Flávio Rosa de Moura

Obra em construção:
a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Sérgio Miceli Pessoa de Barros

São Paulo

2011

Agradecimentos

A Sergio Miceli, orientador do trabalho, pela possibilidade de desenvolver esta pesquisa. Devo a seu respaldo e generosidade todo o caminho trilhado na pós-graduação e uma forma de encarar o mundo intelectual e a amizade que deixa marcas para muito além deste trabalho. A Sonia Salzstein e Fernando Pinheiro Filho, pelos valiosos comentários na qualificação. A Rodrigo Naves, pelo curso de história da arte, pelas dicas precisas e pelas portas que abriu para este e outros trabalhos. A Angela Ferraro e colegas da secretaria do Departamento de Sociologia, pelo suporte sempre imediato e prestativo. A Antonio Flavio Pierucci, Sergio Adorno e Leopoldo Waizbort, pelos cursos esclarecedores e pela interlocução. Ao MAM-RJ, Elizabeth Varela, Centro de Documentação Mário Pedrosa (Cemap), Ariane Figueiredo, Projeto Helio Oiticica, Banco de Dados da Folha de S. Paulo e IEB-USP, por permitirem acesso à documentação que estrutura o trabalho. A Lígia Dabul e Luiz Camillo Osório, pelas conversas e empréstimos de bibliografia. A Juliana Neves, Fabio Cardoso Keinert, Dmitri Cerboncini Fernandes, Célia Arribas, Daniel Andrade e Lilian Alves Sampaio, companheiros de tese, de bar e de caminhos por trilhar. A Lilia Schwarcz e Heloisa Pontes, pelas dicas e conversas generosas. A Guilherme Wisnik, pelo catálogo da exposição em Berlim. A Flávio Pinheiro, por topar um esquema de trabalho que permitiu a conclusão da tese, e Samuel Titan Jr. e Heloisa Espada, pela interlocução no IMS. A Edu Marin, Chico Mattoso e Laura Teixeira, pelo convívio no galpão e fora dele, a Daniel Trench, pelo caderno de imagens, e a Heloisa Lupinacci, pela amizade e pelos artigos do arquivo do *Estado de S. Paulo*. A Gustavo Moura e Marina Person, presentes e companheiros, e Chico e Wilma Moura, meus pais, pelo estímulo desde sempre. A Fernanda Paiva e Miguel Palmeira, pela companhia em *Vale tudo*. A Rita Palmeira, por tudo.

Para Rita

Para Lygia Sigaud

RESUMO:

O neoconcretismo ocupa posição singular no panorama das artes plásticas no Brasil. O discurso hegemônico sobre o grupo, compartilhado por críticos de formação e extração diversas, enfatiza o caráter de ruptura e seu papel determinante para desprovincianizar a arte brasileira e inseri-la em linha de continuidade com as vanguardas construtivas européias. A proposta deste trabalho é acompanhar como o discurso a respeito do grupo, forjado inteiramente por seus membros, ganha consistência e transforma-se em guia para os intérpretes da geração seguinte, que tratarão de erigi-lo em mito fundador, com conseqüências importantes para a narrativa em torno da arte no país. A tentativa é investigar as condições de formulação desse discurso por parte das lideranças teóricas e em seguida indagar os motivos capazes de transformá-lo numa linha interpretativa vitoriosa na fortuna crítica sobre arte no Brasil.

Palavras-chave: *neoconcretismo; construtivismo; arte moderna; arte contemporânea*

SUMMARY:

Neoconcretism occupies a singular position in the panorama of the visual arts in Brazil. The hegemonic discourse regarding the group, shared by critics from different backgrounds and schools, stresses its impact and determinant role to insert Brazilian art alongside European construtivist avant-garde movements. This thesis traces the ways through which the discourse regarding the group, shaped entirely by its members, gains consistency and becomes the guideline for critics of the following generation, who will build it into a founding myth, with important consequences for the narrative about Brazilian art. The attempt is to investigate the conditions of formulation of this discourse by the leading figures of the neoconcrete group, and ask about the reasons the led it to become a winning interpretative path about art in Brazil.

