sempre em contato uns com os outros, entregaram-se a uma pesquisa intuitiva e diferenciada, enquanto os de São Paulo, desde o início, tenderam a uma posição dogmática, que culminou numa espécie de sistematização dos processos e valores expressivos."<sup>172</sup>.

Esse elemento diferencial do concretismo carioca foi notado por Mário Pedrosa em seu artigo "Paulistas e cariocas", 1957, antevendo a tomada de posicionamento dos artistas concretos cariocas frente à arte concreta paulista. Ali, Pedrosa ressalta a proximidade dos cariocas com a intuição, com a sensibilidade que os levaria a um caminho oposto ao do concretismo, muito menos inventivo e mais restrito aos problemas puramente formais, dos paulistas. Estavam firmadas as bases do manifesto neoconcreto com seu caráter mais aberto à experimentação, por conseguinte, à expressão individual.

---

<sup>170</sup> PEDROSA, M. "As relações entre a ciência e a arte" In *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1995, p.245.

<sup>171</sup> Idem, *ibidem*, p.246.

<sup>172</sup> GULLAR, F. "Da arte concreta à arte neoconcreta" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro FUNARTE, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 108.

### III. 4. Desdobramento histórico em Ferreira Gullar

No plano local, até meados dos anos cinquenta, os artigos de Gullar tinham a missão de colocar o público a par das modificações processadas na arte, que levavam ao estabelecimento da arte concreta em nosso meio cultural. De fato, essa missão foi ditada por dois acontecimentos: primeiro, o interesse de Gullar pela novíssima expressão da arte moderna, segundo, a realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta. Essa exposição vinha apresentar ao público a primeira leva da produção amadurecida dos artistas brasileiros. Já os artigos publicados sobre a tendência construtiva internacional, de fins da década de cinquenta, assinalavam a cisão definitiva entre o neoconcretismo e o concretismo brasileiro.

A I Exposição Nacional de Arte Concreta - realizada primeiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956, e depois, no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, em janeiro de 1957 - gerou a oportunidade do confronto entre a produção plástica amadurecida dos dois grupos representantes do concretismo no País: de um lado o grupo Ruptura, de outro o grupo Frente. Os cariocas do grupo Frente<sup>173</sup> mostravam em seu conjunto de obras peculiaridades inventivas e individuais, enquanto os paulistas traziam a determinação prescritiva das formulações físico-perceptivas aplicadas na pintura.

A diferença patente entre as obras de concretos paulistas e cariocas levou estes últimos a tomarem posição diante da tendência que o concretismo havia assumido. Mas, antes dessa tomada de posição, de onde mais tarde nasceria o neoconcretismo, foi publicada uma série de artigos na imprensa em geral sobre a recentíssima tendência da arte construtiva, que ganhava espaço nas melhores galerias e museus dos centros culturais do País na época: Rio e São Paulo. Assim, teremos os manifestos de arte concreta, os artigos

---

<sup>173</sup> Mediante a atuação incentivadora de Mário Pedrosa, o núcleo de arte concreta do Rio de Janeiro foi formado e contava inicialmente com três artistas Ivan Serpa, Almir Mavigner e Abraham Palatinik. Posteriormente, vieram se juntar a eles outros artistas formando o Grupo Frente (1954-1956).

explicativos ao público leitor do que era e do que significava essa nova arte e os artigos já definidores das características que constituíam a especificidade de rumos seguida por paulistas e cariocas<sup>174</sup>.

Apesar de paulistas e cariocas se dedicarem ao concretismo desde alguns anos antes da I Bienal, o estabelecimento de fato da arte concreta como tendência maior na arte brasileira somente se deu em meados dos anos cinqüenta. Nesse clima organiza-se a Exposição Nacional de Arte Concreta com o intuito de colher toda a produção visual - pintura, gravura, escultura e poesia - produzida no País. Nessa ocasião fica patente a diferença entre artistas do Rio e de São Paulo. Começa então a movimentação por parte da crítica de maneira a formular essas diferenças básicas.

Mário Pedrosa em seu artigo, "Paulistas e Cariocas", define suas principais diferenças, que se articulavam a partir de uma atitude essencial que definia o modo de conceber o objeto artístico para paulistas e cariocas: "Sempre nos foi matéria de reflexão essa necessidade preliminar de teoria que caracteriza certos povos ou, melhor, certos agrupamentos culturais em face de outros para os quais a "teoria" não é necessária, ou é sempre à posteriori."<sup>175</sup> Essa seria a diferença principal na medida em que os cariocas seguiram os postulados da arte concreta de Max Bill, sem que se estabelecesse com ela um vínculo doutrinário maior que a afinidade de pesquisa.

Pode-se dizer que os paulistas foram mais fidedignos a suas regras concebidas como verdadeira doutrina, limitando a pesquisa a configurações projetivas da forma tal como essa era concebida em detrimento do trabalho bem acabado, da melhor configuração da imagem na tela e da exclusão da cor, por considerá-la nociva à manifestação da forma como idéia.

---

<sup>174</sup> O manifesto na época fora publicado por Waldemar Cordeiro que capitaneava o grupo de São Paulo: "O objeto" (Revista de Arquitetura e Decoração, São Paulo, dezembro de 1956). A partir da Exposição Nacional crescem em número os artigos sobre arte concreta. A iniciativa, calcada na necessidade de distinção dos trabalhos do grupo ruptura e do grupo Frente. Resultava do estabelecimento dominante da nova tendência. Desta época são os artigos de Mário Pedrosa: "Paulistas e cariocas", fevereiro de 1957; "Poeta & pintor concreto", Jornal do Brasil, 16-02-1957. Os artigos de Ferreira Gullar publicados também no Jornal do Brasil: "O grupo de São Paulo", 17-02-1957; "O grupo do Rio", 24-02-1957.

<sup>175</sup> PEDROSA, M. "Paulistas e cariocas" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 136.

Os paulistas deram predominância à forma forte e à sua ambivalência na estrutura da obra. Sacilotto, por exemplo, na sua “Concreção 5629” faz predominar o jogo de “triângulos pretos, de formas fechadas fortíssimas, que de repente deixam o fundo branco tomar a frente, numa série de triângulos virtuais”. Por isso, Pedrosa diria que os paulistas muita vez incorriam em soluções próximas da arte tradicional, pois que parte da tela, ainda representativa, iria ser adotada como a mais importante, o centro? Voltar-se-ia às soluções da pintura renascentista?:

“Já na sua Concreção de número anterior, Sacilotto parte de uma espiral cujos eixos formam um ângulo irregular e os lados vão dobrando-se sobre si mesmos. Neste trabalho o artista ainda mostra os andaimes de sua idéia, e em virtude de certo desprezo pelo poder espacial da cor, o desenho se torna rígido e termina em duas figuras, isto é, duas ampulhetas fixadas, uma na vertical, outra na horizontal, com afinal uma espécie de ponto de fuga central, perfeitamente tridimensional, à moda antiga. (...) Cordeiro nutre a sua idéia, e a transpõe para a tela, como um desenhista sobre uma prancha traça seu objeto. Há uma espécie de volta ao centro do quadro, como lugar hierárquico destinado à figura, quero dizer, à forma.”<sup>176</sup>

A preocupação com o próprio espaço da tela não constituía o interesse principal dos paulistas, a não ser na medida em que ele era estritamente suporte para as relações óticas. Por sua vez, os cariocas era “mais empíricos”, isto é, davam valor maior ao trabalho do artista em sua relação com a tela, fugindo assim da “consciência concretista” sem abandonar o concretismo. A preocupação por parte dos artistas cariocas era em essência pictórica, com as relações interiores ao quadro, visando estabelecer “um jogo espacial, para que não haja na tela pedaço perdido ou desprezado”<sup>177</sup>. A cor ganhava em importância e liberdade maior trazendo, segundo Pedrosa, “segredos de ordem subjetiva ou expressionais”, mas sem deixar de estabelecer relação com a forma na estrutura, da mesma

---

<sup>176</sup> PEDROSA, M. Op. cit., p.137.

<sup>177</sup> Idem, ibidem.

maneira “a cor para o carioca é espaço também, é iluminação, isto é, visão por assim dizer dos espaços vazios; é forma negativa, se quisessem, como, aliás, o fundo branco das séries triangulares do quadro premiado de Sacilotto.”<sup>178</sup>.

Ferreira Gullar em seu artigo “Pintura concreta”, publicado em 10-02-1957 no Suplemento Dominical<sup>179</sup>, procurava mostrar quais eram as dificuldades para aceitação da arte concreta pelo público visitante da I Exposição Nacional. Para isso, valeu-se de dois pontos de esclarecimento da produção contemporânea: a confluência entre ciência e arte enquanto representantes de um novo momento histórico, e a evolução própria da arte desde o Impressionismo. Tratava-se de fornecer elementos à compreensão do concretismo e implicitamente confirmar seu estabelecimento como a manifestação mais atual da arte brasileira, em conformação com a nova etapa de ingresso definitivo do País na modernidade. Esse dado se verifica com certa facilidade ao constataremos os referenciais de valorização da arte concreta em nosso meio. Todos os referenciais, em conformidade com os de Pedrosa, eram por assim dizer símbolos da revolução científica em seus vários campos. O discurso encorajador das iniciativas construtivas em arte partiam da consideração de um novo patamar técnico alcançado em escala mundial que poderia vir a ser nosso referente em ações futuras. Portanto, era propícia a entrada e estabelecimento do concretismo no País, indicando uma possibilidade de produção discursiva comum às possibilidades renovadoras contidas na era técnica emergente<sup>180</sup>.

Em termos culturais, o concretismo se validaria como a expressão mais viva da arte, portanto mais atual, em confluência com o conjunto de transformações técnico-científicas processadas em nossa época. Não se tratava, porém, de uma simples reflexão na arte daquilo que se encontrava na ciência. Esse tipo de argumento viria apenas depor contra a própria essência da arte concreta enquanto refinamento constituinte de seu processo de

---

<sup>178</sup> PEDROSA, M. “Paulistas e cariocas” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p.137.

<sup>179</sup> Esse artigo marca o início da empreitada de Ferreira Gullar em favor da tendência construtiva.

<sup>180</sup> Ainda, segundo Pedrosa, o construtivismo almejava uma renovação total e um recomeço ético do País. Em conformidade com essa proposta política da arte, Gullar atuou até o momento de cisão e de formulação da experiência neoconcreta.

autonomia, inscrevendo-a em um novo naturalismo. Longe disso, a atividade dos artistas concretos não deixava de ter relação com as “descobertas fundamentais da ciência moderna”<sup>181</sup>, já que essas descobertas tornaram-se elementos culturais presentes na vida de qualquer um.

Lembra Gullar: vivemos em uma época onde não é possível uma “concepção mais ou menos literária das coisas”. Basta tomarmos consciência das coisas que nos cercam, para não vivermos uma anterioridade às bases sobre as quais se funda nosso tempo, no qual a ciência “construiu a bomba atômica, os aviões a jato, as bombas-de-cobalto para o câncer, e tantas outras coisas que compõem nossa realidade cotidiana”<sup>182</sup>. No entanto, ainda havia certa reserva do público na aceitação de uma arte não-figurativa, além disso, em meados de cinquenta, começava a despontar o informalismo como tendência internacional dominante, fazendo alguns adeptos no Brasil, como por exemplo, Antonio Bento, com quem Gullar travará um embate caloroso no Suplemento Dominical em defesa da arte concreta. Dever-se-ia demonstrar em que consistia a atualidade e a opção pela concretismo.

Gullar explica que os empecilhos para a compreensão da arte concreta por parte do grande público estavam assentados na concepção de obra como fruto da “caprichosa elaboração” de um gênio ou “fruto de uma habilidade imitativa”. Tanto uma como outra se fixaram na concepção vulgar que o grande público fazia da arte concreta, e por isso o crítico conclui que a arte “está longe de ser essa atividade gratuita exercida num remanso da História”. Muito pelo contrário, o concretismo encarnaria os mais profundos problemas da contemporaneidade. A arte concreta seria a expressão de nossa realidade cultural, isto é, à sua maneira, a arte concreta simbolizaria nossa realidade. Utilizando o exemplo da maçã, encontrado em Kandinsky, Gullar demonstra a capacidade simbolizante da arte<sup>183</sup>:

“A arte é uma linguagem simbólica, e é preciso entender isso do modo mais rudimentar possível: porque a arte é simbólica, porque ela não trata de questões racionalmente definíveis, porque não se refere a uma realidade

---

<sup>181</sup> GULLAR, F. “Pintura Concreta” In Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 10-02-1957.

<sup>182</sup> GULLAR, F. Op. cit.

<sup>183</sup> Idem, *ibidem*.

sensorial bruta mas a um tempo cultural, por isso, as formas da arte não podem ser tomadas pela sua ligação imediata com o real. Assim é que quando o pintor pinta uma maçã, ele não deseja mostrar que é capaz de pintá-la, mas utiliza-se do objeto para mostrar o seu 'sentido': num quadro, a maçã deixou a sua condição de realidade para se tornar um símbolo."

Ao dar um passo além na constituição de uma nova linguagem pictórica, o concretismo varreria "dos quadros e das culturas tudo o que aludisse à velha linguagem pictórica, fundada nos aspectos exteriores da natureza", assim o artista retira do quadro o próprio símbolo da maçã por ele não dizer mais nada. A tarefa da arte concreta deveria ser fornecer, do ponto de vista cultural, os elementos da nova percepção pautada em um "mundo simbólico equivalente ao conhecimento teórico e científico"<sup>184</sup>. Dever-se-ia abandonar, a velha tradição perceptiva renascentista em busca da nova percepção.

Em termos puramente pictóricos, o concretismo significou "a ruptura com uma linguagem visual, com sua sintaxe e seus símbolos". Assim, a marcha iniciada com o impressionismo culminaria no concretismo, como a "expressão visual tipicamente moderna". Com o impressionismo, explica Gullar, as artes plásticas constituem-se como realidade específica: "A partir de então, com marchas e contra marchas, a pintura foi consubstanciando a sua independência, até que, em 1910, um homem chamado Wassily Kandinsky pintou um quadro onde não havia nenhuma figura, nenhum objeto: a linguagem pictórica quebrara as cadeias da imitação e, como a música, tornara-se uma linguagem independente.". Inaugurava-se uma nova expressão artística, com o esforço de muitos outros artistas, entre os quais se destacam Mondrian e Malevitch, liberando-se a cor e a forma de seu papel subordinado. Cabia agora ao homem usá-las segundo "a necessidade de sua imaginação visual pura"<sup>185</sup>, como consequência do desdobramento histórico na arte.

---

<sup>184</sup> GULLAR, F. "Pintura Concreta" In Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 10-02-1957.



### III. 5. A polêmica entre Waldemar Cordeiro & Ferreira Gullar

A I Exposição Nacional de Arte Concreta foi responsável pelo amplo debate travado na imprensa em torno dos agrupamentos do Rio e de São Paulo. Nas artes plásticas, seus principais protagonistas foram Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar pelo do grupo concreto de São Paulo e do Rio, respectivamente. A polêmica surge com a iniciativa de Waldemar Cordeiro de se contrapor ao artigo “Pintura concreta” de Ferreira Gullar. Como pudemos ver, nele Gullar enfatiza o caráter simbólico da arte no sentido de uma transcendência visual, ou melhor, de uma virtualidade criada pela expressão do artista, na qual a obra seria “objeto e símbolo”. Cordeiro discordava justamente dessa caracterização do estado da pintura no plano cultural e no desenvolvimento próprio da arte.

A caracterização de Gullar seria, segundo Cordeiro, resultado de uma má compreensão do verdadeiro sentido das descobertas da Gestalt. Para Cordeiro, a referência a uma “nova realidade simbólica”, instaurada em definitivo pelo concretismo, vinha tratar de maneira anacrônica do problema da forma: “Ferreira Gullar oferece uma amostra de super-estrutura fiel da posição artística dos concretistas cariocas: estes ainda não deram o salto qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos”<sup>186</sup>. Os termos diretos, aludidos por Cordeiro, referem-se à má adequação entre gestalt e cor na pintura dos artistas cariocas. Havia, por assim dizer, pouca preocupação desses artistas na exploração do que constituía a base da própria pintura concreta - via concretismo suíço -, a saber, os efeitos óticos determinados pelas leis da percepção, segundo a Teoria da Forma.

De acordo com Cordeiro, a caracterização de Gullar seria ainda uma justificação “a posteriori”, isto é, fora do próprio processo de elaboração mental dos efeitos a serem

---

<sup>185</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>186</sup> CORDEIRO, W. “Teoria e prática do concretismo carioca” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 134.

realizados na pintura e fora também do processo de justificação da arte não-figurativa, pois tratava-se de justificá-la segundo referenciais representativos, de onde deriva a posterioridade do símbolo ao referente. Cordeiro diria que a justificação a posteriori da pintura concreta é uma “tentativa algo tardia” que “parece ignorar que a obra de arte criativa e não-figurativa é, hoje, tão real quanto a própria maçã: é em virtude dessa sua inserção na realidade que a arte deixou também de ser símbolo. Ela é o que é.”<sup>187</sup>.

Afinado com as descobertas da ciência moderna e com as leis fundamentais de nossa percepção, Cordeiro tomaria a racionalidade como ponto inicial da criação artística. A racionalidade da forma na obra de arte nada mais é, portanto, que a consideração das leis fundamentais de nossa percepção descobertas pela Gestaltheorie. Daí, teremos a concepção estrita da obra como sua possibilidade de determinação a priori, ou melhor, sua concepção prévia enquanto produto rigoroso de tais e tais leis da percepção. Em termos gerais, a proposta de Waldemar Cordeiro consistia em reduzir a pintura a um fenômeno controlado em sua elaboração e execução<sup>188</sup>:

“A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real.”

Waldemar Cordeiro partia da racionalidade da obra para sua afirmação no contexto histórico-cultural, por onde, a atitude frente ao objeto artístico em sua elaboração intrínseca determinaria até mesmo sua posição no interior da realidade. Nesse ponto não havia diferença da concepção de Ferreira Gullar. No entanto, Cordeiro afirmava que Gullar validava o concretismo a posteriori, por meio dos elementos extrínsecos. Na verdade, Gullar não passou ao largo de um discurso afirmativo sobre a arte enquanto “projeção cultural”, não tinha a intenção de negar as qualidades objetivas da percepção, mas dava

---

<sup>187</sup> CORDEIRO, W. *op.cit.*, p. 135.

<sup>188</sup> *Idem*, *ibidem*, pp. 134-135.

mais importância àquilo que Cordeiro chamou - de maneira excessiva - de restrição dos problemas da arte contemporânea "ao âmbito meramente subjetivo"<sup>189</sup>.

O problema estava em que Cordeiro via na afirmação de Gullar, a sustentação de um discurso sobre a arte em que os referentes já estavam ultrapassados por causa de sua vinculação a uma atitude romântica que se utilizava da velha noção de representação. Daí, o desvínculo com o racionalismo que permeava a definição de objeto concreto, dada pelos artistas paulistas. Além disso, a falta de um critério objetivo de análise da produção artística traria a referência extrínseca - a cultura em que fora produzida a obra ou a convenção determinante do valor artístico de uma obra - como único critério, por assim dizer fraco<sup>190</sup>.

Entretanto, quando afirma o caráter simbólico da arte, Gullar não o faz no sentido de encontrar um referente extrínseco qualquer para a obra, tais como as relações entre arte e microfísica ou macrofísica. Preservando o desenvolvimento próprio da arte, Gullar mostra, em seu artigo, que a arte concreta é ao mesmo tempo objeto por se valer de si própria como referente e ao mesmo tempo participar da realidade enquanto campo específico de conhecimento. Assim, o concretismo testemunhava, em termos culturais, da nova sensibilidade que se formava.

Nesse ponto, o artigo de Gullar, alvo das críticas de Cordeiro, se aproximava do artigo de Pedrosa, "Fundamentos da arte abstrata", 1953. Gullar alinhava-se, pelo menos em parte, com as expectativas depositadas por Pedrosa nas mais recentes conquistas da arte concreta em direção a uma mudança na sensibilidade do homem. Nova sensibilidade, derivada menos da arte figurativa, portanto literária, do que da arte concreta de comunicação visual:

---

<sup>189</sup> Cf. CORDEIRO, W. "Teoria e prática do concretismo carioca" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 135, § 2.

<sup>190</sup> O texto de Cordeiro diz: "Diferente é a posição de Gullar, que acredita ser a arte - como, de resto, a realidade - uma projeção da cultura, isto se confirma quando limita a possibilidade de comunicação da obra de arte, afirmando que "a arte é um diálogo entre dois homens na medida em que esses dois homens são contemporâneos de um ponto de vista cultural."". Cf. CORDEIRO, W. "Teoria e prática do concretismo carioca" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 135.

“É preciso dizer que a arte abstrata, que extravasa do plano da simples manifestação expressiva, parte de uma operação espiritual ou de uma experiência mental. Só podemos encontrar-lhe justificação se admitirmos a possibilidade de uma semântica, de outra forma de lógica diversa da lógica positiva. A sua justificação (comparem-se as idéias de Van Gogh, suas cartas, e as idéias de Herbin) reside na pressuposição de que a forma contém um significado simbólico. E isto só é possível se estabelecermos a distinção entre o símbolo e o signo: “o primeiro nos permite conceber o seu objeto”; o segundo “nos limita a lidar com o que ele significa”. (...). Marchamos para uma civilização de signos inéditos ou rejuvenecidos, ainda mal absorvidos, de imagens-símbolos. Já a cibernética nos propõe uma civilização da pura comunicação, (...). A arte abstrata aparece também para educar o povo, prepará-lo para entender-se, para comunicar-se sem ser pela palavra. Nesse ponto, é preciso perguntar se existem e onde estão os signos novos, fabricados pelas sugestões dos novos mundos descobertos pela ciência e pela técnica modernas (...) ou retomados das épocas primitivas (...)?”<sup>191</sup>

A resposta de Ferreira Gullar a Waldemar Cordeiro, no artigo “Do quadro e da maçã”, 15-09-1957, não deixava de salientar o caráter objetivo da nova arte, mas processaria - a partir do caráter objetivo da arte concreta para a percepção - uma modificação no entendimento dessa objetividade através da valorização do espaço pictórico como espaço virtual. Estava aí, um prenúncio do que viria a ser o Manifesto Neoconcreto, isto é, a necessidade de passagem “de uma objetividade crítica (concretismo paulista)” para uma “objetividade criadora (Lygia Clark)”<sup>192</sup>.

Em seu artigo, Ferreira Gullar exporia sua concepção sobre o fundamento da realidade de um quadro concreto e o que a distinguia da formulação apresentada por

---

<sup>191</sup> PEDROSA, M. “Fundamentos da arte abstrata” In *Forma e percepção estética*, São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1995, pp. 261-262.

<sup>192</sup> GULLAR, F. “Concretos de São Paulo no MAM do Rio”, 16-07-1960. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 140. (Parênteses nossos) indicam a referência textual de Lygia.

Waldemar Cordeiro. O argumento de Gullar é de fato simples, ao invés de considerar a criação artística como atividade calculada, estratégica e reafirmadora de princípios científicos, considerou a obra como fonte legítima de conhecimento, pois era necessário diferenciar atividade científica e atividade artística.

Afirmar como Waldemar Cordeiro o fez, que uma pintura concreta “é tão real como a própria maçã”, que participa da mesma realidade que a maçã, significa reafirmá-la através de suas qualidades físicas inerentes. Mas, pergunta Gullar, até que ponto é possível a aproximação entre um objeto qualquer e uma obra de arte. As hipóteses seriam duas: a aproximação material entre um quadro e uma maçã ou a falta de referência externa, na pintura concreta, que a tornaria um objeto, uma realidade em si.

Quanto à primeira hipótese, Gullar explica: “Se se afirma que um quadro concreto - enquanto coisa material: tinta, madeira, metal, “chassis”, etc. - é tão real quanto uma maçã ou uma pera ou um sapato, nada se está dizendo que o diferencie de um quadro qualquer, seja de Cézanne, de Picasso, (...)”<sup>193</sup>. Restaria apenas a segunda hipótese: “o quadro concreto é tão real como a maçã, porque como a maçã, ele não se apóia num objeto exterior a ele para se “realizar”; enquanto uma natureza-morta de Cézanne ainda está, de certo modo, dependente da maçã real por se referir a ela (...)”, mesmo neste caso, não é possível a aproximação entre a realidade do quadro concreto e da maçã, pois digamos que há qualidades inerentes à maçã e ao quadro.

Essas qualidades explicitam-se no quadro como a transcendência material pois, além da tinta que o recobre ou da madeira que constitui seu chassis, poderia “um quadro concreto ser visto de frente ou de costas, indiferentemente? Partido em dois, mantém todas as suas qualidades essenciais (...)?”<sup>194</sup>. A resposta de Gullar se aproximava aqui da alternativa para definição do objeto artístico apresentada por Suzanne Langer: a obra participa, ao mesmo tempo, de uma realidade específica e virtual. Nessa qualidade

---

<sup>193</sup> GULLAR, F. “Do quadro e da maçã” In Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 15-09-1957. Esse artigo tinha a intenção de responder não somente ao artigo de Waldemar Cordeiro, mas também, ao artigo de Augusto de Campos “A moeda concreta da fala”, publicado em 31-08-1957, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.

<sup>194</sup> Idem, *ibidem*.

intrínseca a todo trabalho artístico estaria contida sua diferença em relação ao objeto comum e, através dessa qualidade, o trabalho artístico torna-se domínio legítimo de conhecimento.

Domínio de conhecimento, pois não apenas evidência da constituição da obra como objeto físico mas também, potencialidade possível e renovadora da sensibilidade do homem que vem se manifestar pela intervenção do artista: “Um quadro só se converte em objeto puro e simples – em coisa – quando nos livramos de toda a sua potência simbolizante e o encaramos desligado de nossa experiência profunda”, a arte buscaria mais do que a evidência constadora de leis perceptivas, para isso “ao invés de criar um mundo que o repele e no qual ele se ignora – como pretendem Campos e Cordeiro -, creio que o artista quer, através de sua arte, estender seu domínio sobre o real e fazer dele o lugar do homem.”<sup>195</sup>

A arte é uma linguagem simbólica porque através dela o artista expressa um tempo cultural, sem se referir a “questões racionalmente definíveis” sobre “uma realidade sensorial bruta”<sup>196</sup>. A consideração do espaço virtual da obra como sua essencialidade determinou a diferença básica diante da criação: por uma lado teríamos a objetividade crítica que levaria à redução da pintura à ilustração de conceitos físicos sobre a forma, por outro, a objetividade criadora, que levaria em conta a disponibilidade e a abertura da criação artística como consequência da caracterização do espaço artístico como espaço privilegiado. De maneira indireta, Gullar defende a posição do artista como responsável pela objetividade criativa, ao contrário da posição do artista defendida por Cordeiro que, como dissemos, intentou eliminar qualquer resquício subjetivo na elaboração da obra<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> GULLAR, F. “Do quadro e da maçã” In Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 15-09-1957.

<sup>196</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>197</sup> Segundo Ronaldo Brito, esse intento de objetivar o trabalho artístico, desmistificando a noção de genialidade criativa, foi a grande contribuição da arte concreta: “Não há dúvida que ao Concretismo cabe o mérito (a ele e não às tendências ditas marxistas) de compreender a necessidade de atacar o centro do reduto idealista em matéria de arte: o chamado processo criador.” BRITO, R. *Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p. 60.

### III. 6. Reverso da moeda concreta

Ferreira Gullar vinha, desde 1954, elaborando novas expressões em poesia. Produto disso foi seu poema “Roçzeiral”<sup>198</sup>, onde explode com a linguagem tradicional na tentativa de expressar sua experiência vivida. No ano seguinte, envolve-se inteiramente com as experiências concretas e apresenta cinco páginas de um longo poema, intitulado “O Formigueiro”, na Exposição Nacional de Arte Concreta no Rio de Janeiro. A apresentação de poemas na exposição se explica pela aproximação inédita entre poesia e artes plásticas - que receberam a designação única de concretismo - pela ampliação do aspecto visual na poesia.

Esse poema de Gullar explora a intersecção entre os significados da palavra e sua conformação visual na página, tornando múltipla sua apreensão. O poema todo se constitui em torno de um núcleo semântico, “a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa de ouro forno maldita urbe”, pelo qual sem o acréscimo de outras palavras e somente com o aproveitamento das letras isoladas das palavras, formam-se palavras novas, em um efeito produzido pelo apagamento de letras que constituem as palavras do núcleo semântico. Explica o autor<sup>199</sup>:

“O poema se desenrola com a extração de palavras que se acham nesse núcleo e que vão sendo explicitadas por um processo que lembra o dos anúncios luminosos, onde várias palavras que ocupam o mesmo lugar no espaço são mostradas uma de cada vez, acendendo e apagando.”

O recurso visual seria também explorado de outra maneira: letras separadas no espaço da página em branco fazem alusão às formigas com seu movimento na terra. Temos aí o funcionamento e a conexão entre nível semântico e visual da palavra. No entanto, a poesia de Gullar não foi aceita como uma manifestação legítima de poesia concreta

---

<sup>198</sup> Para Alfredo Bosi esse poema foi precursor das experiências literárias do concretismo. Ver BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975, p.525.

segundo a concepção do grupo paulista, que embora louvasse a iniciativa do Poeta em se utilizar da fragmentação da palavra e da espacialização gráfica enquanto legítimos artifícios visuais do poema, acreditava que o poema “O Formigueiro” mantinha a sintaxe unidirecional com a formação de frases<sup>200</sup>. Começava aí um debate travado na imprensa também entre os poetas, cujo desenlace final se daria com a publicação do manifesto paulista “Plano-Piloto para Poesia Concreta” e do “Manifesto Neoconcreto” carioca. Alguns anos depois, Ferreira Gullar rememoraría as diferenças entre sua poesia e aquela produzida pelos Noigandres - como se autodenominavam os poetas concretos em São Paulo - por ocasião da primeira exposição a público da nova poesia<sup>201</sup>:

“Participo da exposição com “O Formigueiro”, que os paulistas renegam. Nossas concepções divergem. Eles, de fato, não se tinham libertado do problema do verso (razão pela qual, notando a preocupação estrita com a forma, Gullar viria a chamá-los de formalistas) tanto que iriam elaborar um plano-piloto visando a assentar os princípios de uma nova poética. De minha parte, não estava preocupado com regras e teses, mas com aquele problema que alimentara toda a Luta Corporal: como tornar a poesia necessária, senão fazendo-a veículo de uma realidade primeira que só se dá através dela?”

Gullar não abria mão das duas dimensões contidas na palavra: a dimensão subjetiva, ou da palavra “mergulhada no homem”, e a dimensão objetiva da palavra presa às coisas. Até meados de 1957, não se tinha produzido uma cisão entre paulistas e cariocas. Prova disso foi a publicação de um artigo de Mário Pedrosa que sintetizaria as diferenças entre os pintores e os poetas no Rio e em São Paulo. De maneira clara estão expostos ali os principais pontos da querela entre os pintores paulistas e cariocas, a saber, a exclusão da cor

<sup>199</sup> Entrevista com Ferreira Gullar In NAVAS-TORIBIO, Luzia G. N. *Gullar's pre neo concretismo*. São Luís: Polikron, 1991, p. 61.

<sup>200</sup> CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 68. Ver também, NAVAS-TORIBIO, Luzia G. N. *Gullar's pre neo concretismo*. São Luís: Polikron, 1991, pp. 63-64.

<sup>201</sup> GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965, p. 123. (Parênteses nossos).



e da experiência fenomenológica, pelos paulistas. A experiência primeira, "pré-perceptiva", segundo Pedrosa, não tinha sido esquecida nem mesmo pelos poetas concretos como Haroldo de Campos ou Décio Pignatari, quando eliminam do poema as "funções lógico-conotativas" do discurso e enveredam em pela palavra pura que se transforma em "um mero objeto fenomenológico, dados imediatos e primeiros para a experimentação"<sup>202</sup>.

Embora admitissem afinidade com a fenomenologia, conforme observou Pedrosa, os poetas paulistas assumiriam, meses depois da publicação do artigo do Crítico, sua aproximação nova com os artistas do Ruptura em busca da "idéia visível", isto é, a fenomenologia da composição cede lugar a "uma verdadeira matemática da composição". Para Ferreira Gullar, a proposta poética dos concretos paulistas não tinha como se realizar, pois o poema não poderia se subordinar a uma regra a priori que valorizasse apenas a forma, a estrutura da composição. O motivo de tal discordância foi a proposta de se fazer poesia conforme estruturas matemáticas apriorísticas ao poema.

No entender de Gullar, essa atitude poética dos concretistas, que pretendia derivar o poema da estrutura compositiva previamente estabelecida, não tinha como se sustentar, pois o poema nasce justamente da união inseparável do mental e do sensível. Ele acreditava também que o poema só poderia existir pelo trabalho intuitivo com a palavra enquanto experiência aberta à expressão pelo poema da relação direta e primeira do poeta com o mundo. Assim, ao restringir a carga expressiva, emocional e existencial, o concretismo reduzia a poesia a meros "preconceitos formalistas" e assumia "planos-piloto" ou programas de execução da "arte do futuro". Em 23-06-1957, são publicados dois artigos no Jornal do Brasil que marcam, por assim dizer, a cisão entre paulistas e cariocas. A posição dos paulistas toma voz no artigo de Haroldo de Campos, "Da fenomenologia da composição à matemática da composição" e a posição carioca no artigo assinado por Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, "Poesia concreta: experiência intuitiva".

---

<sup>202</sup> PEDROSA, M. "Poeta & pintor concretista", Jornal do Brasil, 16-02-1957. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 145-146.

**Cap. IV – Alternativa neoconcreta**

**vermelho vermelho ver**

**(Ferreira Gullar)**

#### IV. 1. A urgência de uma nova leitura dos acontecimentos artísticos

A cisão entre poetas concretos paulistas e cariocas gerou ainda mais a vontade de diferenciação de suas posições, que terminaria com a iniciativa de poetas e artistas cariocas em favor de uma retificação dos postulados concretistas. Em 1959, surge o neoconcretismo como a reivindicação legítima de uma variante nova, que levasse adiante as pesquisas construtivas desvencilhando-as dos postulados científicos e propondo uma alternativa outra. Assim, a crítica de Gullar à perda da autonomia da arte tinha como alvo primeiro o concretismo paulista com sua tendência à reprodução mecânica das qualidades objetivas da percepção.

Naquele ano, Ferreira Gullar apresentou conjuntamente com o Manifesto Neoconcreto, uma série de artigos publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, que buscaram tornar conhecida do público uma nova leitura dos movimentos artísticos construtivos. Essa nova leitura tentou aproximar arte neoconcreta e tendência construtiva, levando em conta as possibilidades contidas nas experiências construtivas que haviam sido esquecidas ou relegadas pela predominância de um certo direcionamento unilateral das experiências como controle apriorístico dos procedimentos e do fazer na arte<sup>203</sup>:

“Esta série de artigos publicada (...) entre março de 1959 e outubro de 1960, sob a denominação geral de Etapas da arte contemporânea, não pretendia ser, apesar do título pomposo, uma história da arte moderna. Meu propósito era outro: (...) realizar uma espécie de nova leitura dos movimentos artísticos de caráter construtivo a partir da visão neoconcreta.”

Não se tratava de negar as experiências construtivas, mas de imprimir-lhes um outro valor. Esse novo valor salientava o que aquela arte possuía de revolucionário e que havia

sido esquecido devido à tendência dominante nela impressa. Segundo Gullar, desde o surgimento da arte geométrica ou construtiva, a aproximação desta com a ciência gerou em seu desenvolvimento uma total subordinação dessa àquela. Assim, o manifesto neoconcreto irá propor por sua vez uma outra leitura da contribuição construtiva em arte que levasse em consideração a "exacerbação racionalista" que "terminou por sobrepor os conceitos objetivos da ciência nos problemas estéticos propriamente ditos."<sup>204</sup>. O crítico acreditava que esse processo de exacerbação racionalista tinha ocorrido devido a dois fatores: uma valorização da aproximação criativa pelos artistas entre arte e ciência; um sentido único que foi atribuído pelos teóricos e críticos às experiências construtivas em seu surgimento<sup>205</sup>.

O sentido único atribuído pelos críticos à arte construtiva é explicado por Ferreira Gullar como a falta de um vocabulário próprio, de uma "terminologia nova e precisa". Por se tratar de uma manifestação artística relativamente nova e sem precedentes históricos, portanto, sem um estudo pormenorizado de sua potencialidade, os críticos acabaram por adotar a linguagem e o ponto de vista científico como esclarecimentos únicos da nova função histórica da arte. Isso se deveu à influência e ao peso que as ciências, sobretudo a física e a psicologia, exerceram sobre a mentalidade da época.

Todas as outras possibilidades, contidas nas experiências de vários artistas que não refletissem esse otimismo diante da ciência e do novo papel do artista na sociedade, foram deixadas de lado. Dessas experiências esquecidas há vários exemplos possíveis de mencionar, fiquemos com a referência primeira do neoconcretismo, Malevitch e seu Suprematismo buscando manifestar através da geometria e da forma-cor simplificadas a pura sensibilidade<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo: Nobel, 1985. s/página.

<sup>204</sup> GULLAR, Ferreira. "Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro (FUNARTE); São Paulo (Pinacoteca do Estado), 1977, p.117.

<sup>205</sup> Cf. Idem, *ibidem*, pp. 118-120.

<sup>206</sup> A tendência seguida pela arte construtiva ocidental e russa valorizou sempre na obra seu aspecto útil ou ilustrativo de uma ciência que àquela época parecia ser alternativa para a administração e solução dos problemas do homem em sociedade. Trotsky fala por exemplo de Tatlin como um dos principais representantes da nova arte russa: "Tatlin tem razão, sem dúvida, em retirar de seu

A ênfase dos artistas sobre a aproximação entre arte e ciência evidencia-se, na primeira metade do século XX, na concepção apriorística de Theo van Doesburg<sup>207</sup>. Esse paralelismo garantia uma opção única, daí em diante, na pesquisa plástica: a objetividade da obra. Ao promover tal conceito, o artista conduzia a arte para uma relação de objetividade equivalente "à do cientista em face da natureza"<sup>208</sup>. Essa busca de objetividade da obra respaldada pelos critérios científicos da percepção, segundo Gullar deixava de lado a objetividade do trabalho na obra.

Segundo o Crítico para Van Doesburg, a obra de arte deveria ser uma valorização de seus elementos reais, concretos - essa concepção aliás está na origem do concretismo -, "pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície."<sup>209</sup>. Assim, aquele artista colaborou para a mudança de significado das experiências plásticas que, com o decorrer do tempo levariam-nas ao esgotamento. Essa mudança de significado consistiu na ênfase sobre o dado material da obra - o que a obra também é - e suas leis perceptivas, mas que deixou de lado a pergunta inconclusa pelo significado da obra, seu não desvelamento completo, ou melhor, sua multiplicidade de significações, que transcendem o plano material. A ênfase no dado perceptivo-objetivo e a ênfase no significado da obra perfazem os dois percursos possíveis da tendência construtiva da arte, respectivamente, do concretismo paulista e do neoconcretismo carioca<sup>210</sup>.

Para Gullar, como foi dito, tratava-se de repropor as experiências construtivas desde sua origem, indicando nelas o que seria um entrave no processo inventivo. Desta forma, a

---

projeto os estilos nacionais, a escultura alegórica, as peças de estuque, os ornamentos e enfeites, tentando utilizar corretamente *seu material*" In TROTSKY, L. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1978, pp. 207-209.

<sup>207</sup> GULLAR, Ferreira. "Arte neoconcreta", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 08-10-1960. Reproduzido em *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo: Nobel, 1985. p.244.

<sup>208</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>209</sup> GULLAR, Ferreira. "Arte concreta", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 25-06-1960. Reproduzido em *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo: Nobel, 1985. p.207.

<sup>210</sup> O Crítico discute essas diferenças são discutidas ao mesmo tempo em que o Crítico apresenta as principais contribuições construtivas desde o início do século XX. Nesse sentido, a análise de seus artigos não seguirá a ordem de apresentação cronológica do surgimento das várias conquistas

série de seus artigos fará uma análise dos principais movimentos da arte moderna - que foram responsáveis pela formação da arte concreta internacional na década de cinquenta - desde o cubismo até o neoconcretismo, apontando o diferencial neoconcreto e as deficiências, ou melhor, a ênfase em um determinado modo de concepção do objeto artístico que se consolidou no próprio desenvolvimento da tendência construtiva.

A adoção do termo concreto cunhado por Van Doesburg, não foi exclusiva e nem mesmo representou uma corrente haja vista a opção que por ele fizeram Kandinsky e Arp. Segundo Gullar, o termo só viria a ser empregado com o sentido utilizado pelas vanguardas construtivas brasileiras, a partir do sentido que, em 1936, Max Bill lhe empresta de “uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com problemas matemáticos.”<sup>211</sup>. Embora se tratasse ainda de uma iniciativa isolada, ela ganharia força com a criação da Escola Superior de Ulm, facilmente observada no depoimento de Max Bill sobre as diretrizes da Instituição: “A geração dos mestres da Bauhaus estava ainda dividida em artistas e técnicos. Minha geração produz o tipo do designer para o qual a arte é uma necessidade vital, mas que vê na colaboração, destinada a resolver os problemas diários da sociedade, parte da sua tarefa vital”<sup>212</sup>.

É inegável a contribuição da Bauhaus à formação da arte concreta. Como se sabe Max Bill foi aluno da Escola, e lá aprendeu suas divisas máximas: arte como necessidade social e arte como um conjunto de conhecimentos experimentais e teóricos sobre a forma. Assim, a Bauhaus foi uma tentativa de integração do artista no processo social de produção, onde as atividades artesanais e artísticas, a produção industrial e a elaboração da forma estivessem “inteiramente solidárias de uma concepção de construir”<sup>213</sup>. Por sua vez, a arte

---

construtivas na história da arte, mas indicará quais foram as fontes artísticas internacionais do concretismo e do neoconcretismo, respectivamente, no País.

<sup>211</sup> GULLAR, F. “Arte concreta”, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 25-06-1960. Reproduzido em GULLAR, F. *Etapas da Arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p.208.

<sup>212</sup> Depoimento de Max Bill para a revista *Nueva Vision*, nº 7, Buenos Aires, 1955 *apud* GULLAR, F. “Arte concreta II – A escola de Ulm”, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 09-07-1960.

<sup>213</sup> GULLAR, F. “Bauhaus/ II – teoria e prática”, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 30-04-1960. Reproduzido em GULLAR, F. *Etapas da Arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 192.

deveria estabelecer sua gramática e seu vocabulário para que “a expressão não se perca no caos”<sup>214</sup>. Explica Gullar<sup>215</sup>:

“Gropius usa a palavra gramática para designar o conjunto desses princípios fundamentais da visão. Ao contrário do ensino de fórmulas – tal como era dado nas academias – a Bauhaus propunha um conhecimento experimental e teórico das qualidades fenomenológicas da forma, da cor e do espaço. Assim como é preciso conhecer a gramática de uma língua para comunicar-se através dela, deve o designer aprender a gramática da comunicação visual. Não se trata – lembra Gropius – de estabelecer esses princípios como base da prática das artes visuais, mas de tornar claros o vocabulário e a gramática da construção(...).”

O diferencial proposto por Gropius, enquanto controle maior da experiência artística, seria seguido por Max Bill que, por sua vez, iria propor a divisão entre arte abstrata e concreta pela coordenação das funções básicas que na arte concreta se reduziam à ““produção de campos de energia, com a ajuda da cor” e “a criação de certos ritmos, que não se poderiam conseguir de outra maneira””<sup>216</sup>. A arte concreta partia da concepção mental da idéia-imagem, mas terminava na objetivação da imagem no plano bidimensional, tornando a *bild-idee* em imagem-objeto.

---

<sup>214</sup> GULLAR, F. “Bauhaus/ II – teoria e prática”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 30-04-1960. Reproduzido em GULLAR, F. *Etapas da Arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 192.

<sup>215</sup> GULLAR, F. Op. cit., p. 194.

<sup>216</sup> MALDONADO, Tomás. Max Bill. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1955 *apud* GULLAR, F. “Arte concreta”, Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, 25-06-1960. Reproduzido em GULLAR, F. *Etapas da Arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p.209. Continua Gullar: “Mas para bem se compreender a arte concreta, não basta falar de sua linguagem formulada, pois essa formulação se funda numa espécie de método, em que parece residir a característica fundamental dessa arte. Já o próprio Max Bill definira a arte como “a concreção de uma idéia”. (...) Para maior clareza recordemos que, para Bill, o concreto é “o que existe na realidade, o que não é apenas conceito”. Isto é, a arte concreta acentua o caráter objetivo, verificável, praticamente verificável, da imagem final: “uma realidade que possa ser controlada e observada”.

As características especiais da arte concreta seriam levadas de maneira restrita, cabal, pelos concretos arrebanhados a Waldemar Cordeiro: “Num texto intitulado “O objeto” (revista AD, nº20), Cordeiro definiu esse interesse seu e de seus companheiros de grupo: “A pintura espacial bidimensional alcança seu apogeu em Malevitch e Mondrian. Agora surge uma nova dimensão: o tempo. Tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perceptiva, é movimento”<sup>217</sup>.

De certo, a utilização dos efeitos produzidos por campos de energia com a ajuda da cor - proposta básica da arte concreta - limita o “campo de expressão do artista e torna as várias obras apenas variações de um mesmo problema, de um mesmo fenômeno físico.”<sup>218</sup>. Se por um lado, a tendência construtiva desde o cubismo tinha possibilitado o abandono da linguagem representativa tradicional, reduzindo a expressão artística a linhas e planos de cores puras, por outro, a arte concreta reduz a obra à constatação de “fatos físicos” pois em Mondrian ou Malevitch, “aquelas formas geométricas eram, na verdade símbolos”<sup>219</sup>.

Mesmo assim, o concretismo não conseguira eliminar aquilo que Gullar tinha apontado em seu artigo “Do quadro e da maçã”, o espaço pictórico como espaço transcendente, donde a contradição entre figura e fundo mantinha-se em nova dimensão: o quadro e o mundo. Ainda, por mais que quisessem reduzir a pintura à matéria: “matéria sem mito e sem história”<sup>220</sup>. Para Gullar, se a arte concreta tivesse querido fundar uma nova linguagem sem alusão à figura, tornava ao mesmo problema dessa<sup>221</sup>:

“Essas formas, (...) estão sobre um fundo de representação – e, assim, continuam a desempenhar o papel de *figura*. Coloca-se, de maneira crua e imediata, o dilema figura-fundo. Mas no nível da pura percepção esse

---

<sup>217</sup> GULLAR, F. “Arte concreta no Brasil”, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 07-08-1960. Reproduzido em GULLAR, F. *Etapas da Arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 229.

<sup>218</sup> GULLAR, F. “Arte concreta/ VI – tentativa de compreensão”, Suplemento Dominical, Jornal do Brasil, 10-09-1960. Reproduzido em GULLAR, F. *Etapas da Arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 233.

<sup>219</sup> GULLAR, F. Op. cit., p.235.

<sup>220</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>221</sup> Idem, *ibidem*.



problema é insolúvel, porque tudo o que se percebe está sobre um fundo: a contradição figura-fundo só é vencida quando não é colocada, quero dizer, quando o artista deixa de defrontar-se com fenômenos perceptivos imediatos para lidar com significações. A limitação da arte está em que, ao atingir esse ponto, ela se deteve, esquecendo-se da natureza crítica de sua problemática.”

Justamente no prefácio do livro que publicou com a coleção de seus artigos, chamado *Etapas da arte contemporânea – do cubismo ao neoconcretismo*, Gullar insiste nessa tentativa de ilustrar as principais propostas e limitações de uma arte construtiva que serviria de esclarecimento da alternativa neoconcreta. Em Gullar, houve uma continuidade na defesa veemente da autonomia da arte, acrescida da intenção de recuperar na história da arte moderna suas “possibilidades expressivas” - abertas pelas experiências dos vários artistas responsáveis pela consolidação de uma tendência construtiva internacional - implementando um sentido forte de experimentação e a busca de “novos mitos” à arte. Dessa forma, se passaria do impasse da arte concreta, reduzida à sua materialidade, para a procura de sua significação gerada a partir do fazer artístico livre.

No entender de Ferreira Gullar, a arte construtiva em seu desenvolvimento histórico teria chegado a um impasse, que reduzia a zero a criação e a variação artísticas, devido ao excesso de racionalização sobre os procedimentos artísticos e seu produto. Esse excesso de racionalização na arte tinha sua manifestação patente no concretismo, que levava em conta a concepção apriorística do objeto artístico, subordinando-o à ciência. Fazia-se necessária a distinção entre teoria e prática, para melhor explicar o fenômeno artístico moderno<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> “É um preconceito tolo supor que a arte é toda ela fundada em altos princípios teóricos e que só dentro desses princípios se podem estabelecer diferenças entre correntes, grupos e tendências. Na verdade, uma tal atitude esnobe decorre de quem tem da arte uma noção intelectualizada e que por isso, se esquece de que a origem das teorias e das interpretações filosóficas é a obra.” GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. 26.

#### IV. 2. O surgimento do manifesto neoconcreto: teoria e prática

Como dissemos, impulsionados pelas críticas de Gullar ao concretismo, os artistas que lhe eram próximos aceitaram o desafio de uma nova formulação da arte concreta, que já estava manifesta em seus trabalhos. Sem abandonar o rigor formal e o caráter intrínseco da nova linguagem, a arte neoconcreta virá propor uma alternativa à tendência construtiva no País<sup>223</sup>. A vertente carioca produziu uma concepção variada do significado da obra de arte, do artista e também do espectador. Enquanto em São Paulo a pesquisa plástica se desenvolveu em ligação estrita com a produção concreta do suíço Max Bill, no Rio de Janeiro a pesquisa assumiu um sentido orgânico, desde o princípio, como instrumento verdadeiro da construção artística<sup>224</sup>.

A “inflexão” concreta do Rio de Janeiro foi responsável pela conquista de um espaço criativo atualíssimo e sem precedentes na história da arte brasileira. Essa nova tendência da arte concreta carioca, que viria produzir o manifesto neoconcreto, elevou a produção artística brasileira a um dos pólos mais importantes da arte que se produziu no mundo a partir da década de sessenta. O manifesto redigido pelo próprio Gullar e publicado no Jornal do Brasil, em 22-03-1959, contou com a assinatura de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Ligia Pape, Lygia Clark, artistas plásticos, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, poetas. Ali, Gullar começa por apresentar os motivos de sua formulação e sua

---

<sup>223</sup> Lygia Clark em depoimento, comentou esses anos, em que não se havia criado ainda uma nomenclatura para designar a peculiaridade do trabalho concreto que se desenvolvia no Rio: "Os paulistas começaram a me citar como a mais parecida com eles quando, na realidade, eu era talvez a mais diferente de todos em relação a eles. Começou a dar aquela confusão, aquele mal-estar - é concreto, não é concreto. É assim que as coisas nascem, não é? Não é 'a priori' que você resolve fazer uma coisa diferente. Você faz e depois as diferenças ficam claras. Daí conceitos diferentes têm de separar as coisas, não é?" Depoimento de Lygia Clark In FABBRINI, R. N. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, p. 25.

<sup>224</sup> Cf. GULLAR, F. "Da arte concreta à arte neoconcreta" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 108-113.

tomada de posição em relação à novíssima tendência das artes plásticas brasileiras representadas pelo concretismo<sup>225</sup>.

“(...) neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa geométrica (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.”

Desde cedo vê-se a arte geométrica como um ponto de desenvolvimento da nova arte que teria surgido a partir da “dissolvência da linguagem pictórica” pelo impressionismo. O cubismo, partindo da primeira experiência direta da cor-luz impressionista, termina por desvalorizar a natureza, o mundo, para transformá-los em idealizações alusivas feitas agora com planos. Dava-se o passo inicial para a geometrização na pintura, que preservava ainda a figura de forma indireta. Porém ela, o desenho não mantinha mais qualquer posição de hierárquica superior em relação à cor.

Desenho e cor (forma geométrica) surgirão na pintura de Mondrian sem qualquer referência alusiva totalmente depurada da figura. Ferreira Gullar se serve, pois, da referência a Mondrian para explicar o processo de depuração do quadro, em busca da forma pura sem qualquer referência à realidade externa, o que seria a grande contribuição desse pintor à arte construtiva. Como se sabe, Mondrian, ao longo de sua atividade como pintor, produziu uma arte que primava pela eliminação completa de qualquer referência à realidade particular e, por conseguinte, à representação da figura na pintura. Ele tinha por certo, pelo menos até 1935, que a arte deveria eliminar qualquer referência ao movimento, estabelecendo a pintura enquanto símbolo das leis universais, dos ritmos fundamentais: vertical e horizontal.

Mondrian legou à pintura a eliminação completa da figura na tela e sua substituição pela forma geométrica, na qual o quadro não mais representa a natureza, o mundo tal como

---

<sup>225</sup> AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p.80-84.

o vejo, mas se reduz a uma superfície preenchida de cores não alusivas ao mundo natural e estruturada segundo planos quadráticos proporcionais uns aos outros. Sendo assim, esse artista saiu da representação da natureza em seu nível mais elementar para tornar a pintura alusão de leis fundamentais do universo. A ênfase dada ao preceito teórico, que determinou na obra de Mondrian o abandono da pintura figurativo-alusiva pela lei universal-alusiva na pintura, faz parte de uma leitura equivocada da história da arte, gerada pelo que Gullar chamou de um “excesso de racionalismo”.

Na verdade, Ferreira Gullar apontava a violação da obra por preceitos pouco reais e condicionadores de seu valor, o que comprometia sua autonomia. Esses preceitos levavam a uma justificação do objeto artístico apenas por razões extra-pictóricas. A obra de arte valia com justiça pela articulação apropriada de seus elementos, gerando uma forma expressiva, e o conjunto dos trabalhos de Mondrian valia pela instauração de um novo espaço menos representativo e mais concreto. Além disso, Mondrian eliminou a coincidência entre espaço pictórico e espaço representativo, pois entendia que o espaço pictórico-representativo era um “impecilho à expressão da verdadeira realidade.”<sup>226</sup>. Deixando de lado a justificação finalista de sua obra ficamos com sua contribuição à pintura. Isso significará nas palavras de Gullar a ênfase sobre a obra. Assim, o manifesto neoconcreto partiu da negação de um modelo teórico a priori de produção do objeto para enfatizar o “corpo-a-corpo” com a

---

<sup>226</sup> Em um conjunto de ensaios publicados entre 1975 e 1980, cerca de vinte anos após a publicação do manifesto neoconcreto, Gullar aponta o legado dos abusos da teoria, isto é, o legado da arte construtiva em sua vertente mais coerente a arte (neo)concreta. No ensaio intitulado “O que diz a obra de arte”, 1975, Gullar volta a tratar do problema sob um ponto de vista mais contemporâneo: “A linguagem das formas abstratas por sua vez – quer seja mondrianiana quer seja a kandinskiana – não se mostrou capaz daquele enriquecimento. Pelo contrário, no curso das décadas, essa linguagem enveredou por um caminho de progressiva autodestruição. Os representantes mais consequentes de ambas as tendências, em sua fase final, voltaram-se para a aplicação prática de suas experiências expressivas: uns no campo da indústria, outros no da terapêutica ou da investigação psicológica.”. Embora a prática artística tivesse assumido novas formas de expressão radicalizando uma certa tendência ao experimentalismo e ao conceito, motivo das atividades terapêuticas com arte e das atividades da indústria com arte, o conteúdo inerente à nova concepção da obra tinha mudado, ou melhor, ou melhor, intensificara-se e não conseguira promover na arte uma nova relação que superasse a subordinação da prática à teoria. GULLAR, F. *Sobre arte*. São Paulo: Avenir, 1982, p. 10.

obra<sup>227</sup>. Se por um lado há uma descrença na teoria em determinar o fazer artístico, por outro lado, esse não se torna conduzido por nenhum estatuto e endossa sua liberdade. A produção artística carioca logo adquiriu peculiaridade, porque, diferentemente de São Paulo, assinalou, logo de início, que a arte não pode estar submetida a qualquer teoria antecipadora e prescritiva, devendo o artista ter sua liberdade de criação garantida<sup>228</sup>:

“Não resta dúvida, entretanto, que por trás de suas teorias que consagram a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas - como é o caso por exemplo, de Mondrian ou Pevsner - construíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria.”

A arte geométrica, portanto, se posicionou com reserva diante das facilidades técnicas e alusivas da pintura. No entanto, a influência das conquistas científicas acabou por subordinar a produção artística, principalmente a pintura, aos procedimentos e propósitos de um pensamento objetivo científico<sup>229</sup>. Para o grupo paulista a relação entre sujeito-artista e objeto-obra era “objetivista”, pois, o artista tratava de operar dados perceptivos (forma e cor), objetivando-os num produto. Essa prática concreta, colocava por seu “cálculo produtivo” as singularidades da produção de cada artista como instância residual, “isto era provavelmente o que Gullar queria dizer quando acusava o grupo concreto paulista de estar demasiado ‘fora’ do processo de produção do trabalho.”<sup>230</sup>. Ao contrário, o Manifesto Neoconcreto enfatizará a combinação de prática artística e intuição.

---

<sup>227</sup> Cf. GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80.

<sup>228</sup> GULLAR, F. *Sobre arte*. São Paulo: Avenir, 1982, p. 10.

<sup>229</sup> Comenta Ferreira Gullar: “As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura.” GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80.

<sup>230</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p. 44.

Ferreira Gullar aponta uma nova leitura das experiências artísticas das vanguardas históricas, na qual a ênfase se dá nos pontos esquecidos dessas experiências: a prevalência da obra sobre a teoria e a qualidade expressiva da obra. O manifesto propõe “uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria.” (...) “Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas.”<sup>231</sup>, em outras palavras, não se pode aceitar qualquer teoria compositiva que determine de antemão os critérios e o modo de invenção na arte. O que interessa à arte é o ponto de vista estético, “a obra começa a interessar precisamente pelo que há nela que transcende essas aproximações exteriores; pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.”

A obra não pode ser concebida a priori, mas se faz no tempo que é fundado ao executá-la e que ela revela ao fruidor como significação. Malevitch deu um exemplo dessa nova postura ao buscar a “pura sensibilidade na arte”, salvando sua obra das limitações do racionalismo e do mecanicismo. Sua obra, por ser uma conjunção de sensível e mental, possui uma qualidade de transcendência e não pode ser separada em partes - analisada em elementos como a obra concreta -, constituindo, isto sim, uma totalidade. O grande mérito de Malevitch foi ter desejado a transcendência, dentro da pintura geométrica, “do racional e do sensorial.” A obra neoconcreta tinha como características ser expressiva, conter significação e acentuar sua relação individual com o fruidor. Todas essas qualidades conjugadas aproximam a obra de sua autoria, do sentido e da experiência existencial-emotiva do sujeito. Assim, a característica principal do neoconcretismo era se valer da forma expressiva – conjunção entre coisa mental e coisa sensível – que continha e produzia significação, sem se limitar à evidenciação das qualidades físico-perceptivas (cor, forma, etc.) da obra<sup>232</sup>.

---

<sup>231</sup> GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80.

<sup>232</sup> Ao contrário da arte neoconcreta, a arte concreta desenvolveu uma relação perceptiva-sensória estrita ou mecânica, baseada nas leis da estrutura: distância, semelhança e boa forma. A análise concreta desses elementos na construção pictórica nem sequer necessitava do espectador, ou

#### IV. 3. A tendência construtiva no interior do manifesto

A filiação neoconcreta à nova arte construtiva fez-se por conta da reafirmação da vontade profunda de construção - de que fala Mário Pedrosa em vários de seus artigos - contra as tendências subjetivistas de “caráter retrógrado”, pois figurativas e particularizadoras, que teriam surgido de “reações igualmente extremistas”<sup>233</sup>, entre o realismo mágico, o dadaísmo e o surrealismo. A propriedade eminente da arte moderna como “vontade de ordem”<sup>234</sup>, surge em substituição ao mundo objetivo, expresso na relação obra-natureza, por uma nova relação pautada pela estrutura mental da imagem enquanto característica básica da tendência construtiva.

A arte brasileira pretendia afirmar sua qualidade utópica, portanto otimista, em busca de uma transformação social e da construção de um país novo. Essa foi a meta de afirmação cultural e de pleno ingresso do País na modernidade, mal compreendida por vezes pela crítica internacional da época (por exemplo: Fritz Nemit, Matianne Pich), que considerava o abstracionismo geométrico coisa do passado e esperava que a arte de um país tropical fosse a mostra do que tínhamos de melhor, nossa exuberância natural, nossas “araras e paisagens exóticas”<sup>235</sup>: “Nenhum, porém, jamais se deteve para indagar da causa desse paradoxo da arte moderna no Brasil. Eis que o Sr. Lampe o fez, e com que penetração: “Mais impressionantes, mesmo para espectadores, que, como o autor destes comentários, se afastam das construções geométricas, cujos autores dominam esta exposição”. (...) “E o visitante, diante deste fato, vê-se impelido a formular consigo mesmo a seguinte pergunta: como pode tal tendência crescer a ponto de dominar a produção artística de um povo que vive um meio subtropical, no qual a natureza ameaça (...)”<sup>236</sup>.

---

melhor, o espectador em sua relação com a obra concreta apenas se conformaria a essas leis com seu assentimento.

<sup>233</sup> GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80.

<sup>234</sup> Expressão de Ferreira Gullar.

<sup>235</sup> PEDROSA, M. “Paradoxo da arte moderna brasileira” In *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 318.

<sup>236</sup> Idem, *ibidem*.

Mário Pedrosa viu na crítica bem conduzida de Jorge Lampe, sobre a exposição dos artistas brasileiros em Viena, 1959<sup>237</sup>, um discernimento do contexto da arte em nosso país que faltava à maioria da crítica internacional. Na exposição ficava evidente o caráter coeso dos artistas e sua filiação à arte geométrica, que se firmou no Brasil por toda a década de cinquenta. A persistência da tendência construtiva em nossa arte causava desconforto à crítica internacional, exceto ao crítico Jorge Lampe que soube ver na tendência construtiva das linhas ortogonais de Mondrian que não se encontram na natureza, uma "vontade profunda" da arte brasileira e não apenas o resultado de um "calculado formalismo"<sup>238</sup>, razão pela qual não se poderia evitar a referência e o paralelismo com a tarefa assumida pela "arquitetura moderna brasileira."<sup>239</sup> Esse empreendimento dos artistas brasileiros fazia parte da tentativa de construção de um país novo.

A vontade profunda de construção significou antes de tudo uma afirmação cultural, produto de um momento singular do País ou, no dizer de Mário Pedrosa, resultado de sua própria "dialética cultural": "Essa mudança (da arte brasileira) se traduzia numa necessidade imperiosa de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, contínua, passiva, de uma natureza tropical não domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente."<sup>240</sup>

O manifesto neoconcreto surge no bojo da nossa consolidada tendência construtiva em arte, da vontade de construção dos artistas para exprimirem "a complexa realidade do homem contemporâneo", que não se reduziria às qualidades sensório-visuais e racionais da pintura. O neoconcreto nega "a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e

---

<sup>237</sup> Constavam nessa exposição artistas como Lygia Clark, Ivan Serpa, Milton Dacosta, Alfredo Volpi, Décio Vieira, todos representantes da variada tendência abstrato-concreta no Brasil.

<sup>238</sup> Cf. comentário de Jorge Lampe citado em PEDROSA, M. "Paradoxo da arte moderna brasileira", Jornal do Brasil, 30-12-1959.

<sup>239</sup> Idem, *ibidem*.



repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões verbais criadas pela arte não-figurativa construtiva.”<sup>241</sup>. Sem abrir mão das novas conquistas, a expressão do artista quer renovar a linguagem construtiva - o que foi possível apenas e através da mudança compulsória da concepção do objeto artístico - introduzindo nela o sentido existencial, emotivo e afetivo na obra.

A fratura da concepção de objeto concreto foi a experiência-limite da arte neoconcreta. Esta, segundo Ronaldo Brito, inscrevia-se em duas vertentes que valorizavam a singularidade expressiva do artista em busca da "sensibilização" da linguagem construtiva e, uma das quais, trouxe uma ampliação artística construtiva e, por conseguinte, produziu uma "dramatização" da linguagem construtiva<sup>242</sup>. De fato, houve uma introdução de novos elementos no interior da tendência construtiva via arte neoconcreta, que foi essencialmente a radicalização negativa das categorias tradicionais como limitantes da pesquisa artística e a valorização do caráter expressional subjetivo. A arte neoconcreta introduz, por assim dizer, no interior da tendência construtiva a fim de apontar não só os limites plásticos do concretismo, mas também oferecer novas soluções à invenção do objeto artístico.

---

<sup>240</sup> PEDROSA, M. "Paradoxo da arte moderna brasileira", *Jornal do Brasil*, 30-12-1959.

<sup>241</sup> GULLAR, F. "Manifesto neoconcreto" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80. Exatamente por essa iniciativa, de considerar o objeto artístico não limitado à concentração formal concreta, Brito crê que a arte neoconcreta foi a experiência-limite das "ideologias construtivas" no Brasil, pois "evidencia a consciência de incapacidade de se dar conta de um projeto cultural brasileiro por via do construtivismo". BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p. 51.

<sup>242</sup> Comenta Ronaldo Brito acerca das duas vertentes da arte neoconcreta: "Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do "humanismo" em duas vertentes amplas: na ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil ( Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amílcar de Castro) esse humanismo tomava forma de uma *sensibilização* do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade ( e até sua aura) e para fornecer uma informação qualitativa; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape) ocorria sobretudo uma *dramatização* do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto vigente da arte.". BRITO, R. Op. cit., p.51.

#### IV. 4. Experimentalismo neoconcreto

Os artistas participantes da I Exposição neoconcreta produziam em suas experiências uma maleabilidade maior da linguagem construtivo-concreta, isto é, incorporando “possibilidades expressivas abertas”<sup>243</sup>. Essa característica principal contribuiu para diferenciar a arte carioca da arte geométrica paulista e foi resultado da formação de um grupo de artistas que não obedeciam a um estatuto rígido de produção artística, o que se deveu de certo modo à influência de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar sobre o ambiente artístico contemporâneo no Rio de Janeiro.

Pedrosa contribuiu para a arte brasileira com a divulgação de artigos informativos em jornais sobre as novas tendências contemporâneas ao público artístico e ao público interessado de um modo geral; na criação do primeiro núcleo de arte abstrato-concreta no País, em 1947; na contribuição na formação visual e teórica de Ferreira Gullar<sup>244</sup> e dos principais artistas envolvidos na experiência artística neoconcreta. A publicação dos manifestos nesta época denota, pelo menos em parte, o amadurecimento e o valor da crítica de arte, que atingia seu apogeu perfectivo, sem a qual não se teria produzido muito da arte brasileira, com o mesmo brilho.

Desde as primeiras experiências concretas surgidas no Rio, os artistas tiveram possibilidade de exercer uma atitude criativa mais intuitiva e livre. Assim, quando da formação do grupo Frente no Rio de Janeiro, este se definiu por seu caráter eminentemente “aberto”, abarcando qualidades e diferenças intrínsecas às individualidades dos artistas. No que tange ao grupo de artistas do Rio, não houve como em São Paulo a preocupação de se formar um grupo cuja existência se justificaria pela normalização das práticas e padronização dos desenvolvimentos formais. Ao contrário, as afinidades entre os trabalhos dos artistas do meio artístico do Rio eram ‘naturais’ - pois todos trabalhavam, de uma

---

<sup>243</sup> GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80.

<sup>244</sup> Ver entrevista de Ferreira em *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº6, setembro de 1998.

forma ou de outra, com o concretismo e embora não tivessem formado um grupo de trabalho no sentido em que foi montado o grupo paulista, artistas e críticos cariocas se encontravam e dialogavam com frequência. Vejamos o comentário de Mário Pedrosa sobre o grupo carioca<sup>245</sup>:

“A idéia de 'grupo' é, em nossos dias, uma idéia suspeita. Sobretudo em um país como o nosso de individualistas amorfos quando não de energúmenos sempre prontos a deixar-se mobilizar pelo primeiro camelô que aparece. (...) Mais promissor ainda (no grupo Frente) é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo, futurismo, cubismo, realismo e neo-realismo e outros ismos.”

Como continuidade desse caráter inventivo e livre que a arte geométrica assumiu no Rio de Janeiro, surge posteriormente o neoconcretismo. É importante assinalar que o manifesto neoconcreto não pretendia formar mais um ismo<sup>246</sup>. Sua peculiaridade foi colocar-se fora de qualquer “academia”, prezando seus integrantes a atividade viva da arte, que se mantinha distanciada de uma incorporação nas práticas sociais estabelecidas, daí a ênfase no caráter no caráter experimental da arte como ponto principal do Manifesto<sup>247</sup>. Esse caráter livre e inventivo transformou o neoconcretismo em experiência vital e vanguardista, qualidades essas que, posteriormente, serão ainda mais efetivas com as experimentações artísticas da década de sessenta, que negaram a institucionalização da arte em favor da experiência artística transformadora das práticas sociais. Essa inserção da arte

<sup>245</sup> PEDROSA, M. “Grupo Frente” In *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, p. 245.

<sup>246</sup> Cf. FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992. pp. 30-34.

<sup>247</sup> “Os participantes desta I Exposição neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.” GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 84.

no cotidiano visava transformar o homem pelo descondicionamento de sua sensibilidade, embotada por padrões e por hábitos da sociedade.

Somente a atividade livre dos artistas pôde garantir o curso de suas experimentações sem qualquer restrição. Ferreira Gullar fala, no Manifesto, em “afinidade profunda” e “compromisso de cada artista à sua experiência”<sup>248</sup>. Por um lado, salvaguardou-se a liberdade inventiva, isto é, a possibilidade de experimentação pelo artista que não está preso a nenhum esquema de “receitas ou regrinhas”, fator fundamental da possibilidade de permanência da arte como atividade vital, já que esta só se mantém viva quando não tem sua prática normalizada. Por outro lado, a afinidade profunda entre os artistas foi fruto da sua unidade ou semelhança de linguagem, isto é, dando continuidade à tendência construtiva os artistas propuseram uma inflexão do concretismo.

Negar uma posição de grupo no qual “receitas e regrinhas” valeriam mais do que a inventividade significou, para os neoconcretos, negar a precedência do pensamento à obra. A tendência construtiva tinha, ao longo de seu curso, se aproximado cada vez mais da ciência a ponto de se tornar ilustração dos conhecimentos científicos. Gullar acreditava que o impasse a que havia chegado essa tendência era de um modo geral fruto do seu deslocamento de atividade inventiva e autônoma para atividade subordinada à ciência: “O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência.”<sup>249</sup>

Os artistas neoconcretos inverteram o pólo de valorização da arte geométrica-concreta; em vez de uma teoria sobre o fazer artístico, evidenciaram em todo o manifesto o caráter construtivo da arte através das contribuições particulares de cada artista, naquele momento. Por isso, partiram os neoconcretos da definição prático-intuitiva do processo artístico como resultado de seus próprios trabalhos. Ao contrário dos concretistas que

---

<sup>248</sup> GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 84.

valorizavam o material intrínseco da pintura como fator predominante e determinante da visualidade da pintura, os neoconcretos substituirão o “olho-máquina” pelo “olho-corpo”<sup>250</sup>.

O manifesto neoconcreto veio, pois, atender a uma necessidade particular dos artistas concretos do Rio de Janeiro, a saber, a produção de uma arte que torna a sensibilizar o homem contemporâneo. Se toda a tendência da arte construtiva, como vimos, havia se movido na direção da ciência, então o concretismo seria o auge dessa tendência ao tentar transformar a obra em recurso ilustrativo de leis objetivo-científicas da percepção; por conseguinte, a produção da obra concreta dispensava qualquer intervenção maior do artista que não se resumisse à elaboração mental das operações aplicáveis à cor, ao espaço, à forma.

Isso se deu porque os concretos concebiam a ciência da percepção como a única maneira veraz de se converter e aproximar a obra de arte da produção científica. Ferreira Gullar fala, no manifesto, da utilização sem limites da ciência da percepção. Para ele, essa aproximação era subordinante da arte à ciência e eliminava o aspecto humano da produção artística. O grupo de pintores paulistas, na sua maioria seguidores de Waldemar Cordeiro, pretendia “despojar-se, ao máximo, de toda experiência fenomenológica direta, em busca da pura intelectualidade.”<sup>251</sup> Esses pintores concretos estariam interessados apenas na exteriorização de um “idéia visual”, conseguida através de uma forma seriada executada com a “maior precisão” e do uso das cores como “resultantes experimentais objetivas”<sup>252</sup>.

A metáfora da obra de arte como máquina era fruto segundo o Gullar de uma identificação da obra com as leis objetivas da percepção. Por isso, a sensibilização do homem pela arte toma o caminho oposto de sua humanização: “os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica”<sup>253</sup>.

---

<sup>249</sup> GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 82.

<sup>250</sup> Idem, *ibidem*, p. 83.

<sup>251</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>252</sup> Idem, *ibidem*, p. 82.

<sup>253</sup> Cf. GULLAR, F. *Op. cit.* p. 82.

A subordinação da arte à ciência se explica, segundo Gullar, pelo prestígio que a ciência assumia sobre todas as outras atividades sociais. As descobertas da ciência à época geraram “um desprestígio da visão objetiva da realidade a partir dos sentidos”<sup>254</sup>. Desta forma, a consciência do homem sobre si mesmo fica relegada à visão da ciência sobre o homem. Esse impasse era a problemática interna da posição concreta e neoconcreta na arte, tal como nos descreve Ferreira Gullar em seu depoimento:

“Eu me lembro que vivi muito isso, como poeta e como pessoa mesmo. Até que ponto as coisas que eu vejo são ilusão. Na verdade essa mesa é uma quantidade de átomos em processo, então a estabilidade das coisas, a permanência das coisas é aparência. Que sentido tem a arte que eu faço se eu estou falando de aparências? Então veja bem, essa consciência do problema do homem e seu relacionamento, os valores sociais, a cultura humana, histórica, cotidiana é um pouco posta em segundo plano a partir de uma afirmação de uma nova visão do mundo que questiona o teu conhecimento em termos radicais, que diz: o que você conhece é aparente. Então eu ficava me perguntando, e começava a ler livros que falavam de problemas de energia atômica, problemas de física nuclear (...). Merleau-Ponty é o cara que teoricamente vem responder a isso, que combate essa visão. Ele coloca a diferença entre o conhecimento ao nível da ciência e o conhecimento ao nível da experiência objetiva dos sentidos.”<sup>255</sup>

A arte neoconcreta vai valorizar justamente a experiência fenomenológica e a manufatura do artista, propondo a “própria objetividade do artista” ao invés de “uma objetividade exterior a ele”<sup>256</sup>. Se o concretismo foi o auge de uma visão objetivista do mundo - daí a comparação da obra com a máquina -, o neoconcretismo será a afirmação da experiência perceptiva no homem e não somente a partir da ciência. A busca da expressão,

---

<sup>254</sup> Depoimento de Ferreira Gullar In COCCHIARALE, F. & Geiger, Ana B. *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 88.

<sup>255</sup> Idem, ibidem, pp. 88-89.

<sup>256</sup> GULLAR, F. “Arte neoconcreta – Mapas da pintura contemporânea”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 08-10-1960.

do desenvolvimento próprio e particular de cada artista, da experiência perceptiva individual serão resultados da tentativa de Ferreira Gullar de afirmar a posição inventiva do artista no interior de uma sociedade que almejava a modernidade, em uma época científica e industrial. Ele considera que, a obra de arte supera o "mecanismo material sobre o qual repousa" por transcender às relações mecânicas (que a Gestalt objetiva)" e por criar uma significação tácita (Merleau-Ponty) que emerge nela pela primeira vez."<sup>257</sup>. Seu símile são os exemplos tomados de S. Langer e Wleidlé nos organismos vivos, mas nem eles bastariam para expressar "a realidade específica do organismo estético"<sup>258</sup>.

A referência ao orgânico evidencia o entendimento da experimentação artística neoconcreta. Aquele nos traz uma nova qualidade da obra, que voltada à experiência única do fruidor se faz (com ele) em sua duração perceptiva. Com o neoconcretismo acentua-se o compromisso pelo descondicionamento do modo de vida do homem contemporâneo. A nova concepção de objeto artístico - cuja metáfora aproximadora é o organismo - traz novas significações do espaço e tempo reais, que produzem uma relação não mais distanciada entre fruidor e obra, mas sim uma aproximação vivencial. Ao atuar no tempo e espaço vivenciais, o artista pretende encontrar novas significações do mundo e ampliar a experiência sensorial do homem<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> GULLAR, F. "Manifesto neoconcreto" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 82.

<sup>258</sup> Essa metáfora não tinha sua fonte apenas em S. Langer ou Weidlé, mas também em Pedrosa ("Arte, Necessidade Vital", 1947), onde encontramos uma importante precedência sobre o manifesto neoconcreto: "Em essência a atividade criadora repete, inconscientemente, a incessante recriação do milagre da vida no organismo; e é isto que dá esse poder exultante ao trabalho da criação pura. (...) Essa vitalidade, ou forma de vitalidade, é mais urgente e irredutível quando se identifica, se define e se expressa por aqueles princípios cósmicos que regem as coisas, "vitaminas da alma", na expressão de Petrie, isto é, luz, cor, peso, ritmo, forma, movimento, proporção. A arte (...) não repete ou copia a natureza; mas obedece às mesmas leis que esta; transpõe-nas para o plano da criação consciente, isto é, humana." PEDROSA, M. "Arte, necessidade vital" In *Forma e percepção estética*, São Paulo: EDUSP, 1995, p.55.

<sup>259</sup> Cf. PEDROSA, M. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica" In *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 355.

A metáfora do organismo, conforme nos explica Ferreira Gullar em “Da arte concreta à arte neoconcreta”<sup>260</sup>, serviu à arte neoconcreta como maneira de distanciar a obra de uma concepção mecânica e de propor um aprofundamento das experimentação artística concreta. O organismo, assim como o corpo, só se deixa revelar a partir de uma relação direta. A arte neoconcreta rejeita portanto a “forma seriada e seus efeitos puramente óticos” em busca da proximidade com o espectador, na qual o diálogo entre a obra e o público realiza-se não apenas na relação física e “superficial” da tela, mas também no “campo das vivências interiores”<sup>261</sup> e que se faz no tempo e no espaço. A arte como fenômeno vivo não se faz em um espaço representativo, fora do mundo mas dentro da dinâmica das relações reais vividas por qualquer organismo<sup>262</sup>. Sua partes não podem ser separadas, colocadas em análise sem ter em vista o seu conjunto, os elementos da obra são como órgãos de um corpo que não podem ser separados, pois compõem uma totalidade.

O manifesto neoconcreto concede importância à intuição como motor da inventividade artística na pesquisa de novos sentidos de espaço e tempo, de novas relações entre o espectador e a obra. A pesquisa intuitiva dos artistas neoconcretos, que consiste no desenvolvimento prático da experiência plástica atual a partir da anterior, foi responsável pela modificação do estatuto convencional da obra de arte. Essa modificação fez-se pela espacialização da obra e pela introdução do tempo – duração perceptiva – como parte essencial da obra. Não se tratava mais do tempo como noção teórica, isto é, do tempo como noção, nem se tratava do tempo na representação de que o artista se valeria para compor a obra ou nela evidenciar uma nova relação, agora o que conta é o tempo real, o tempo vivido. A duração é o elemento fundamental do neoconcretismo em busca de outra expressão além dos limites perceptivos mecânicos da arte concreta.

Como passariam os neoconcretos, com a introdução da duração, a uma nova atitude diante da obra, dissolvendo suas categorias? Essa pergunta pode ser respondida levando em

---

<sup>260</sup> Artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 17-08-1959. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950-1962*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 108-113.

<sup>261</sup> GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 82.



conta o fato de que ao introduzir a potencialidade simbólica no quadro concreto que não estava restrito às condições materiais de sua composição, restava afirmar novos modos de composição pensando na transcendência do espaço pictórico. A metáfora do organismo se desdobra em nova concepção da obra no tempo e no espaço. Mais precisamente, a obra considerada como metáfora do organismo faz-se no tempo como contingência e dinamismo: "O tempo estático, 'mecânico', está mais do lado da estrutura sintática dos elementos do espaço; o tempo dinâmico, ao contrário, remete à formação dos significados, vira signo."<sup>263</sup>

Assim, a forma seriada pressupõe uma descontinuidade de forma, estrutura e espaço-tempo, indicando que "o pintor ao compor seu quadro, mantinha em face desses elementos uma atitude analítica"<sup>264</sup>; a obra neoconcreta, ao contrário, "desconhece a existência *a priori* dos elementos constitutivos da expressão"<sup>265</sup>, que perfazem uma totalidade no tempo e no espaço. A obra como fenômeno vivo deve ser entendida como uma possibilidade dinâmica, isto é, sua possibilidade de interação com o espectador se dá pela conjugação de tempo e espaço indissociavelmente. A espacialização da obra tentou ser uma alternativa ao impasse representativo do concretismo e, por conseguinte, afirmou as qualidades significativas da obra.

A valorização do significado transcendente da obra consistiu para os desenvolvimentos construtivos, em inseri-los dentro de um novo contexto além da representação. O quadro não representava um objeto, não ilustrava uma lei perceptiva mas

---

<sup>262</sup> Cf. LANGER, S. Los problemas del arte. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966. p. 54.

<sup>263</sup> OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, p.47 Apud FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 41. Cf. também PEDROSA, M. *Crise da arte-poesia e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 143.

<sup>264</sup> GULLAR, F. "Da arte concreta `a arte neoconcreta" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 113.

<sup>265</sup> A distinção entre forma orgânica e forma mecânica se evidencia nas palavras de Lygia Clark, por conseguinte a introdução do tempo e do espaço na obra: "Diante de uma composição seriada, há o espectador e a obra. Ele se situa longe dela e aí permanece, tomando conhecimento do espaço, utilizando cada forma como ponto de partida e chegada. O espectador toma conhecimento de um espaço mecânico (tempo). Meu objetivo era fazer o espectador participar ativamente desse espaço expresso, penetrando-o sendo penetrado por ele. Vê menos no sentido ótico-mental, e o sente de uma maneira também orgânica". Cf. GULLAR, F. Op. cit. p. 113.

se inscrevia dentro de um determinado espaço sob certas condições materiais (seu suporte, sua cor). Espacializar a obra ou desmaterializá-la significou romper com o espaço divisório entre o representativo e o mundo. Isso foi conseguido por Lygia Clark com a introdução da moldura na composição, evidenciando uma nova posição do "quasi-corpus"<sup>266</sup> no espaço real. No entanto, isso não significou de fato uma aproximação estrita, em um primeiro momento, da arte neoconcreta com as manifestações da arte pública, pois mesmo que a experimentação dos artistas do Rio tivesse produzido a eliminação do suporte - a moldura e o pedestal - a obra ainda estava circunscrita ao espaço convencionalizado - museus ou galerias - de sua apresentação e necessitava dele. Isso denota o caráter limitativo das experiências neoconcretas que ainda necessitavam de um espaço administrado que lhe desse sentido e qualificasse sua produção no status de 'obra de arte'<sup>267</sup>.

A partir da dissolução do grupo neoconcreto (Lygia Pape, Lygia Clark, Ferreira Gullar e Hélio Oiticica), as experiências individuais desses artistas desenvolveram-se em várias direções. Em Gullar e outros artistas evidenciamos uma preocupação social ou ética mais nítida, mas em todos eles houve um questionamento do papel institucional da arte e dos valores fundados sobre a virtude de execução do artista e o produto de sua execução.

Mário Pedrosa e Ferreira Gullar anteviram a grande transformação por que passaria a pintura convencional representativa com a introdução da 'linha orgânica' de Lygia em suas *superfícies moduladas*. As obras de Lygia Clark significaram, na amplitude dessa descoberta, o primeiro passo definitivo na conquista do espaço real e na transformação da

---

<sup>266</sup> GULLAR, F. "Manifesto neoconcreto" In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 82.

<sup>267</sup> Hélio Oiticica comenta em um trecho de seu livro a necessidade de preservação do suporte-museu à manifestação adequada das qualidades perceptivas de sua obra: "No 'penetrável', o espaço ambiental o penetra e envolve num só tempo. Mas, fora daí, onde situar o 'penetrável'? Talvez nasça daí a necessidade de criar o que chamo de 'projetos'. Não que sejam *socles* dos penetráveis (que idéia mais superficial seria), mas que 'guardem' essas obras, criem como que prelúdios à sua compreensão. Que sentido teria atirar um 'penetrável' num lugar qualquer, mesmo numa praça pública, sem procurar qualquer espécie de integração e preparação para contrapor ao seu sentido unitário? (...) Que adiantaria possuir a obra 'unidade' se esta unidade fosse largada à mênção de um local onde não só coubesse como idéia, assim como não houvesse a possibilidade de sua plena vivência e compreensão?" Cf. FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 76.

obra de arte em algo diverso das categorias tradicionais (pintura e escultura) e serviu de base ao esforço teórico de Ferreira Gullar em delinear de forma inovadora a nova concepção de objeto introduzida pela arte neoconcreta. Esta se caracterizou não só pelo questionamento até as últimas conseqüências da eliminação do suporte e dos materiais convencionais da fatura das obras, como também, por um questionamento da posição do artista e da arte em seu tempo.

De fato, Lygia Clark com o desenvolvimento de suas experiências abandona o quadro e a moldura, o que com o tempo será a incorporação do espectador como participante na própria realização ou manifestação da obra de arte, que sem seu gesto não se completará, daí a série de *bichos*. Antes contudo, a função da linha orgânica nas *superfícies moduladas* foi trazer para o espaço pictórico e ficcional, o espaço real como contribuinte na significação da obra<sup>268</sup>. Não se tratava de negar a tendência construtiva na arte, mas de apontar uma certa distância criativa em relação ao seu representante notório, o concretismo, e expandir a noção de arte. O concretismo teria esgotado a experiência construtiva e a própria potencialidade inventiva da pintura, relegando-a uma variação de certas leis ópticas aplicadas ao quadro.

A redução pictórica radical no concretismo à forma seriada e à cor, levaria a um impasse inventivo. O neoconcretismo surge nesse contexto apresentando alternativas, ou de sensibilização da forma ou de ampliação das experiências construtivas. A “Teoria do Não-Objeto” seria expressão madura da experiência neoconcreta com a iluminação de outras possibilidades criativas não previstas até o momento pelo construtivismo. Essa renovação criativa pautava-se na introdução do elemento conceitual como ampliação do meio

---

<sup>268</sup> O caráter inovador da obra de Lygia Clark em direção ao espaço, o salto no espaço é comentado por Pedrosa: “(...) há alguns anos já, Lygia descobriu uma coisa a que chamou de ‘linha orgânica’. Cansada de arte em função apenas do gosto ou do temperamento, ficou obcecada pelos problemas ditos de “integração” das artes. Então aproximou-se da arquitetura, e nesta a encantou a revelação de que nela tudo tem, ou deve ter sua razão de ser. Não há arquitetura onde uma idéia de conjunto - uma idéia plástica, enfim realizada - não salte de si mesma para nos comover. (...) Lygia enquanto não aprendeu ela mesma a construir maquetes para mostrar, com o exemplo, a função de sua famosa linha e do que entendia por integração das artes. Passou então a abominar também o quadro de cavalete e, sobretudo, o símbolo de seu privilégio anacrônico - a moldura.” PEDROSA, M. “Lygia Clark, ou o fascínio do espaço” In *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, pp. 287-289.

expressivo. A dissolução das categorias artísticas estava por se efetivar e a experiência neoconcreta merece menção por seu caráter antecipatório. Do quadro passamos à forma-objeto, e em seguida ao não-objeto.

Essa ampliação dos horizontes inventivos questionava o estatuto corrente da arte e, ao mesmo tempo, promovia uma continuidade da experiência construtiva. Essa propunha uma integração visual no processo de constituição da nova sociedade. Por sua vez, a arte sem categorias vinha por em discussão não mais a potencialidade de um programa visual para a sociedade, mas o sentido novo que deveria se atribuir à arte. Esse novo sentido estava ainda calcado na objetividade da forma sem qualquer resquício representativo, como atesta Mário Pedrosa: “Gullar fez a brilhante “teoria do não-objeto”, onde a preocupação dos neoconcretos era a de chegar a uma forma que dispensasse qualquer suporte para apresentação da obra. Mesmo nessa escultura a forma tinha de se esgotar em si mesma. Era esta a teoria do não-objeto.”<sup>269</sup>.

Resguardada a dimensão comunicadora e objetiva da arte, portanto construtiva, o Ensaio de Ferreira Gullar sobre a experiência inovadora de Lygia Clark veio apontar para a ampliação sensorial do objeto artístico. Anos depois, a dimensão sensorial da arte em extremos experimentais teve como consequência a negação da experiência estética objetiva para anunciar a comunicação de sensações e de vivências<sup>270</sup>. A consequência seria a impossibilidade de comunicação objetiva da expressão artística. Assim, a destruição dos suportes em arte, levou ao questionamento do próprio papel da arte em nossa sociedade, na medida em que depois de destruído o suporte se revelou o caráter ainda institucional da arte moderna.

---

<sup>269</sup> COCCHIARALE, F. & GEIGER, A.B. *Abstracionismo: Geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 107.

<sup>270</sup> Cf. PEDROSA, M. “Opinião...opinião...opinião” In *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 207. Ali, Pedrosa usa a expressão “arte para cegos” ao se referir às experiências artísticas de Lygia Clark em meados da década de sessenta.

## Cap. V – A superação de um novo impasse

**“Homem, carcaça do tempo”**

**(Karl Marx apud Mário Pedrosa)**

“O crítico planteia-se nesse tropel de movimentos , como o outro lado inevitável do artista; seria a consciência involuntária, ou não reprimida deste. Sua função cada vez mais incômoda, o leva ou a assumir deliberadamente um papel partidário, ativo de um ismo ou a ser, de mais a mais, uma alma dilacerada que, por dever de universalidade, testemunha impávida e viva de seu tempo, tem de relacionar os pólos, descobrir-lhes a estrutura comum em que se colocam, e dar sobre eles o depoimento de sua presença, que encerra ou deve encerrar os critérios de juízo que são os seus.”

**(Mário Pedrosa, *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*)**

## V. 1. Um caso: a experiência radical de Lygia Clark

Partindo para o processo constante de “diluição das formas no movimento”<sup>271</sup>, Lygia Clark introduziu nas pesquisas construtivas uma série de inovações progressivas que a levariam à produção de objetos especiais, a meio caminho entre a escultura e a pintura, não se tratando, porém, de nenhuma dessas categorias estritamente nem sequer de uma nova categoria. Esta ressalva é importante para que possamos entender a latitude da transformação processada por Lygia com seus objetos especiais, ou não-objetos na acepção de Gullar, que acenavam para um novo modo de se conceber a arte no qual a própria classificação por categorias já não se fazia mais necessária<sup>272</sup>.

A mudança do estatuto artístico então vigente para o atual surgiu, em nossa vanguarda, com o problema da moldura suscitado pela série de *superfícies moduladas* de Lygia Clark e que recebeu de Ferreira Gullar um tratamento teórico fora dos parâmetros usuais na época. É certo que em muitas experiências artísticas internacionais já se havia atentado para o problema da relação cada vez mais anacrônica entre espaço representativo e espaço real. Algumas das soluções mais primorosas dessa relação encontram-se em artistas como Tatlin, Malevitch, Mondrian e Duchamp. Todos eles propuseram uma continuidade às colagens cubistas de Picasso e Braque. Como se sabe, os cubistas deram o primeiro golpe de misericórdia na arte representativa ao introduzir os *papiers collés* no quadro;

---

<sup>271</sup> Expressão de Ferreira Gullar em “Diversificação da experiência neoconcreta”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-12-1960. No item subsequente, trataremos de clarificar essa noção cunhada por Ferreira Gullar para o discernimento das vertentes resultantes do neoconcretismo.

<sup>272</sup> Na VI Bienal de São Paulo foi concedido o prêmio de melhor escultura nacional a Lygia Clark. Essa iniciativa do júri internacional vinha reconhecer a importância da obra da artista além de contemplar o valor das experiências construtivas em nosso ambiente artístico, que até então dividia a crítica local em defensores e detratores de suas experiências. No entanto, Gullar acentuava o fato do prêmio atribuído ser na categoria de escultura só se justificava se imaginarmos que o prêmio não era somente o reconhecimento do valor da artista, mas também, o coroamento da experiência construtiva que se iniciava com a I Bienal, na qual é preciso lembrar foi dado o prêmio de melhor

literalmente a apropriação cubista levava ao quadro parte da realidade, negando-lhe o espaço privilegiado da representação e impondo-lhe materialidade. Os russos, Mondrian e Duchamp deram prosseguimento à ruptura com a tradição implementada pelos cubistas e, acabaram por transformar as formas convencionalizadas de articulação dos elementos plásticos na pintura e na escultura. No entanto, com a Segunda Guerra muitas dessas experiências foram esquecidas, lograram um retorno à velha ordem, ou nem quer se tiveram o seu devido valor reconhecido<sup>273</sup>.

Passado o período de turbulência que havia sacudido a Europa, aquelas experiências foram revistas sobretudo pela tendência construtiva. Seu representante contemporâneo, o concretismo, porém se limitou a buscar uma aproximação entre a esfera artística e os produtos sociais em geral, deixando de lado - por uma certa comodidade - o questionamento do valor representativo do quadro. Se, de um lado, o concretismo valorizava o fenômeno objetivo da construção plástica, de outro, deixava de atentar para o dado de que a objetividade plástica necessitava de um campo atribuidor de significação ou de representação.

Além disso, o concretismo suíço logo perdeu sua posição de voga internacional, suplantado pela arte informal na Europa e nos Estados Unidos. Essa mudança total do pêndulo, que passa do interesse por uma arte que valoriza a forma no sentido forte para o culto da arte sem forma, do racional para o irracional, deixou adormecida por mais tempo uma das características principais das pesquisas artísticas das vanguardas no início do século XX. O informalismo ou tachismo seria uma reação aparente à valorização da ordem proposta pelos concretistas, que, em sua obsessão de se ater à expressão subjetiva do artista, deixava de lado o questionamento direto da função e da legitimidade da linguagem artística

---

escultura a Max Bill. Cf. GULLAR, F. "Lygia Clark", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-09-1961.

<sup>273</sup> Tempos depois, com a ascensão do conservadorismo ao poder, as experiências russas de vanguarda desapareceram da cena internacional; Picasso propôs um retorno à ordem com a retomada da figuração; Mondrian, embora tivesse depurado o quadro de todos seus resquícios figurativos, acreditava que a integração entre a pintura e a arquitetura somente se realizaria no futuro; e os *readymades* de Duchamp só muito mais tarde seriam reconhecidos como legítimas experiências artísticas.

vigente. A “Teoria do Não-Objeto” implicou também uma defesa da tendência construtiva na medida em que essa proporcionou as inovações plásticas do neoconcretismo. Assim, para Gullar a arte de teor construtivo tornava-se válida em plena onda internacional tachista, donde o acerto brasileiro no prosseguimento das pesquisas artísticas, que apontavam ao mesmo tempo o processo pouco crítico do informalismo:

“As experiências tachistas e informais, na pintura e na escultura, mostraram-nos a sua face conservadora e reacionária. Os artistas dessa tendência continuam – embora desesperadamente – a se valer dos apoios convencionais daqueles gêneros artísticos. Neles o processo é contrário; em lugar de romper a moldura, para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte.”<sup>274</sup>

Foi nesse contexto que Ferreira Gullar contribuiu efetivamente à arte contemporânea, indicando a potencialidade revolucionadora das obras de Lygia Clark que davam prosseguimento às conquistas vanguardistas no ponto em que elas foram abandonadas ou esquecidas. A grande contribuição da artista consistiu em fazer progredir a pesquisa plástica a partir das conquistas concretistas. Por isso, tratava-se de indicar o impasse do concretismo que transformou o quadro em forma-objeto, sem lhe atribuir com isso todas as suas conseqüências: a introdução da forma significativa no espaço real e a

---

<sup>274</sup> GULLAR, F. “Teoria do não-objeto”. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 90. Por sua vez, a IV Bienal evidenciava a vitória da nova tendência da arte internacional representada pelo Tachismo, que, segundo Gullar, se impunha em nosso ambiente cultural promovendo o abandono da experiência construtiva brasileira (neoconcretismo). Diz ele: “Com isso se adia o momento de opção e mais uma vez se distorce o sentido culturalmente válido dessa arte, que é o de desmistificar a arte, mesmo se para isso for necessário negá-la temporariamente. Mas, tornando mais difícil ainda essa tomada de consciência, já a Europa jogava dentro do país uma “nova tendência”, o tachismo, que outra vez arrebanhou os jovens, interrompendo o prosseguimento da experiência anterior.” Cf. GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 57.



dissolução do espaço representativo em busca de outros modos de *apresentação* dos elementos plásticos.

A produção de L. C., entre 1958 e 1959, foi analisada primeiramente em um artigo de Gullar intitulado “Lygia Clark: uma experiência radical”, editado pela D. I. N. em 1958 e publicado pelo Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 22-03-1959. Esse artigo apontou toda a amplitude das experiências da artista, servindo de base para o ensaio do crítico, “Teoria do Não-Objeto”, e também para estudos posteriores<sup>275</sup>. Nele encontramos a reafirmação dos pontos principais do manifesto neoconcreto articulados com os resultados da produção plástica de L. C., a fim de atender à necessidade de iluminação dos trabalhos até ali realizados.

No mais, Gullar haveria de explicar o que a experiência da artista tinha de renovador: a ruptura com o espaço convencionalizado da pintura por força do trabalho livre e intuitivo com os padrões concretistas; a continuidade progressiva de articulação dos elementos do quadro com sua série de acréscimos qualitativos; a criação do espaço simultaneamente com a superfície, estabelecendo uma comunicação orgânica entre obra e espectador; a preocupação com o aspecto expressivo através da “espacialização da obra”, ou como disse o crítico, o fato de que a obra “está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem.”<sup>276</sup>. Essas características reunidas garantiam a inovação neoconcreta e sua abertura para uma nova matriz de produção artística com ênfase nas vivências do participante.

Lygia Clark durante aqueles anos não procurou elaborar apenas uma simples apresentação de soluções plásticas - o que seria apenas um acréscimo qualitativo no modo de agenciar seus elementos subordinando-os à velha estrutura representativa – mas sim “presentificar” a forma, atribuir-lhe significação por si, na expectativa de dar resposta à relação sujeito-objeto, na qual, segundo Gullar, tratava-se de tornar reconhecível o mundo

---

<sup>275</sup> Entre esses estudos referenciais, sobre a obra de Lygia e sobre o neoconcretismo, citamos: *O espaço de Lygia Clark* de Ricardo Fabbrini e *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, de Ronaldo Brito.

<sup>276</sup> GULLAR, F. “Manifesto neoconcreto”. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 83.

através da linguagem artística, de encontrar o núcleo puro da pintura. Enquanto um objeto representado seria um “quase-objeto”, os objetos especiais de L. C. seriam o extremo oposto do objeto, a saber: a formulação estética da realidade, sem qualquer interferência externa que não seja sua resposta à relação sujeito-objeto, ou, como disse o crítico, “a significação imanente à forma”<sup>277</sup> sem ser objeto fictício mas que se baste por si mesma. Essa será a conquista final da “forma significativa”- já enunciada no manifesto neoconcreto e que atendeu à derrocada completa do plano ficcional - que prescindia do quadro e ampliava as possibilidades semânticas de manifestação da obra, conforme comenta Gullar:

“Lygia Clark se situa como um dos fatos mais importantes da pintura brasileira contemporânea. Através de uma análise intuitiva – não obstante objetiva e profunda – do quadro despojou-o LC de tudo que não correspondia à exigência de sua expressão, para identificar o núcleo da linguagem pictórica com o núcleo material simples, irreduzível, do quadro: a superfície. Com isso repõe em termos novos o problema da pintura, ética e esteticamente: à aceitação do quadro como campo legítimo para o nascimento da obra, prefere limpá-lo das camadas “culturais” e pôr à mostra o cerne onde a expressão e meio lhe parecem nascer de uma só fonte.”<sup>278</sup>

A indissociabilidade antevista entre meios plásticos e expressão, indicava a ampliação dos meios a fim de dar conta da expressão artística contemporânea, em busca da forma significativa. Arelava-se ainda a invenção aos referentes construtivos, que resultavam do desenvolvimento de cada nova experiência plástica a partir da anterior, em uma análise objetiva dos dados pictóricos envolvidos: plano, forma, cor. Nesse processo, Lygia produziu alterações de valor dos elementos estruturais da linguagem artística. Ao fim de sua experimentação a artista encontrou a tela, despojada de todos “resquícios culturais” -

---

<sup>277</sup> GULLAR, F. “Teoria do não-objeto”. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 91.

<sup>278</sup> GULLAR, F. “Lygia Clark: uma experiência radical”, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 22-03-1959.

de sua concepção enquanto janela, símbolo ou signo do mundo -, em sua simples bidimensionalidade e superfície.

Foi precisamente a moldura o primeiro elemento real a ser introduzido como parte do espaço pictórico. Ela é o limite divisório, a “zona neutra”, entre o espaço virtual e o espaço real, ou “entre o trabalho gratuito e o mundo prático-burguês”<sup>279</sup>, que condiciona em seu interior o trabalho artístico. A manobra conceitual tratou de indicar, nas primeiras tentativas da série *superfícies moduladas* de Lygia, o desvirtuamento da linguagem pictórica estabelecida. Essa série de experiências se fez sem uma conotação maior de seu significado para a pintura, até o momento em que Gullar sintetiza suas conseqüências.

Os dois momentos evidenciados no processo criativo de L. C. “se caracterizam pelo tipo de relação que mantém com o espaço pictórico tradicional e com o espaço exterior ou geral”<sup>280</sup>: o primeiro ainda mantém o espaço pictórico em detrimento do quadro, ao passo que o segundo busca o núcleo puro da pintura. Em outras palavras, a *démarche* de Lygia se inicia intuitivamente e propicia acréscimos qualitativos em favor do abandono da superfície bidimensional - desintegração do quadro, desintegração do plano, desintegração do espaço pictórico - para, a partir do final do neoconcretismo, a experiência artística se dissolver em um conjunto de experimentos com sensações, como conseqüência da perda daquela linguagem tradicional que a mantinha viva.

Num primeiro momento, Lygia Clark usa moldura, tela e tinta de bisnaga. O processo de ruptura com o espaço tradicional ainda não é claro. Mas os limites entre espaço pictórico e espaço real se enfraquecem, quando a moldura ganha a mesma cor que a tela. Essa homogeneidade da cor causa a invasão da moldura pelo quadro e vice-versa. L. C. exploraria intuitivamente esse primeiro efeito produzido nos quadros seguintes, eliminando assim quase totalmente o espaço pictórico através da composição de moldura e tela pintadas, segundo “uma espécie de convenção cromática” que mantém, ainda que “simbolicamente”, a relação quadro-moldura. No interior simbólico dessa convenção

---

<sup>279</sup> GULLAR, F. “Lygia Clark: uma experiência radical”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-03-1959.

<sup>280</sup> Idem, *ibidem*.

cromática, a artista inverte a relação de cores: o preto da moldura vai para dentro e o azul do quadro para fora; a cor azul que corresponde à verde significa a invasão do quadro no mundo, a cor preta significa a colocação da moldura para dentro do quadro. Assim que a artista inclui a moldura como parte do quadro, ela “começa a inverter toda essa ordem de valores e compromissos, e reclama para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo”<sup>281</sup>. Ao encontrar a superfície do quadro, L. C. conscientiza-se de que pintar um quadro é pintar uma superfície qualquer tal como uma parede. Daí a necessidade de integração da arte com a arquitetura - a proximidade da artista com Mondrian é sintomática. Como se sabe, esse pintor procurou despojar o quadro de qualquer função representativa, conseqüentemente percebeu o “isolamento semântico” em que a atividade se mantinha e propôs sua integração com a arquitetura. Essa integração consistia na atividade conjunta de artista e arquiteto na elaboração da construção plástica. Isso exigiu uma postura diferente diante do quadro que atentasse para o novo espaço, o espaço real que ali surgia “semântica e materialmente”<sup>282</sup>.

L. C. passa a fazer maquetes de possíveis integrações entre pintura e arquitetura, atenta para a conformação do espaço arquitetônico: o espaço das portas, das janelas, da parede e a integração desses vários elementos. A aproximação da artista com a proposta neoplástica de integração das artes, contudo, fez parte de um novo contexto histórico. A arquitetura, na época da artista, tinha também ganhado força como disciplina autônoma e cabia ao arquiteto determinar ou não a pintura de paredes em seu projeto. No entanto, L. C. quis proporcionar, com seus projetos ambientais, uma nova utilização do espaço adequada à

---

<sup>281</sup> GULLAR, F. “Lygia Clark: uma experiência radical”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-03-1959.

<sup>282</sup> Comenta Gullar: “É então para a parede, a superfície das portas, para o espaço arquitetônico enfim, que a pintura de Lygia Clark, livre do quadro, quer agora se transferir”. Ela própria, em um pronunciamento na Faculdade de Arquitetura de Belo Horizonte em 1956, trata do tema da integração das artes como sua nova preocupação: “Se a arte concreta prescinde do caráter expressional que sempre foi a característica de uma obra individual, então é de supor que ela já se situe essencialmente diferente, de uma obra de arte individual em si mesma. Daí, a meu ver, a necessidade de um trabalho de equipe, em que o artista concreto poderá realizar-se realmente criando com o arquiteto um ambiente por si mesmo expressional.”. GULLAR, F. Op. cit. Cf. também o pronunciamento de Lygia Clark (SDJB, 21-10-1956).

vontade daquele que o utiliza. Isto é conseguido pelo planejamento de paredes que se movem, adequando construção e contingência, e pela utilização da cor pura sem profundidade, propiciando uma nova relação perceptiva com o espaço móvel<sup>283</sup>. Essa cor não era apenas ornamento para a construção mas visava integrar-se de fato à arquitetura<sup>284</sup>.

De seus experimentos com pintura e arquitetura, Lygia termina por se interessar pela linha de espaço das tábuas dos assoalhos, entre a porta e o caixilho, incorporando-a em seu trabalho no momento em que volta à tela. A essa linha, a artista denominou linha orgânica, pura invasão de espaço real no quadro – e assim fica liquidado o espaço pictórico. O tratamento dado à superfície da tela é outro e visa transformá-la em suporte de planos de madeira pintados. No final das contas, a linha orgânica acaba por se tornar, como disse Gullar, “determinante estrutural do quadro”, conformando os planos de cores na composição, por isso o nome de *superfície modulada*. O processo artístico se transforma, a pintora deixa de lado o pincel e a bisnaga de tinta, passando a trabalhar com pistola pressurizada e tinta líquida. Porém, a grande transformação do trabalho de L. C. não consistiu apenas na renovação dos meios utilizados, mas sim na abertura para o novo espaço.

Até então, Ferreira Gullar não se havia detido no problema da eliminação da moldura, enquanto potencialidade expressiva das obras de L. C. para se desenvolverem no espaço real. A artista por certo tinha chegado à desintegração do plano pictórico e de seu espaço representativo, mas mantinha suas experiências no interior do quadro, utilizando-se do sentido do espaço bidimensional, sem procurar a tridimensionalidade. O salto para o espaço deu-se como continuidade de sua obra, a partir de 1960, com seus *contra-relevos*, *casulos* e finalmente com os *bichos*, segundo o apontamento crítico de Gullar, surge o não-objeto.

---

<sup>283</sup> Cf. FABBRINI, R. N. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994, pp. 42-44.

<sup>284</sup> Essa preocupação com o espaço da vivência e sua máxima adequação a ele, nos faz pensar nas proposições de Lygia como antecipações da arquitetura contextualista, que justamente se preocuparam em reabilitar espaços coletivos a partir das relações neles vividas e possíveis de serem vividas. O encontro entre essas propostas não deixa de nos revelar a fraqueza de transformação efetiva suscitada por essas propostas de intervenção social frente à ordem administrada subjacente.

## V. 2. Teoria do Não-Objeto: a proposição de um percurso para o neoconcretismo

O ponto alto do neoconcretismo foi a elaboração do ensaio “Teoria do Não-Objeto” de Ferreira Gullar a partir das experiências plásticas de Lygia Clark. Esse ensaio, escrito em 19-12-1959 e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, cumpriu uma dupla função: veio, por um lado, esclarecer pela primeira vez as conseqüências artísticas produzidas pelo neoconcretismo, e por outro, propor a radicalização da experiência plástica através da manifestação da obra no tempo e no espaço. Como vimos, a arte concreta na década de cinquenta acentuava a exploração das experiências sensoriais, sobretudo visuais. Por sua vez, apesar de a experiência de L. C. ter sido inovadora, faltava apontar um caminho, até mesmo para o próprio entendimento daquilo que se estava produzindo:

“Um dia a Lygia começou a desmembrar um quadro, e fez um troço com tábuas de madeira, umas em cima das outras, umas pretas e outras brancas. Ela queria nos mostrar isto, e nos convidou para um jantar, olhei aquilo, e achei um troço bacana, diferente. O que é isso? Porque não era um quadro nem uma escultura, o Mário falou: isto é um relevo. Eu disse não, não é um relevo (...). Fiquei rodando, conversando, e falei: isto é um não-objeto. Mário, vem cá, Lygia acho que descobri o nome para isso. É um “não-objeto”. E o Mário respondeu: não, isso é uma palavra sem sentido, porque tudo que eu percebo é objeto, e o não-objeto seria uma coisa que não se perceberia, então está fora do conhecimento. (...) E pela primeira vez foi pronunciada a palavra não-objeto.”<sup>285</sup>

Assim, surge o ensaio crítico de Ferreira Gullar que propôs o elemento mental como orientação da experiência plástica ampliada no interior dos desenvolvimentos construtivos.

---

<sup>285</sup> Depoimento de Ferreira Gullar em COCCHIARALE, F. & GEIGER, A.B. *Abstracionismo: geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. pp. 98-99.

Diz Gullar: “O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais (...)”<sup>286</sup>. Ao usar pela primeira vez a palavra “não-objeto”, Gullar não estava querendo dizer que a *superfície modulada* de Lygia Clark não era um objeto, pois como lhe retrucou Mário Pedrosa todo objeto é necessariamente percebido, logo um quadro é um objeto. O que Ferreira Gullar queria salientar é que a *superfície modulada* possuía uma dimensão a mais que sua simples percepção visual. Essa dimensão especial caracterizava-se pela necessidade de compreensão do objeto. Portanto, a obra de L. C. necessitava ser percebida e compreendida, daí o não-objeto ser a “síntese de experiências sensoriais e mentais”<sup>287</sup>.

Coube a Ferreira Gullar alertar, para esclarecimento de todos, sobre os dois elementos envolvidos na atividade criativa de Lygia Clark. O não-objeto caracterizava-se pelo reconhecimento da atividade sintética que daria ao artista a possibilidade de lidar com significações que transcendessem o plano pictórico como seu espaço privilegiado de manifestação. A significação saía do interior da tela para o campo da pura experimentação. Se o elemento mental surge derivado de uma experiência sensorial, seu discernimento na prática artística sintética proporcionou um caminho a ser seguido, a saber: o desenvolvimento coerente da experiência plástica na obtenção de uma estrutura transcendente.

A estrutura mantinha-se atrelada à exploração dos elementos plásticos construtivos (cor, forma) mas ia ao encontro do espaço de manifestação da obra para além do espaço convencionalizado. Desse modo, a *démarche* neoconcreta levaria ao questionamento do quadro, do espaço pictórico, da estrutura e dos elementos plásticos como dados objetivos *a*

---

<sup>286</sup> GULLAR, F. “Teoria do Não-Objeto” In AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 85.

<sup>287</sup> Sobre o espaço conquistado pelo processo criativo de Lygia Clark, Gullar comenta: “O espaço novo começa se manifestar, a se deixar captar. A linha orgânica, limite entre os pedaços de superfície que compõem a superfície inteira, é espaço – é o espaço que parece irrigar por aqueles cortes, o quadro deserto. (...) Lygia não compõe dentro de uma superfície, porque a superfície é o próprio objetivo de sua pintura”. GULLAR, F. “Lygia Clark: uma experiência radical”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-03-1959.

*priori*. Esse processo de integração do conceito na prática artística, por sua exacerbação com o decorrer dos anos, foi chamado por Gullar de “metafísica da criação”<sup>288</sup>.

Formulando as experiências de eliminação da moldura, Ferreira Gullar oferecia, pelo acento conceitual, uma nova orientação possível para os artistas neoconcretos com a ampliação da experiência artística. Cabe salientar que esse elemento conceitual ou mental não determinou *a priori* a produção dos artistas, que chegaram a ele como resultado da elaboração da “forma significativa”<sup>289</sup>. Tratava-se, então, de intuitivamente prosseguir na destruição do plano e de qualquer resquício do espaço aurático privilegiado da obra, que ao fim e ao cabo do neoconcretismo acabou por levar os artistas (como Lygia Clark) à negação da noção vigente de objeto artístico e do status do artista entendido, agora, apenas como um propositor de experiências sensoriais, um não-artista.

Entretanto, o processo de ruptura com a Arte se deu aos poucos - no percurso daqueles artistas - desde a formulação inaugural de Gullar sobre as *superfícies moduladas* de Lygia Clark até a produção artística do fim da década de sessenta. Para sermos precisos, o fenômeno da destruição do quadro rumo ao não-objeto, se dá lentamente a partir das primeiras experiências de L. C. em 1954. A desintegração é lenta: desintegração do quadro, desintegração do plano, desintegração do espaço pictórico, para daí integrar a estrutura no espaço com os *bichos*<sup>290</sup>.

---

<sup>288</sup> Ver nota 314. Anos depois da formulação do não-objeto, Gullar comentaria as conseqüências da produção experimental do neoconcretismo: “Numa certa altura da minha indagação sobre as experiências neoconcretas (eu me desliguei a partir do final de 1961, começo de 1962) eu percebi o seguinte que quando a arte neoconcreta solicita ao espectador sua participação para que a obra se realize, isto na verdade era uma necessidade de integrar a arte no social, quer dizer, na relação com os outros. A experiência foi sendo levada a um tal nível de distanciamento com respeito à realidade do mundo objetivo que ela chega a esta realidade pelo avesso.” Cf. Depoimento de Ferreira Gullar em COCCHIARALE, F. & GEIGER, A.B. *Abstracionismo: Geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 96.

<sup>289</sup> Cf. GULLAR, F. “Arte Neoconcreta – do quadro ao não-objeto”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 16-10-1960. (reproduzido em *Etapas da arte contemporânea*, pp. 250-153)

<sup>290</sup> Cf. OTTICICA, H. “Vontade construtiva geral” In *Opinião 66* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: MAM, 06 a 30 de abril de 1967, s/p.



Ferreira Gullar comenta a importância inaugural das obras de Lygia Clark:

“(A série produzida pela artista), entre 1954 e 1958, reside no fato de ter ela, através dessas obras, libertado o quadro de suas conotações tradicionais, rompendo com o espaço de representação que se mantinha ao longo da evolução pictórica não-figurativa, de Mondrian aos concretistas. Teve ela a intuição de que, livre de todo intuito figurativo, era o quadro mesmo – a pintura – que se punha em questão. (...) Uma composição de formas geométricas em cores puras era ainda *pintura*? Se essas obras se desligavam totalmente do tipo de significação que definia a pintura, caberia ainda votá-las à mesma função da outra pintura? Essas perguntas LC possivelmente não as terá formulado àquele tempo, mas a direção que, a partir de então, imprime a seu trabalho, revela a presença desses problemas (...).”<sup>291</sup>

Note-se bem: a passagem das *superfícies moduladas* para os *casulos* e depois para os *bichos* na produção de Lygia Clark não foi um caminho necessário, mas opcional<sup>292</sup>. A experiência neoconcreta poderia ter-se restringido à sensibilização da forma concreta. Ao questionar o significado da moldura como espaço demarcatório entre espaço simbólico e espaço real, Gullar iluminou a experiência artística implementada pela artista. O resultado consistiu em ampliar, através do acréscimo de significação, os meios tradicionais de expressão a fim de recuperar o contato vital perdido entre contemplador e obra; com isso chegava-se ao início da experimentação.

<sup>291</sup> GULLAR, F. “Arte Neoconcreta – do quadro ao não-objeto”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 16-10-1960. Reproduzido em *Etapas da arte contemporânea*, p. 251; Parênteses nossos.

<sup>292</sup> Observemos o comentário de Gullar sobre a proposição de um novo percurso para o neoconcretismo a partir da experiência de Lygia Clark: “Em 1958, num pequeno ensaio crítico formulei o problema básico da obra dessa artista, como sendo a ruptura com o espaço virtual do quadro para integrar a expressão do espaço real. O desenvolvimento da experiência implícita naquelas obras só veio provar o acerto de nossa observação. É possível mesmo que, sem aquela observação, Lygia tomasse outro caminho, desenvolvendo outras potencialidades de sua obra. Mas não podemos especular sobre o que não aconteceu.” GULLAR, F. “Lygia entre o brinquedo e a máquina” In revista *Arquitetura*, nº30, Rio de Janeiro, 1964. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 255.

A operação que se iniciava com L. C. não revelou apenas um salto qualitativo da obra para o espaço real, mas também demarcou um ponto de divergência com os processos informacionais da pintura concreta e com o *design* industrial. Esse afastamento da experiência neoconcreta dos motes de criação de uma arte construtiva, de linha produtivista, assegurava ainda um estatuto diferenciado para suas propostas criativas, o que lhes garantia uma possibilidade maior de invenção. Mais do que isso, a artista empreendeu a superação do grande problema da pintura legado também pelo concretismo, segundo a opinião de Ferreira Gullar: a contradição fundo-figura. Se a artista supera os jogos visuais concretos, intuitivamente percebe que um quadrado na tela apóia-se ainda sobre um fundo representativo. Isso se explica como o legado de uma pintura figurativa que se mantinha ainda presente na arte de Mondrian, de Malevitch ou dos concretistas.

Como vimos, o desenvolvimento da arte moderna na sua tendência construtiva a partir do cubismo resultou na eliminação progressiva do objeto natural da pintura e, em seu lugar, o próprio quadro se tornava objeto da pintura. A transcendência do quadro não se localizava mais em sua representação, mas a partir de Mondrian, os pintores emprestavam “significado, transcendência ao quadro mesmo.”<sup>293</sup>. O acréscimo de Lygia Clark em relação a Mondrian ou ao concretismo está no fato de que a artista não guarda em sua pintura “certo grau de figuração”. Na verdade, Mondrian ou Malevitch ainda trabalhavam sobre a superfície bidimensional, e também a arte concreta tentando reduzir o grau de representatividade da pintura, restringindo-a por alusão a efeitos perceptuais puros, ainda se defrontava com a contradição figura-fundo: “um quadrado sobre um fundo é ainda uma figura – o quadro continua a servir de apoio para a representação de figuras embora geométricas.”<sup>294</sup>

O salto qualitativo de L. C. iniciou-se com a superação da contradição figura-fundo pela desagregação da superfície bidimensional e sua integração com o espaço real. Por fim, processava-se na arte brasileira, em antecipação à produção artística internacional, a

---

<sup>293</sup> Idem, *ibidem*.

eliminação de todos os resquícios da obra de arte em sua posição tradicional, no caso da pintura como manifestação exclusivamente visual. O meio evidente utilizado para isso foi a integração da ação do fruidor na obra, completando seu sentido. A grande viragem da arte moderna processada a partir das experiências dos artistas neoconcretos poderia ser sintetizada em dois pontos básicos: a dissolução das categorias tradicionais da arte e a quebra da relação observador - objeto observado. Por sua vez, a consequência direta do abandono dos meios tradicionais de expressão veio fornecer ao artista uma infinidade de opções para sua expressão artística, e a consequência direta do abandono da fruição estritamente visual da obra consistiu em lançar o espectador em uma pluralidade de experiências sensoriais e de participação. Com o passar do tempo os próprios artistas abririam mão desse *status*, entendendo que sua manutenção preconizava práticas estabelecidas. Essas práticas seriam o oposto da atividade criativa que buscava reintroduzir sentido vital pela negação das práticas limitantes e condicionadoras da sensibilidade humana<sup>295</sup>.

Logo depois de escrever a “Teoria do Não-Objeto”, Ferreira Gullar iria propor, em artigos subseqüentes, as implicações do novo estatuto assumido pelas experiências plásticas com o intuito de demarcar a abertura e os limites daquilo que se estava produzindo<sup>296</sup>. É certo que o ensaio do crítico marca a passagem para uma nova etapa da arte brasileira, que se definia por novos modos de atuação dos artistas. Por eles, três percursos se tornaram evidentes: os que não romperam com a “mística da arte” e desenvolveram os postulados

---

<sup>294</sup> GULLAR, F. “Lygia entre o brinquedo e a máquina” In revista *Arquitetura*, nº30, Rio de Janeiro, 1964. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 255.

<sup>295</sup> A intenção de artistas, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, no limiar da experiência neoconcreta, foi propiciar uma crítica das instituições através de intervenções artísticas. Essa atitude visava como fim a transformação das condições dadas, em todos os âmbitos da escala coletiva, assemelhando-se à visão de intervenção cultural defendida por Frederic Jameson: “a descoberta fundamental da revolução cultural, ou seja, a convicção de que transformações objetivas nunca estão garantidas enquanto não forem acompanhadas por toda uma reeducação coletiva, que desenvolva novos hábitos e práticas, e construa uma nova consciência capaz de adaptar-se à situação revolucionária.”. Cf. JAMESON, F. *O método Brecht*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999, pp.129-130.

construtivistas segundo uma “dramatização da forma”, os que aceitaram o rebaixamento de sua atividade entendida (status), agora, não mais como artística e os que chegaram pelo super-refinamento da arte ao encontro às avessas com a realidade. Além desses desdobramentos da atividade neoconcreta, a partir da diretriz do ensaio crítico de Gullar, afastando-se desse processo criativo radical encontramos a vertente neoconcreta interessada na “sensibilização da forma concreta”<sup>297</sup>.

Se Ferreira Gullar delineou os caminhos de expansão das pesquisas neoconcretas, a II Exposição Neoconcreta realizada no Ministério da Educação, novembro de 1960, trouxe a público uma definição mais precisa sobre as semelhanças e diferenças entre os artistas que dela participaram. Propondo uma caracterização geral da exposição a partir da análise das várias obras ali expostas, Gullar definiu em duas vertentes básicas a produção dos artistas neoconcretos. Ele disse: “Dentro da problemática geral da arte neoconcreta pode-se distinguir, atualmente, não direi duas tendências, mas dois tipos de expressão diferentes embora afins: um que tende à diluição das formas no movimento e outro que busca apreender o movimento pela forma.”<sup>298</sup>.

Dois artistas nos servem para a caracterização desses tipos de processo: Lygia Clark e Amilcar de Castro. O processo da artista a inseria no rol dos artistas neoconcretos interessados na expressão contínua da mudança, tentando incorporá-la como parte essencial da obra. Amilcar de Castro também se interessou pela captação do movimento como parte inerente à própria construção da expressão, porém limitou-se a incorporar o movimento produzindo “uma imobilidade aberta”<sup>299</sup>. Por certo, as obras de ambos cabiam perfeitamente na nova denominação proposta por Gullar, todavia se manifestava uma

---

<sup>296</sup> Fazem parte dessa leva, três artigos sobre o problema da perda do suporte e sobre a institucionalização das artes. Os artigos são: “O fim do quadro?”, SDJB, 17-12-1960; “O lugar da obra”, SDJB, 11-02-1961; “O tempo e a obra”, SDJB, 18-02-1961.

<sup>297</sup> Cf. GULLAR, F. “Diversificação da experiência neoconcreta”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-12-1960. Cf. também BRITO, R. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. p. 58.

<sup>298</sup> GULLAR, F. Op. Cit.

<sup>299</sup> GULLAR, F. “Diversificação da experiência neoconcreta”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-12-1960.

diferença básica entre suas atitudes criativas. Essa diferença coloca em evidência a formação anterior desses artistas e sua predileção por determinado meio de expressão.

De novo, estaríamos diante da dificuldade em nomear como não-objetos, dois processos artísticos que se iniciaram em categorias distintas? Na verdade, a denominação das obras de ambos como não-objetos foi resultado de um direcionamento comum da experiência neoconcreta, com a valorização da expressividade e do tempo. Embora aparentemente sem importância, essa diferenciação levou a uma séria discussão sobre a atribuição de prêmios na IV Bienal – quando se premiou o *Bicho* de Lygia como escultura – mas também apontou para uma certa predileção criativa dos dois artistas, “dois tipos de expressão diferentes embora afins”<sup>300</sup>. Já que as obras dos dois artistas eram sem dúvida não-objetos, tratava-se de apontar o lugar de onde partiram em seus percursos individuais (escultura e pintura) e aonde chegaram, por isso, a necessidade de reelaboração das classificações artísticas usadas pela crítica<sup>301</sup>. Lygia Clark preferiu acirrar o embate contra os parâmetros previamente estabelecidos à elaboração da obra, o que a torna antecipadora da grande e emergente produção da arte objetual no mundo. Dessa forma, instaurava-se um novo estatuto para a produção artística, que consistia em passar do espaço fictício ao real. As *superfícies moduladas* de Lygia Clark foram a primeira manifestação desse afã de volta à realidade, que se concretiza na década de sessenta com a ascensão da *pop* americana, com o *Nouveau Realisme* e, particularmente no Brasil, com o manifesto da Nova Objetividade, redigido por Hélio Oiticica e assinado também pela artista. Esse manifesto representou a emergência definitiva da arte objetual, sinalizando o interesse dos artistas que participaram do concretismo e do neoconcretismo pela busca da exterioridade<sup>302</sup>.

---

<sup>300</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>301</sup> Segundo Ferreira Gullar, o neoconcretismo permitiu o abandono das categorias tradicionais, no entanto, isso gerava um problema: à medida que a obra se transformava em conceito e perdia sua materialidade – por consequência, perdia seu suporte –, faltava-lhe um espaço garantido para sua manifestação e mesmo uma linguagem própria. Daí a razão pela qual, Gullar ter peremptoriamente afirmado em seu artigo “O lugar da obra”, *SDJB*, 11-02-1961: “Não há mais lugar para a obra de arte”. Essa idéia constitui hoje a objeção central de Gullar à arte contemporânea. Ver GULLAR, F. “A expressividade da forma” In *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, pp. 53-56.

<sup>302</sup> A crítica social ressurgia na arte em concomitância ao rebaixamento de *status* do artista e, propiciava um *retour* à realidade. Apesar dessa abertura de interesse da atividade artística pelas

### V. 3. O salto definitivo e o *retour* à realidade

Lygia Clark com seus *bichos* e mesmo Ferreira Gullar com seus livros-poemas, *poemas espaciais* e o *Poema Enterrado* são *in extremis* conseqüências palpáveis da Teoria do Não-Objeto e, por conseqüência, o limiar da inversão dos pólos de interesse na arte. Passava-se do interesse pela imanência da arte como ponto de tensão com a sociedade para o interesse cada vez mais acentuado pela imersão das práticas artísticas no interior das práticas sociais. Entretanto, esse processo deu-se de duas maneiras: ou pela ênfase no plano estético, ou pela ênfase no plano político. Lygia Clark e Hélio Oiticica fazem parte da primeira alternativa, efetuando um desenvolvimento coerente das pesquisas construtivas em busca das experiências vivenciais; Ferreira Gullar faz parte da segunda alternativa, propondo uma inversão do interesse na arte - antes considerada por si mesma, a arte passa então a ser vista preponderantemente em sua significação política, inaugurando a fase de ruptura de Gullar com o neoconcretismo, em 1961.

De início, entretanto, a artista e o poeta ligados à linha construtiva pretendiam recondicionar sentimentos e sentidos embotados do homem contemporâneo, o que enobrecia a função essencialmente crítica das práticas artísticas, mantendo acesa a possibilidade de descondicionamento sensorial e estético do homem. A almejada mudança dos valores sociais tornava-se parte intrínseca das pesquisas do neoconcretismo. Segundo Mário Pedrosa, Lygia Clark lutava contra o “obscurantismo romântico”, que pretendia dar estatuto privilegiado à arte e fechar-se na expressão solipsista do artista<sup>303</sup>. Pedrosa estava com isso se referindo às qualidades expressivo-objetivas dos *bichos* de Lygia Clark, mas

---

práticas sociais em detrimento da atividade artística por ela mesma, o manifesto da Nova Objetividade reafirmou o interesse por uma *vontade construtiva*. Isso diferenciava os artistas brasileiros de seus companheiros internacionais que propunham uma apologia da sociedade de consumo (os pop americanos e os novos realistas franceses). Cf. OITICICA, H. “Vontade construtiva geral” In *Opinião 66* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: MAM, 06 a 30 de abril de 1967, s/p.

<sup>303</sup> PEDROSA, M. “A significação de Lygia Clark”. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 249-254.

também anunciando o interesse pela conjunção entre arte e vida. Disso resultava, em primeira instância, a vontade de retorno à realidade.

Se, por um lado, os *bichos* marcavam o início do processo de dissolução completa da arte em práticas sociais não estritamente artísticas, por outro, eles ainda se valiam do estatuto artístico que lhes conferia significado enquanto objetos especiais, sem função ou utilidade explícita. A valorização da realidade pode ser entendida pela valorização do exterior, do mundo, com a perda de importância dos elementos intrínsecos da pintura ou da escultura, mas, ao contrário de Duchamp, L. C. propunha-se integrar a obra ao espaço real sem perder de vista a importância da conformação visual dos planos no espaço. Lygia partira de um desenvolvimento coerente da *superfície modulada* com suas formas rigorosamente geométricas para o espaço real com seus *bichos*, onde a forma privilegiada permaneceu.

Convém salientar que o processo inventivo da artista foi gradual, etapa por etapa, e em consequência disso havia ainda nos *bichos* os planos que compunham as *superfícies moduladas* ou *contra-relevos*, porém articulados conjuntamente no espaço. Essa coerência da pesquisa garantia a independência dos planos apesar da supressão do espaço pictórico do quadro e não deixava de reafirmar a natureza privilegiada da forma, pois Lygia Clark se utilizava de “quadrados, triângulos e círculos”<sup>304</sup> na produção de seus não-objetos. Mais ainda, os *bichos* de Lygia Clark, por sua finalidade estética, mantinham-se no interior das práticas artísticas e delas necessitavam para sua validação, sem as quais eles não estariam a meio caminho entre a atividade autônoma e o compromisso de mudança dos valores. Os *bichos* valiam-se da pesquisa dos valores plásticos, revelando novas possibilidades de significação do tempo e do espaço na obra. Assim sendo, deixava-se de lado a ilustração de uma concepção de tempo e espaço representados na obra, tornando-a suporte e concepção de si mesma, sem os quais não haveria qualquer possibilidade de manifestação artística ou,

---

<sup>304</sup> Cf. PEDROSA, M. “A significação de Lygia Clark”. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p 253.

como disse Gullar, mesmo destituído dos suportes tradicionais, o *bicho* escorava-se na “mística da arte”<sup>305</sup>.

Por ser um dos alvos prediletos dos construtivistas (por exemplo de Pevsner ou de Gabo), as conformações novas de espaço e de tempo garantiam ainda à obra de Lygia Clark, uma inerência à pesquisa da forma e de seus elementos, sem ser mais pintura ou escultura. Acresce-se à auto-referencialidade dos não-objetos outra dimensão aparentemente contraditória: a tentativa de promoção de uma mudança substancial da sensibilidade humana. Com a perda do caráter *exclusivamente* contemplativo da obra de arte, essa tornar-se-ia objeto não somente para ser visto mas também experienciado: o *bicho* conclama à participação<sup>306</sup>.

Também a poesia de Ferreira Gullar desde seu primeiro *livro-poema* e, posteriormente com seus não-objetos, não prescindia da noção de participação. Como se sabe, a poesia participativa foi resultado da pesquisa aprofundada de Gullar sobre o potencial expressivo do poema, que através de seus meios próprios pretendia revelar um conhecimento privilegiado do mundo. Por isso, adotando um processo de depuração do poema e de eliminação da linguagem unidirecional, o poeta escolhia a experiência primeira (o silêncio) em detrimento da utilização convencional da linguagem verbal feita pela

---

<sup>305</sup> Ferreira Gullar comenta: “Lygia está entre o jogo e o sério. Entre o brinquedo e a máquina. Entre o inútil e o útil. Suas construções convidam-nos a brincar, pelas possibilidades de movimentos que têm, e ao mesmo tempo nos afastam, ou por seu tamanho ou por seu convite à contemplação. Mas de qualquer modo, pertencem elas àquelas séries de ‘machines inúteis’, concebidas por Picabia na época surrealista. As máquinas inúteis de Picabia continham em si uma ironia. As ‘máquinas’ de Lygia contêm, ainda a mística da arte. Esta é sua contradição.” GULLAR, F. “Lygia entre o brinquedo e a máquina” In revista *Arquitetura*, nº30, Rio de Janeiro, 1964. Reproduzido em AMARAL, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 256.

<sup>306</sup> Lygia Clark, em suas pesquisas artísticas posteriores, quis garantir uma resposta ao condicionamento sensorial e situacional do corpo no interior da sociedade. Porém, a artista não queria apenas descondicionalizar o comportamento humano, que tem sua forma estatuída (nas escolas, nos hospitais, nos bancos, isto é, em todas as formas de organização sociais contemporâneas), mas buscava também atentar para outros modos de manifestação possível do vivente. Se, por um lado, sua pesquisa propositiva foi tão coerente como a de Oiticica, por outro lado, uma vez que passara do quadro representativo à noção de participação do espectador no *bicho*, não lhe restava outra alternativa senão dar ênfase à possibilidade criativa-livre do participante. Cf. PEDROSA, M. “Mundo



poesia: “Meu problema era a palavra, esse ser ambíguo com um extremo mergulhado no homem e o outro preso aos objetos cotidianos. A palavra isolada na página era, para mim, a fala brotando no silêncio.”<sup>307</sup>

O uso do espaço em branco da página produziu uma mudança no significado do livro, de simples suporte da poesia para parte integrante do poema. Para Gullar, tratava-se de operar ao mesmo tempo com os elementos visuais e semânticos da palavra. A ressalva é que, enquanto no concretismo esse processo de valorização da visualidade do poema se dá a partir de ritmos mecânicos numa estaticidade da palavra na página, ao contrário, Gullar propôs a introdução do tempo na leitura do poema, com o ato de virar as páginas.

Dessa forma, ao invés de explorar relações ótico-mecânicas entre palavras, Gullar buscou acentuar o vazio entre elas pela conformação da palavra na página, o que indicava a importância do silêncio na criação do poema: o silêncio como avesso da linguagem. Daí, o *livro-poema*, com suas páginas cortadas e recortadas. Mas, o que significava essa busca do silêncio na poesia? Segundo o próprio Ferreira Gullar, em *Cultura posta em questão*, a anulação progressiva do discurso verbal fazia parte das propostas tanto da poesia neoconcreta quanto da poesia concreta, que almejavam uma comunicação sem conceitos<sup>308</sup>:

“Quaisquer que tenham sido as divergências entre a poesia concreta e neoconcreta, neste ponto elas se identificam: partem de uma concepção mágica da linguagem, segundo a qual seria possível imprimir à linguagem verbal um modo de expressão aconceitual. (...) (Isto significa que) que existe uma verdade que não pertence ao mundo racional e à qual só a arte tem acesso. Significa também a vontade de transferir para o campo da poesia um tipo de pensamento formal que se desenvolveu sobretudo no âmbito da pintura.”

---

em crise, homem em crise, arte em crise” In *Homem, mundo, arte em crise*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, pp. 218-220.

<sup>307</sup> GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.123.

<sup>308</sup> Idem, *ibidem*, p.125. (parênteses nossos).

Em seguida, Gullar transforma a ação participativa no elemento mais importante de sua poética e prossegue seu percurso com a invenção dos poemas espaciais, nos quais “o gesto é o acionador desta linguagem materializada no espaço: uma caixa branca a palavra dentro; uma placa, a palavra sob um cubo azul. Era o que chamei de “não-objeto”. (...) O último não-objeto concebido já não tinha nenhuma palavra dentro...”<sup>309</sup>, apenas um sinal de interrogação.

Conclui Gullar: “Percebi a continuidade (...) (com a) experiência antiga (o problema que alimentara toda *A Luta Corporal*): descia mais fundo na linguagem, agora, trabalhando o avesso dela o não-formulado, a não-palavra.”<sup>310</sup> Também era essa a proposta de Mário Pedrosa, no início da década de cinquenta, quando de forma otimista via surgir nos anos vindouros, “uma civilização de signos inéditos ou universais ainda mal absorvidos”<sup>311</sup>. Portanto, a arte abstrata seria o paralelo das grandes descobertas da cibernética e que viera para “educar o povo, prepará-lo para entender-se, para comunicar-se sem ser pela palavra”<sup>312</sup>. Na opinião de Gullar na década de sessenta - depois de ter rompido com o neoconcretismo e enveredado para uma arte participativa -, o não-objeto garantiu a passagem da arte autônoma para a arte participativa, diante dos apelos da realidade

---

<sup>309</sup> GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.125

<sup>310</sup> Idem, *ibidem*. (parênteses nossos). Cf. também PEDROSA, M. “A passagem do verbal ao visual” In *Homem, mundo, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, pp. 148-150.

<sup>311</sup> PEDROSA, M. “A passagem do verbal ao visual” In *Homem, mundo, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, p. 150.

<sup>312</sup> Com a entrada da década de sessenta, Mário Pedrosa reavalia o potencial revolucionário e liberatório da civilização visual no contexto de emergência dos meios de comunicação de massa. O crítico entendia que o processo de passagem da sociedade verbal para a sociedade visual trazia sérias dificuldades quanto ao controle dos processos comunicativos, o que gerava problemas para elaboração de um sistema educativo e formador: “Na civilização em marcha a ação exercida sobre o homem passa pelas técnicas da informação visual. E isto aqui é grave e decisivo: a ação que o homem deve procurar exercer sobre si mesmo e sobre o mundo, num fito de emancipação, não pode mais evitar a sua submissão àquelas técnicas”. Ainda segundo Pedrosa, a substituição dos processos comunicativos verbais pelos visuais produzia uma separação entre saber e comunicação. A consequência disso nas artes torna-se a falta de referentes culturais sólidos. Diz Pedrosa: “(a representação do mundo) já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas da comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles.” Idem, *ibidem*, p.151. (parênteses nossos).

brasileira<sup>313</sup>. Assim, o retorno à realidade fez-se, em um primeiro momento, através da participação do espectador na obra. Anos depois, Gullar avaliava, em seu livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*, a importância que atribuiu ao sentido de participação nas artes plásticas e na poesia para o momento brasileiro. Vejamos<sup>314</sup>:

“Os ‘não-objetos’ eram placas de madeira horizontais, tendo elas formas geométricas, também em madeira, sob as quais estava escrita uma palavra: a ação do espectador é que revelava a palavra escondida e fazia com que o poema falasse. O ‘poema enterrado’ era uma sala cúbica, construída no subsolo, onde o ‘leitor’ penetrava por uma escada e lá dentro movia uma série de cubos, sob os quais estava escondida a palavra. Os bichos de Lygia Clark, nascidos de uma abstração progressiva e radical das formas figurativas, são esculturas que exigem a participação ativa do espectador para revelar a série de aspectos implícitos na estrutura da obra. O mesmo espírito tem as obras atuais de Hélio Oiticica, com seu parangolé, que exige a ação de um dançarino para existir enquanto expressão. Todas essas soluções, no meu entender, são o caminho que esses artistas encontram para retornar à realidade, mesmo sem abrir mão da concepção metafísica que os move. É certo que a ação, em tais casos, como no caso de Mallarmé, é ainda ritualística e abstrata – já em alguns casos liberatória – mas indica uma aproximação progressiva com os fatos concretos da vida.”

---

<sup>313</sup> Ferreira Gullar conclui, em *Cultura posta em questão*, que o momento exigia um posicionamento político do artista diante da realidade social do País, por isso a avaliação que faz do neoconcretismo, em sua busca da comunicação visual e aconceitual, como: “a necessidade dos poetas de se furtar ao tipo de responsabilidade que implica pensar o mundo dentro de suas relações concretas” Idem, *ibidem*, p. 125. Gullar passa da noção de participação no âmbito estritamente estético para o âmbito político. Diz ele: “No Brasil, tivemos as buscas dos poetas concretos e neoconcretos, sem que o problema, colocado sob os olhos da crítica merecesse dela a atenção devida. (...) Estive de tal modo comprometido com aquelas experiências que hoje, quando me volto para a poesia de participação, provoço suspeitas acerca da coerência de minha posição atual. Tais suspeitas decorrem de não se compreender que, entre a mais extremada experiência estilística e a poesia de participação, existe apenas uma mudança de ponto de vista com respeito às possibilidades de uma poesia nova desligada dos problemas sociais.” Idem, *ibidem*, p. 95.

Evidentemente, a noção de participação abriu-se em duas frentes, tornando-se ou uma exigência da arte participativa em denunciar a situação social e política do País, ou uma tentativa de abrir as possibilidades de vivência humana para além da alienação social contemporânea do homem e de seus sentidos. De uma forma ou de outra, o interesse pela exterioridade fazia-se presente ampliando meios expressivos e proposições artísticas. Assim, na década de sessenta, há um dilatamento da noção de arte que abarca experiências muito díspares em seus resultados, mas motivadas sempre pela intervenção crítica, direta ou indiretamente.

Mário Pedrosa comenta, em meados de sessenta, a produção artística que se desenvolveu a partir dos não-objetos (dentro ainda das propostas construtivas); nela o interesse na exterioridade se dava pela negação da “distância psíquica”<sup>315</sup> e pela subordinação “dos valores plásticos (...) (às) estruturas perceptivas e situacionais”<sup>316</sup>. Assim, a noção de exterioridade serviu como um divisor de águas entre a produção de arte anterior e posterior ao advento da arte objetual. A essa arte, Pedrosa denominou pós-moderna, tentando diferenciá-la da arte moderna propriamente dita. As noções de exterioridade e interioridade se referem, aqui, ao valor atribuído à relação obra e espectador e ao próprio sentido da obra proposto pelo artista, conforme o crítico nos explica<sup>317</sup>:

“(...) a distância entre uma obra e o espectador, (...) o conceito de distância psíquica, (...) (são) a diferença fundamental entre a apreensão da Arte que vinha dominando até agora, e sobretudo em toda essa fase histórica da evolução artística que passou a ser conhecida como “arte moderna”, e a que hoje se vai difundindo pelo mundo, como uma avalanche, e que sugeri, modestamente, que se chamasse, a fim de diferenciá-la da precedente, de “arte pós-moderna”.”

---

<sup>314</sup> GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 51-52.

<sup>315</sup> PEDROSA, M. “Bienal e participação ... do povo” In *Homem, mundo, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, p. 188.

<sup>316</sup> PEDROSA, M. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” In *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 355. (parênteses nossos).

Para Pedrosa, a arte pós-moderna diferia da moderna pela quebra da distância psíquica entre espectador e obra, na qual o artista introduzia a noção de participação como parte intrínseca da fruição artística: “a ‘participação do espectador’ revelou-se cada vez mais como um conceito revolucionário a opor-se – quase que como um traço específico da sensibilidade de nossa época – ao conceito estético decisivo sem dúvida das épocas anteriores, ou o da ‘distância psíquica’”<sup>317</sup>. A seu ver, a arte pós-moderna garantia, através e a partir da introdução da participação na obra, uma familiarização maior do público com as novas manifestações artísticas. Mas a aparente liberdade com que o público se dispunha a movimentar ou intervir nas obras, não prescindia também de um cuidado redobrado para que a proposta estética fosse compreendida.

Tratava-se, sem dúvida, de uma arte nova, de uma arte dessacralizada, porém o contato direto deixava de lado a “distância psíquica” tão necessária para a compreensão da proposta do artista. Esse distanciamento não era privilégio da arte tradicional que se sustentava na relação obra-espectador – eis aí, a caracterização de uma época por Pedrosa: a arte participativa também o exige. Assim, a inauguração da arte participativa coincide com a nova atitude do público diante das obras. Essa nova atitude revelava um outro fenômeno emergente naquele momento histórico: a apreciação artística em massa ou o interesse das massas pelo consumo estético, no qual a fruição da experiência artística, sem uma reflexão equivalente sobre a proposta ali contida, torna-se evidente. A exterioridade domina em tais casos, em contraposição à interioridade, ao distanciamento, à reflexão<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup> PEDROSA, M. “Bienal e participação ... do povo” In *Homem, mundo, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, pp. 188-189.

<sup>318</sup> Idem, *ibidem*, p. 188.

<sup>319</sup> Conclui Pedrosa sobre o fim do projeto moderno em arte: “A querela entre (modernos e pós-modernos) é muito mais profunda (...) que entre “modernos” e “acadêmicos” (...). (Os puristas) defendem o conceito mesmo de Arte, tal como foi restaurado, na sua pureza, especificidade e autonomia. (...) Acreditou-se que (com o movimento de arte moderna) se havia chegado (...) à plena autonomia do fenômeno da Arte no campo complexo sócio-cultural. Enfim, com este conceitual esteticamente isolado, bem definido e bem trabalhado, o papel da Arte nos próximos desenvolvimentos econômicos, sociais e culturais da sociedade seria decisivo. Mas que vemos? As conseqüências aparentes da produção em massa e do grande consumo da civilização de massa parecem começar a reconstruir aquele conceito para fazer das obras de arte cada vez mais um objeto

### Conclusão: O legado da crítica de arte nos anos 50 e 60

O Modernismo brasileiro será revisitado por artistas e críticos nos anos cinquenta, a fim de recomeçá-lo do ponto zero. Essa empreitada tentava também resolver o impasse das artes brasileiras e reinseri-las em uma discussão mais ampla sobre os rumos históricos que começavam a surgir no período pós-guerra. No plano local, sem dúvida, a construção e o investimento do Estado em setores fundamentais como educação e pesquisa, desde os anos trinta, geravam seus frutos e a industrialização, ainda que incipiente, vinha pôr termo à visão do Brasil como país essencialmente agrário. Nesse contexto se criou, entre nós, a expectativa de formação e de estabelecimento de uma sociedade moderna de fato.

A frase lapidar de Mário Pedrosa, “O Brasil está condenado ao moderno”<sup>320</sup>, é sintomática dessa nova etapa de um suposto amadurecimento democrático do País que, ao mesmo tempo, punha-se em marcha obrigatória, sintonizada com a conjuntura mundial. Por sua vez, no início da década de cinquenta o poeta Ferreira Gullar vem dar uma nova direção à crise do padrão modernista brasileiro – resultado do desenvolvimento das artes a partir da Semana de 22 – através de uma tentativa deliberada de expansão dos limites artísticos.

Ferreira Gullar contribuirá, então, na configuração e constituição desse universo artístico moderno, por excelência. Quinze anos de atividade de Mário Pedrosa e dez de Ferreira Gullar em busca da nova expressão das artes modernas deixariam à vista os saldos positivos e negativos da constituição resultante de uma nova etapa da arte brasileira. Desta atividade quase conjugada dos dois críticos resultaria, em conformidade com a época, uma revalidação de toda a crítica por conta da mudança de valor atribuído ao modernismo, gerando o que se constituiria – no início da década de sessenta – como a crise do projeto moderno nas artes. Cada vez mais, tornou-se evidente para esses dois intelectuais, no decorrer da década de cinquenta, a crise que se avizinhava do modernismo no Brasil.

---

de consumo transitório como o automóvel, a unha e a cabeleira postiças.” Idem, *ibidem*, p.191. (parênteses nossos).

<sup>320</sup> Entrevista de Mário Pedrosa para o jornal Tribuna da Imprensa, 26-27 de dezembro de 1953. Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*. “Ferreira Gullar”. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº6, setembro de 1998, p. 110.

Segundo Mário Pedrosa, a crítica de arte deveria ser objetiva, e não subjetiva, sem no entanto deixar de lado o ponto de vista pessoal. Esse critério propunha dar direcionamento à crítica de arte, visava apontar um modo de se conduzir e, por conseguinte, um compromisso ético e social com seu tempo. Pedrosa acreditava que ainda era possível um certo domínio objetivo no julgamento das obras, com o aporte das novíssimas leis e descobertas da física e da psicologia acerca da natureza das coisas, como foi sua tese sobre a Teoria da Forma aplicada às artes plásticas.

No entanto, o método objetivista vai-se mostrando insuficiente com a ascensão da *pop art* e da arte efêmera. Esse processo iniciava-se com a predominância do âmbito subjetivo e particularizado em detrimento da possibilidade de intervenção humana e objetiva no processo histórico, como Pedrosa afirmou em seus últimos escritos sobre arte na década de setenta: “Arte culta e arte popular”; “Discurso aos Tupis e aos Nambás”; “Variações sem tema ou arte da retaguarda”.

Houve, por força do próprio desenvolvimento histórico, a enfática afirmação de um subjetivismo acirrado, ou melhor, um processo de individualização mais condizente com a lógica do capital na sociedade contemporânea. Esse processo levaria à perda de um compromisso ético por uma superfluidade e abundância estratégica dos parâmetros de julgamento possíveis, o mesmo valendo na produção artística, tal como notou Pedrosa: “Esse fazer experimental em arte é, pois, sempre aberto, numa plena disponibilidade. Por assim ser é que pode acabar com o tempo e o amadurecimento da experiência, por se tornar mesmo representativo da época, desta época também terrivelmente aberta a uma disponibilidade total, e, em consequência, terrivelmente ameaçadora e fascinante”<sup>321</sup>.

Esse ensaio de Pedrosa demonstra ainda certo otimismo, quanto à arte experimental como um novo referente de época. Esse otimismo se expressa na possibilidade de mudança histórica – em sentido dialético –, isto é, arte experimental como abertura constante e plena disponibilidade, em conformação com a possibilidade de um horizonte utópico<sup>322</sup>.

---

<sup>321</sup> PEDROSA, M. “Arte experimental e museus” In *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 296. Originalmente publicado no Jornal do Brasil em 16-12-1960.

<sup>322</sup> PEDROSA, M. “Arte experimental e museus” In *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 296.

Entretanto, com o tempo, mais precisamente a partir de seu exílio no final de 1970, Mário passa a ver, nas experiências em arte, uma preponderância da forma pela forma<sup>323</sup>:

“Nestas metrópoles pós-industriais, de avanços tecnológicos vertiginosos, as vanguardas artísticas sucedem-se dia a dia, levadas por uma necessidade premente de mudar o produto para contentar uma clientela que não gosta em geral de investir no já visto, como os artistas, principalmente jovens, tampouco gostam de repetir o que se está fazendo. Não é mudança de estilo, como nas grandes épocas, o que se verifica no domínio das artes plásticas, é antes a estilização ou o processo de modernizações que se comemora todos os anos nas feiras e salões de automóveis nas grandes capitais da Europa e América.”

A eficácia artística que transforma e cria novos valores acaba por ter seu fim, na reificação da arte como mercadoria ou no distanciamento extremo da arte em relação à realidade brasileira<sup>324</sup>. A incapacidade de transformação da arte é atestada, no mundo e em particular no Brasil, por um lado, pela derrubada das ilusões quanto ao caráter evidentemente autônomo da arte, donde a constituição de um circuito local sempre incipiente de comercialização artística seria a expressão do permeio da mercadoria como arte, e vice-versa<sup>325</sup>.

Por outro lado, seu distanciamento da vida, portanto da realidade brasileira, mostrava seu caráter ineficaz diante de uma situação social - que se mantinha sobre todos os esforços - agravada com a crise política dos primeiros anos da década de sessenta. Por seu turno, a partir da experiência neoconcreta, Gullar seguiu uma das indicações da própria arte que viriam dar forma ao seu anseio de mudanças políticas e sociais no País. Em 1961,

---

<sup>323</sup> PEDROSA, M. “Discurso aos Tupis e aos Nambás” In *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.335. Redigido em Paris em 1975 e publicado em *Versus* n° 4, 1976.

<sup>324</sup> Cf. Entrevista de Mário Pedrosa para o jornal *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 20-12-1977.

<sup>325</sup> Idem, *ibidem*.



Gullar vai para Brasília, convidado a dirigir a Fundação Cultural. Ali retoma contato com o povo do Nordeste e decide se engajar na luta política<sup>326</sup>:

“Ali eu reencontrei os candangos e vi - enquanto minha linguagem poética entrava em crise - que eu já não tinha nada a ver com minha gente, que a tinha abandonado. Comecei a questionar o urbanismo, as concepções daquela nova cidade. Embora achasse muito bonita, extraordinária, a arquitetura do Oscar Niemeyer, a vida era difícil. As próprias pessoas que haviam construído a cidade estavam marginalizadas. Um dia, vi em Brasília um cartaz com uma letra torta, onde estava escrito assim: “nóis que é trabaio”. Aquilo foi um choque para mim (...).”

É preciso entender que, ao deixar o Rio de Janeiro, Gullar afastou-se também do neoconcretismo. Seu afastamento da experiência neoconcreta era, em parte, devido à sua insatisfação com as possibilidades expressivas, que se tinham esgotado. Indicativa dessa opinião de Gullar foi sua proposta a Hélio Oiticica de fazerem uma última exposição dos trabalhos neoconcretos: “(...) Então, eu chamei o Hélio Oiticica na casa do Reinaldo Jardim e falei assim: “Eu vou propor uma coisa maluca: vamos fazer a última exposição neoconcreta. A gente coloca um dispositivo explosivo dentro de cada obra e põe um detonador no canto da sala. Abre a exposição e, às seis da tarde, a gente anuncia que acabou a exposição e nós detonamos a explosão”. (...) Porque eu dizia existe obra de arte que é para acabar de repente e droga de arte, que é a que fica no museu.”<sup>327</sup>.

Operando no interior da crítica à institucionalização da arte, Gullar segue uma das linhas potenciais de desenvolvimento da proposta neoconcreta ao exigir da arte uma participação mais próxima da sociedade. A proposta de participação do espectador,

---

<sup>326</sup> MASSI, Augusto. “Guerra e paz de Gullar”, *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, 28-08-1994.

<sup>327</sup> Idem, *ibidem*.

suscitada pela experiência neoconcreta, levaria Gullar ao passo seguinte: a participação direta na sociedade, à política<sup>328</sup>.

Esses dois prismas de análise de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar, sobre os impasses do estabelecimento da tendência construtiva no Brasil evidenciam a grande viragem para um novo estatuto artístico implementado nas atividades artísticas de um Hélio Oiticica ou de um Antonio Henrique Amaral, a partir da década de 60<sup>329</sup>. Pedrosa tendia a acreditar ainda no projeto construtivo da arte brasileira, sempre desconfiado dos avanços da cultura *pop corn* americana, enquanto Gullar se verá cada vez mais impulsionado por sua própria crise artística, característica também da época, a ir ao encontro de uma participação comprometida com as circunstâncias sociais e políticas de nosso País. Nesse momento ambos, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar discordam dos caminhos efetivos que se deveriam seguir. Seus esforços comuns em prol da mudança social do País, por assim dizer, tomaram nesse período rumos diferentes.

---

<sup>328</sup> Cf. Depoimento de Ferreira Gullar In COCCHIARALE, F & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal - A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 96.

<sup>329</sup> Ferreira Gullar comenta a experiência do exílio, tanto para ele como para Pedrosa, como uma reformulação de todos seus valores e esperanças de transformação política e artística do País: "(...) Mais tarde, adquiri uma postura totalmente distinta da dele. Com a ditadura, fomos para o exílio e tivemos que rever tudo." Cf. "Ferreira Gullar" In *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº6, setembro de 1998, p. 38. Gullar se referia justamente aos primeiros anos da década de sessenta quando ele perde o interesse pela arte pura e envereda para a participação no campo político como diretor da UNE. Nesse período, por certo houve uma mudança de concepção estética e política entre Pedrosa e Gullar, pois aquele acreditava ainda na potencialidade sintetizadora propugnada pela arte moderna, o que contribuiria para a emancipação do homem. Depois da falência utópica de Brasília, enquanto síntese das artes e renovação social autêntica, Mário Pedrosa começa a rever suas posições em torno da crença na arte construtiva como reabilitadora e representante real das potencialidades revolucionárias das vanguardas históricas. Cf. ARANTES, O. B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, pp. 75-77 e 124-135.

## Bibliografia

### **LIVROS, ENSAIOS E DEPOIMENTOS DE FERREIRA GULLAR:**

a.d. Entrevista com Ferreira Gullar. Jornal de Poesia, s.l., novembro, 1995.

a.d. Entrevista com Ferreira Gullar. *Guia das Artes*, São Paulo, sem página, sem data.

ANJOS, Augusto dos. *Toda a poesia*. Estudo crítico de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

ANTONIO HENRIQUE AMARAL. "O meu e o seu". Comentário crítico de Ferreira Gullar. São Paulo, Galeria Mirante das Artes, 1967.

ANTONIO HENRIQUE AMARAL. "Bananas". Comentário crítico de Ferreira Gullar. New York, s.l., 1978.

GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civ. Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civ. Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. "As artes na cidade". Exposição e Debates. São Paulo: FAU-USP, 12-13 de outubro de 1970.

\_\_\_\_\_. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ferreira Gullar*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

\_\_\_\_\_. *Sobre arte*. São Paulo: Avenir – Palavra e imagem, 1982.

\_\_\_\_\_. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

\_\_\_\_\_. "Ferreira Gullar" In *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Nº6, setembro de 1998.

\_\_\_\_\_. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

MARQUES, T. "O poeta em busca do passado". O Globo, 13-10-1991.

MASSI, Augusto. "Guerra e paz de Gullar", *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 28-08-1994.

#### ARTIGOS DE FERREIRA GULLAR:

GULLAR, F. Entrevista com Juan Miró, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 14-10-1956.

\_\_\_\_\_. "Emeric Marcier", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-10-1956.

\_\_\_\_\_. "Exposição coletiva na Petite Galerie", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 28-10-1956.

\_\_\_\_\_. "Xilogravura americana", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 04-11-1956.

\_\_\_\_\_. "Gravura e desenho", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 11-11-1956.

\_\_\_\_\_. "Peruanos no MAM do Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 25-11-1956.

\_\_\_\_\_. "Franz Krajcberg", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 16-12-1956.

\_\_\_\_\_. "Exposição infantil", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 30-12-1956.

\_\_\_\_\_. "As artes plásticas em 1956", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 30-12-1956.

\_\_\_\_\_. "Franz Krajcberg: o essencial é inventar", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 05-01-1957.

\_\_\_\_\_. "Cronologia das artes plásticas no século XX", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 27-01-1957.

\_\_\_\_\_. "O acervo do MAM no Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 27-01-1957.

\_\_\_\_\_. "Pintura concreta", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10-02-1957.

\_\_\_\_\_. "I Exposição Nacional de Arte Concreta: O Grupo de São Paulo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-02-1957.

\_\_\_\_\_. "Cronologia das artes plásticas no século XX: 1926-1951", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-02-1957.

\_\_\_\_\_. "I Exposição Nacional de Arte Concreta: O Grupo do Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 24-02-1957.

GULLAR, F. "Crítica à autoridade", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-03-1957.

\_\_\_\_\_. "Josef Albers", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-03-1957.

\_\_\_\_\_. "Ivan Serpa se define: sou pintor concreto", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-03-1957.

\_\_\_\_\_. "Cantando vanguardas", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-03-1957.

GULLAR, F. "Conversa com o pintor João José", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 24-03-1957.

\_\_\_\_\_. "A lição de Lúcio Costa", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 31-03-1957.

\_\_\_\_\_. "Alúcio Carvão, pintor concreto, garante: não sinto nostalgia da natureza", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 14-04-1957.

\_\_\_\_\_. "Objetos matemáticos", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-04-1957.

\_\_\_\_\_. "Novas aventuras de Macunaíma", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 28-04-1957.

\_\_\_\_\_. "Jogo duplo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 05-05-1957.

\_\_\_\_\_. "Gabo contra Pevsner", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 12-05-1957.

\_\_\_\_\_. "Salão Moderno 1957", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 26-05-1957.

\_\_\_\_\_. "Roiter, fotógrafo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 26-05-1957.

\_\_\_\_\_. "VI Salão Moderno – gravura e desenho", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 09-06-1957.

\_\_\_\_\_. "No MAM-Rio, Volpi, pintor brasileiro", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 16-06-1957.

\_\_\_\_\_. "Brancusi inventa técnica para ganhar no golfe", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 07-07-1957.

\_\_\_\_\_. "Salão Moderno: menos um", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 07-07-1957.

GULLAR, F. "Pintura, expressão simbólica", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 14-07-1957.

\_\_\_\_\_. "A pintura devianascer do céu – diz Franz Weissmann, escultor do espaço", 28-07-1957.

\_\_\_\_\_. "Conversa em torno de Segall", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 11-08-1957.

\_\_\_\_\_. "Existe ou não a arte mágica? 72 especialistas respondem a enquete de Breton", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 18-08-1957.

\_\_\_\_\_. "Mural em quatro tempos", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 25-08-1957.

\_\_\_\_\_. "Pintura concreta de Almir Mavignier", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 01-09-1957.

\_\_\_\_\_. "Do quadro e da maçã", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 15-09-1957.

\_\_\_\_\_. "Poesia e humor", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 15-09-1957.

\_\_\_\_\_. "Brasil 57", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 15-09-1957.

\_\_\_\_\_. "Entre Morandi e Chagall é difícil escolher, declara Fayga Ostrower, melhor gravadora nacional da IV Bienal", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 29-09-1957.

\_\_\_\_\_. "Brasileiros premiados na IV Bienal de São Paulo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 29-09-1957.

\_\_\_\_\_. "Prêmio Museu de Arte Moderna do Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 29-09-1957.

\_\_\_\_\_. "Prêmio melhor desenhista nacional", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 29-09-1957.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre a Bienal I: fraco o Brasil", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 06-10-1957.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre a Bienal II: Brasileiros premiados", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 13-10-1957.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre a Bienal III: Morandi recria um mito: o objeto", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-10-1957.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre a Bienal IV: Oteiza e o problema da desocupação do espaço", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 28-10-1957.

GULLAR, F. "Lívio Abramo: 20 anos de pintura", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 28-10-1957.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre a Bienal V: artes plásticas do teatro, um equívoco", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-11-1957.

\_\_\_\_\_. "Mau exemplo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-11-1957.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre a Bienal VI: Pollock e o Tachismo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10-11-1957.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre a Bienal VII: Inglês na IV Bienal", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 24-11-1957.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira: Osvaldo Goeldi", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 01-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira II: Fayga Ostrower", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 08-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Dez anos de pintura italiana", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 08-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira III: Lygia Pape", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 15-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Visite a IV Bienal de São Paulo – sobre as salas especiais", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 15-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Artes visuais: ecos da VI Bienal na Holanda", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 15-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira IV: Edith Bering", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Visite a IV Bienal de São Paulo – escultura e pintura", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira V: Darel Valença", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 29-12-1957.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira VI: Iberê Camargo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 05-01-1958.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira VII: Marcelo Grassmann", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 12-01-1958.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira VII: Lívio Abramo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 19-01-1958.

GULLAR, F. "Debate sobre a gravura brasileira IX: Quadro final do debate sobre a gravura brasileira", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 26-01-1958.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre a gravura brasileira X: novos depoimentos sobre a gravura: Goeldi, Lygia Pape e Edith Bering", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 02-02-1958.

\_\_\_\_\_. "Retrospectiva de Milton Dacosta na Gea", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 02-02-1958.

\_\_\_\_\_. "Ingleses no MAM do Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 16-02-1958.

\_\_\_\_\_. "Pancetti: o amor da paisagem", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 23-02-1958.

\_\_\_\_\_. "Roualt: o realismo moral", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 23-02-1958.

\_\_\_\_\_. "A última carta de Léger", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 09-03-1958.

\_\_\_\_\_. "Serpa na Gea", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 30-03-1958.

\_\_\_\_\_. "O espaço de Schlemmer", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 06-04-1958.

\_\_\_\_\_. "A propósito de um debate: louco faz arte?", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 20-04-1958.

\_\_\_\_\_. "Renoir, Cézanne, Van Gogh", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 20-04-1958.

\_\_\_\_\_. "Projeto de lei contra os artistas", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 04-05-1958.

\_\_\_\_\_. "Portinari no MAM do Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 11-05-1958.

\_\_\_\_\_. "Mário Pedrosa verifica em Bruxelas: falta horizonte para a pintura moderna", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 25-05-1958.

\_\_\_\_\_. "Sofie Tauber-Arp", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 06-06-1958.

\_\_\_\_\_. "Iberê Camargo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 06-06-1958.



GULLAR, F. "Aberto o VII Salão Moderno", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-06-1958.

\_\_\_\_\_. "Fayga: prêmio de gravura em Veneza", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-06-1958.

\_\_\_\_\_. "VII Salão Nacional de Arte Moderna - escultores", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 06-07-1958.

\_\_\_\_\_. "VII Salão Nacional de Arte Moderna - pintores", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 13-07-1958.

\_\_\_\_\_. "Projeto da Comissão Nacional de Belas-Artes", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 13-07-1958.

\_\_\_\_\_. "VII Salão Nacional de Arte Moderna - gravura e desenho", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 20-07-1958.

\_\_\_\_\_. "O espaço na gravura", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 20-07-1958.

\_\_\_\_\_. "VII Salão Nacional de Arte Moderna - arte decorativa", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 27-07-1958.

\_\_\_\_\_. "Maria Leontina", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10-08-1958.

\_\_\_\_\_. "Artes da luz e do tempo", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-08-1958.

\_\_\_\_\_. "Djanira 58", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-08-1958.

\_\_\_\_\_. "Recriação ou a fotografia concreta", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 24-08-1958.

\_\_\_\_\_. "Oitica: fotografia se faz no laboratório", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 24-08-1958.

\_\_\_\_\_. "Ballet concreto: arte nova", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 31-08-1958.

\_\_\_\_\_. "Mestre Goeldi se renova", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 31-08-1958.

\_\_\_\_\_. "Arte e ciência I", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 07-09-1958.

\_\_\_\_\_. "Arte e ciência II", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 14-09-1958.

GULLAR, F. "Arte e ciência III", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-09-1958

\_\_\_\_\_. "Lygia Clark e a pintura brasileira", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 28-09-1958.

\_\_\_\_\_. "Debate sobre arte concreta", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 12-10-1958.

\_\_\_\_\_. "Visão e realidade", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 12-10-1958.

\_\_\_\_\_. "MAM/ I Exposição Neoconcreta", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 15-03-1959.

\_\_\_\_\_. "Lygia Clark: uma experiência radical", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22-03-1959.

\_\_\_\_\_. "Manifesto Neoconcreto", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-03-1959.

\_\_\_\_\_. "O livro-poema", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-03-1959.

\_\_\_\_\_. "Franz Weissmann", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-03-1959.

\_\_\_\_\_. "Etapas da Arte Contemporânea", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, *de 29-03-1959 a 05-11-1960*.

\_\_\_\_\_. "Exposição neoconcreta em Salvador e Belo Horizonte", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 27-09-1959.

\_\_\_\_\_. "Pinturas construídas", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 05-12-1959.

\_\_\_\_\_. "A jovem pintura espanhola", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 12-12-1959.

\_\_\_\_\_. "Teoria do Não-Objeto", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 19-12-1959.

\_\_\_\_\_. "Não-Objeto: poesia", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 27-02-1960.

\_\_\_\_\_. "Calder e a alquimia do peso", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 19-03-1960.

\_\_\_\_\_. "Diálogo sobre o não-objeto", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 26-03-1960.

GULLAR, F. "A nova linguagem de Lygia Clark", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 02-04-1960.

\_\_\_\_\_. "Brancusi e o problema da base na escultura", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 09-04-1960.

\_\_\_\_\_. "Objeto? Não-objeto?", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 09-04-1960.

\_\_\_\_\_. "Arte como fator de transformação social", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 07-05-1960.

\_\_\_\_\_. "Resposta a um oportunista", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 28-05-1960.

\_\_\_\_\_. "Posição neoconcreta", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 04-06-1960.

\_\_\_\_\_. "Japoneses no MAM do Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 11-06-1960.

\_\_\_\_\_. "Concretos de São paulo no MAM do Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 16-07-1960.

\_\_\_\_\_. "Resposta a Cordeiro", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 14-08-1960.

\_\_\_\_\_. "IX Salão Moderno – pintura", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-08-1960.

\_\_\_\_\_. "IX Salão Moderno – escultura e gravura", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 28-08-1960.

\_\_\_\_\_. "Duas fases da arte alemã", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 24-09-1960.

\_\_\_\_\_. "A propósito da I Exposição Neoconcreta no MEC/ Palácio da Cultura", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 13-09-1960.

\_\_\_\_\_. "Raquel Fornner no MAM do Rio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 20-11-1960.

\_\_\_\_\_. "Kasuya Sakai na Bonino", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 20-11-1960.

\_\_\_\_\_. "Arte neoconcreta agora", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 27-11-1960.

\_\_\_\_\_. "Balanço do movimento neoconcreto", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 27-11-1960.

GULLAR, F. "Diversificação da experiência neoconcreta", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 03-12-1960.

\_\_\_\_\_. "II Exposição Neoconcreta: palavra, humor, invenção", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10-12-1960.

\_\_\_\_\_. "O fim do quadro?", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-12-1960.

\_\_\_\_\_. "Ensino da arte no Brasil", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 14-01-1961.

\_\_\_\_\_. "Retrato: Aluísio Carvão", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 14-01-1961.

\_\_\_\_\_. "Arquiteto brasileiro ganha prêmio internacional de habitação", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21-01-1961.

\_\_\_\_\_. "O Museu Guggenheim, última obra de Wright, acentua a crise contemporânea", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 28-01-1961.

\_\_\_\_\_. "Arte e indústria", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 04-02-1961.

\_\_\_\_\_. "O lugar da obra", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 11-02-1961.

\_\_\_\_\_. "O tempo e a obra", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, A vitória de Valentin", 07-05-1961.

\_\_\_\_\_. "Sobre Maurice Merleau-Ponty", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 14-05-1961.

\_\_\_\_\_. "Fala, meu papagaio", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 31-05-1961.

\_\_\_\_\_. "Não-Objeto/Prêmio da Bienal", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-09-1961.

\_\_\_\_\_. "Lygia Clark", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 17-09-1961.

\_\_\_\_\_. "A volta e alguns problemas", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 18-10-1961.

\_\_\_\_\_. "Manabu Mabe", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 24-10-1961.

\_\_\_\_\_. "A presença do Museu Nacional de Belas-Artes", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 27-11-1961.

\_\_\_\_\_. "A teoria de Bense", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 01-11-1961.

- GULLAR, F. "Opinião e anonimato, Artes Visuais, Jornal do Brasil, 08-11-1961.
- \_\_\_\_\_. "Questão ociosa", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 01-02-1962.
- \_\_\_\_\_. "A situação do artista na sociedade I", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 07-02-1962.
- \_\_\_\_\_. "A situação do artista na sociedade II", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 08-02-1962.
- \_\_\_\_\_. "A situação do artista na sociedade IV", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 13-02-1962.
- \_\_\_\_\_. "Ecos da Vi Bienal na Holanda", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 14-02-1962.
- \_\_\_\_\_. "Estética do lixo", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 27-02-1962.
- \_\_\_\_\_. "Crise da crítica", Artes Visuais, Jornal do Brasil, 11-05-1962.
- \_\_\_\_\_. "Ausência de uma crítica" In Arquitetura, nº 7, janeiro, 1963, pp. 32-33.
- \_\_\_\_\_. "Mestre Vitalino" In Arquitetura, nº 8, fevereiro, 1963, pp. 34-35.
- \_\_\_\_\_. "Equipe na bienal de Paris" In Arquitetura, nº 9, março, 1963, p. 26.
- \_\_\_\_\_. "Rubem Valentim" In Habitat, nº 71, março, 1963, p. 58.
- \_\_\_\_\_. "O caso de um museu" In Arquitetura, nº 10, abril, 1963, pp. 34-35.
- \_\_\_\_\_. "Arte industrial na Checoslováquia" In Arquitetura, nº 11, maio, 1963, p. 25.
- \_\_\_\_\_. "A dócil rebelião" In Arquitetura, nº 12, junho, 1963, pp. 27-28.
- \_\_\_\_\_. "Exposição na Petite Galerie" In Arquitetura, nº 13, julho, 1963, pp. 26-27.
- \_\_\_\_\_. "Bauhaus, 50 anos depois" In Arquitetura, nº 14, agosto, 1963, pp. 22-24.
- \_\_\_\_\_. "Lygia entre o brinquedo e a máquina" In Arquitetura, nº 14, agosto, 1963, pp. 26-27.
- \_\_\_\_\_. "A nova linguagem do esquimós" In Arquitetura, nº 15, setembro, 1963, pp. 03-05.

GULLAR, F. "Ivan Serpa e Darel Valença" In *Arquitetura*, nº 15, setembro, 1963, pp. 26.

\_\_\_\_\_. "A pintura em pânico" In *Arquitetura*, nº 16, outubro, 1963, p. 26.

\_\_\_\_\_. "A pintura posta em questão" In *Módulo 8*, outubro, 1963, pp. 01-04.

\_\_\_\_\_. "A Grã-Bretanha na VII Bienal" In *Arquitetura*, nº 17, novembro, 1963, pp. 14-16.

\_\_\_\_\_. "Desenhos de Milton Dacosta" In *Arquitetura*, nº 18, dezembro, 1963, p. 18.

\_\_\_\_\_. "Conversa com Ivan Serpa" In *Arquitetura*, nº 19, janeiro, 1964, p. 28.

\_\_\_\_\_. "Arte infantil, arte de adulto" In *Arquitetura*, nº 20, fevereiro, 1964, p. 20.

\_\_\_\_\_. "Miguel Angelo: o primeiro maldito" In *Arquitetura*, nº 21, março, 1964, p. 21.

\_\_\_\_\_. "A pintura espera" In *Arquitetura*, nº 24, junho, 1964, p. 21.

\_\_\_\_\_. "Morandi e a poética do objeto" In *Arquitetura*, nº 25, julho, 1964, p. 25.

\_\_\_\_\_. "Problema de consciência" In *Arquitetura*, nº 25, julho, 1964, p. 34.

\_\_\_\_\_. "Morandi e a poética do objeto" In *Arquitetura*, nº 23, maio, 1964, p. 25.

\_\_\_\_\_. "Krajcberg equivocado" In *Arquitetura*, nº 30, dezembro, 1964, p. 38.

\_\_\_\_\_. "O caminho figurativista" In *Arquitetura*, nº 36, junho, 1965, p. 29.

\_\_\_\_\_. "Arte e mercado de arte" In *Arquitetura*, nº 38, agosto, 1965, p. 31.

\_\_\_\_\_. "Ivan Serpa: "O artista já não pode fechar-se em si mesmo" In *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 2, maio, 1965.

\_\_\_\_\_. "O momento artístico" In *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 3, julho, 1965.

\_\_\_\_\_. "Opinião 65" In *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 4, setembro, 1965.

GULLAR, F. "A arte como não-fazer" In Revista Civilização Brasileira, ano I, nº 9 e 10, setembro/nov., 1966.

\_\_\_\_\_. "Entrevista de Antonio Dias e Rubens Gerchman" In Revista Civilização Brasileira, ano I, nº 11 e 12, dezembro, 1966/março 1967.

\_\_\_\_\_. "A obra aberta e a filosofia da praxis" In Revista Civilização Brasileira, ano III, nº 1, novembro, 1967.

\_\_\_\_\_. "As artes na cidade" In Revista Civilização Brasileira, ano III, novembro/dez., 1967.

\_\_\_\_\_. "Porque parou a arte brasileira" In Revista Civilização Brasileira, ano IV, nº 21 e 22, setembro/dezembro, 1968.

\_\_\_\_\_. "Os conceitos de uma filosofia", Artes Plásticas, A Gazeta, Vitória – ES, 01-12-1977.

\_\_\_\_\_. "Páginas de uma palavra só". O Globo, 13-10-1991.

\_\_\_\_\_. "A Mário Pedrosa com carinho". Caderno Mais, Folha de São Paulo, 16-04-2000.

\_\_\_\_\_. "Cubismo" In Arte & informação. São Paulo: Editora Ar de Paris, número 1, maio de 2000.

#### TESES, ENSAIOS E ARTIGOS SOBRE FERREIRA GULLAR:

a.d. "Crítico carioca fala do malogro da arte moderna", O Estado de São Paulo, 16-05-1994.

a.d. "Gullar: o exílio acabou". Folha de São Paulo, 11-03-1977.

a.d. "Polêmica". O Estado de São Paulo, 21-08-1987.

a.d. "Polícia liberta (e processa) Ferreira Gullar". Folha de São Paulo, 15-03-1977.

BOSI, Alfredo. "Roteiro do poeta" (prefácio). Poemas de Ferreira Gullar. São Paulo: Global, 1983.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

DUMAR, Deborah. "Reboiço nas artes plásticas". O Globo, 23-03-1991.

FARIA, A. A. de. "Ferreira Gullar – conto (ou novela): da irracionalidade à poesia mais pura". Jornal da Tarde, 26-07-1986.

FRANCIS, Paulo. "Gullar 50". Folha de São Paulo. 20-09-1980.

LAFETÁ, J. L. *Os pobres na literatura brasileira*. (org. Roberto Schwarz). São Paulo: Brasiliense, 1983.

LAFETÁ et alii. *Artes plásticas: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARTINS, V. "Gullar volta ( em boa hora) à crítica de arte diária", Artes, Jornal do Brasil, 17-10-1961.

MAUAD, I. C. "Camaleão assumido". O Globo, 23-02-1989.

\_\_\_\_\_. "O impasse explode em poesia". O Globo, 14-02-1992.

MILLEN, Mânia. "Arte sob telhado de vidro", O Globo, s.d.

MORAES NETO, G. "Um poeta do barulho". Jornal do Brasil, 01-10-1987.

MOTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 1975.

MOURA, Julio. "Gullar ataca o vazio dos parangolés". O Globo, 16-10-1991.

NAVAS-TORIBIO, L. G. N. *Gullar's pre neo concretismo*. São Luís: Polikron, 1991.

PAZ, M. da & AZEVEDO, L. "Com o poeta Ferreira Gullar". Folhetim, 15-05-1977.

PINHEIRO, E. "Luz no 'Formigueiro'". O Globo, 13-10-1991.

#### TESE, ENSAIOS E ARTIGOS DE MÁRIO PEDROSA:

PEDROSA, M. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1995. (Textos escolhidos).

PEDROSA, M. *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1995. (Textos escolhidos)

PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, M. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995. (Textos escolhidos).

PEDROSA, M. "Atividade artística, atividade prática" In Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 11-03-1958.



## ARTE BRASILEIRA:

a.d. "No concretismo, o perfil de uma década" In *Arte Hoje*, Rio de Janeiro: Rio Gráfica, número 02, 1977.

AMARAL, A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

\_\_\_\_\_. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira*. São Paulo: S. N., 1983.

\_\_\_\_\_. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Aspectos do não-objetualismo no Brasil*. s.l., 1981.

\_\_\_\_\_. *Blaise Cendrars e os modernistas*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

\_\_\_\_\_. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro (FUNARTE); São Paulo (Pinacoteca do Estado), 1977.

ARANTES, Otília B. F. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.

ARTE EM REVISTA. (número 1, 2), ano 1, 1979. São Paulo: Kairós Livraria e Editora.

ARTE HOJE. (número 1), ano 1, 1977. São Paulo: Rio Gráfica e Editora.

BRETT, G. *Art Kinetic*. London: Studio-Vista, 1968.

\_\_\_\_\_. "Le Parangolé de Hélio Oiticica" In *Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, número 55, 1995.

BRITO, R. *O Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

CAMPOS, A. & PLAZA, J. *Poemobiles*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, A., CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CHIARELLI, D. T. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

CLARK, L. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

FABBRINI, R. N. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

- FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Tropicália – alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- GONÇALVES, L. R. *Sérgio Milliet: crítico de arte*. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1992.
- HÉLIO OITICICA. *Jeu de Paume*, Paris: Éditions Jeu de Paume, 1992.
- HOLANDA, H. B. de, *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- MILLIET, M. A. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- MILLIET, S. *Pintores e pinturas*. São Paulo: Martins, 1940.
- MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Chorei em Bruges – crônicas de anos à arte*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1983.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. “Nova Objetividade”, 1997.
- OITICICA, H. “Objeto – instâncias do problema do objeto” In GAM: Galeria de arte moderna, número: 15, Rio de Janeiro, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PECCININI DE ALVARADO, D. V. M. *Figurações - Brasil anos 60*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- PIGNATARI, D. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- PONTUAL, R. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1969.
- SPANUDIS, T. “Seis ensaios Sobre atualidades poéticas” In CONVIVIUUM, número: 22, 1979.
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Comp. Das Letras, 1997.
- ZANINI, W. *História geral das artes no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.

GERAL:

- ADES, D. *Art in Latin America: The Modern Era*. London: South Bank Centre, 1989.
- ARANTES, Otilia B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP/ Studio Nobel, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- ARANTES, Otilia B. F. et alii. *A cidade de pensamento único: desmanchando consensos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- ARANTES, P. E. "Sofística da assimilação" In *Praga*, nº 8, São Paulo: HUCITEC, 1999.
- ARGAN, G. C. *L'arte moderna*. Florença: Sansone Editore, 1982.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.
- ASCHER, N. *Nothing sun could explain: 20 contemporary brazilian poets*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1997.
- BARRAL I ALTET, X. *História da arte*. São Paulo: Papirus, 1990.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENSE, M. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BÉRTOLA, ELENA de. *El arte cinético: el movimiento y la transformación; analisis perceptivo y funcional*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.
- BRETON, A. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.
- BRETON, A & TROTSKY, L. *Por uma arte revolucionária*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BRITO, R. "O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo" In *VVAA – Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.
- CABANNE, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

- CANDIDO, A. *Presença da literatura brasileira, história e crítica: modernismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CHIPP, H. B. *Theories of modern art*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- COCCHIARELLI, F. & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal – a arte brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COMBALÍA, V. *La poética de lo neutro y la crítica de la arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- COMBALÍA, V. et alii. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Éditions Minuit, 1992.
- DOESBURG, T. V. *Principles of neo-plastic art*. New York: Ny Graphic society, 1966.
- FABBRINI, R. N. *A arte depois das vanguardas*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1998. Prof. Orientador Leon Kossovitch.
- FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira*. V.III, São Paulo: Bertrand Brasil, 1995.
- FAVARETTO, C. F. *Notas sobre arte contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1981.
- \_\_\_\_\_. “Restauração e resgate na arte contemporânea” In BARBOSA, AMT. *Ensino das artes nas universidades de São Paulo*: USP, 1993.
- FIZ, Simón M. *Del arte objectual al arte del concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: A. Corazón, 1972.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GREENBERG, C. “Depois do expressionismo abstrato”. *Gávea*, nº 3, Rio de Janeiro, 1986.
- HABERMAS, J. “Modernidade versus pós-modernidade” In *Arte em revista*, nº 7, São Paulo: CEAC, 1981.
- HUTTINGER, E. *Max Bill*. Zürich: Abc-Verlag, 1978.
- HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

- JAMESON, F. *O método Brecht*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- KANDINSKY, W. *La gramática de la creación – el futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- KOSSOVITCH, L. *Signos e poder em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.
- LANGER, S. *Sentimento e forma; uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Problemas del arte; diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Infinito, 1966.
- LYOTARD, J. F. *Fenomenologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1954.
- MACIEL, L. C. *Anos 60*. RS: L& PM Editores, 1987.
- MALEVITCH, K. *Écrits*. Lausanne: L'age d'homme, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Miroir suprématiste*. Lausanne: L'age d'homme, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Suprématisme*. Paris: Chene, 1960.
- MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- \_\_\_\_\_. *L'Homme unidimensionnel*. Paris: Éditions Minuit, 1968.
- MERLEAU-PONTY, M. "A dúvida de Cézanne" In Coleção "Os Pensadores", São Paulo: Editora Abril, 1975.
- \_\_\_\_\_. *La Structure du Comportement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MONDRIAN, P. *Nueva imagen en la pintura*. Murcia: Col. of. del aparejadores e arquitectos tecn, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Plastic art and pure plastic art*. New York: Wittenborn, Schultz, 1952.
- OLIVEIRA, R. C. *A pós-modernidade*. São Paulo: Unicamp, 1987.

\_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

TROTSKY, L. *Literatura e Revolução*. Martins Fontes: Rio de Janeiro, 1978.