Keywords: *neoconcretism; construtivism; modern art; contemporary art*

“Nos tempos que correm, não me surpreenderei se um dia for feito um levantamento da época do movimento concretista e se verifique que se escreveu muito mais do que realmente se produziu. Quer dizer, que a coisa se passa mais no terreno da crítica do que propriamente no terreno da criação.”

Iberê Camargo

Introdução .7

Mário Pedrosa: o formulador

Caminho pelo mundo .25

Calder e o construtivismo no Brasil .28

Gestalt .36

O mestre e os pupilos .40

Paulistas e cariocas .45

Um colega em São Paulo: Sérgio Milliet .47

Distância segura .51

Ferreira Gullar: entre a crítica e a poesia

Experiência neoconcreta .55

Primeiros passos no Rio de Janeiro .60

A I Exposição Nacional de Arte Concreta: o germe da dissolução .63

Waldemar Cordeiro, Sacilotto e a superação do plano .66

A disputa poética .71

Etapas da arte contemporânea .78

Dispersão .91

Lygia Clark e Hélio Oiticica: de marginais a heróis

Leituras retrospectivas .95

Contradições dos Oiticica .100

Lygia Clark: Berço e psicanálise .104

Metaesquemas e fase austera .109

Os Bichos *e outros não-objetos* .114

Concreto versus neoconcreto .121

Inserção internacional .130

Feitas as contas .138

Aspiração cosmopolita e moldura institucional

A sombra do desenvolvimentismo .141

MAM-RJ: uma casa para os artistas .148

Além da abstração .157

Artistas-intelectuais na berlinda .159

JB: jornal laboratório .167

Considerações finais .173

Introdução

O neoconcretismo ocupa posição singular no panorama das artes plásticas no Brasil. O discurso hegemônico sobre o grupo, compartilhado por críticos de formação e extração diversas, enfatiza o caráter de ruptura e seu papel determinante para desprovincianizar a arte brasileira e inseri-la em linha de continuidade com as vanguardas construtivas européias. Com raros pontos de dissonância e divergência, o neoconcretismo é tido como marco inaugural da arte contemporânea no Brasil. Seus integrantes, segundo essa interpretação, foram capazes de corrigir os supostos excessos racionalistas do concretismo, de forma a recuperar a dimensão da significação na obra de arte. Ao mesmo tempo, respondem pelas pesquisas formais que culminaram na superação da tela como suporte, no rompimento do espaço tradicional da obra de arte e na possibilidade de estabelecer uma relação ativa entre o trabalho artístico e o espectador.

Em sentido estrito, o neoconcretismo resume-se a umas poucas exposições. A eclosão deu-se em março de 1959 com uma mostra no MAM-RJ e a publicação do "Manifesto Neoconcreto" no *Jornal do Brasil*, assinado por Ferreira Gullar, principal articulador teórico do grupo, pelas artistas Lygia Clark e Lygia Pape, pelos poetas Theon Spanudis e Reynaldo Jardim e pelos escultores Amilcar de Castro e Franz Weissmann. A esse primeiro momento sucederam-se a mostra no Ministério da Educação e Cultura, em 1960, a exposição, naquele mesmo ano, no Belvedere da Sé, em Salvador, e a mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em maio de 1961, período em que se juntam ao grupo Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Willys de Castro, Décio Vieira e Aluísio Carvão. A partir de então, com a transferência de Ferreira Gullar para Brasília[1] e o encerramento das atividades do principal pólo aglutinador dos neoconcretos, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o grupo se dispersa e seus integrantes assumem caminhos diversos.

Remetem a esse curto período, contudo, as versões que o tomam por momento fundador da arte contemporânea brasileira, a linha divisória a partir da qual o Brasil estaria enfim ajustado ao compasso da arte produzida nos grandes centros. É também em

[1] A mudança deve-se ao convite para assumir o posto de assessor da Fundação Cultural recém-criada pelo governo Jânio Quadros

parte ao neoconcretismo que se deve a projeção pública de Lygia Clark e Hélio Oiticica, ambos apontados como principais responsáveis por inaugurar no país um esforço de aproximação entre "arte e vida"[2], entendido por segmento expressivo da crítica como o traço definidor da arte contemporânea. O ponto culminante da valorização dos dois artistas se dá a partir dos anos 1990, com uma série de exposições no exterior[3] que ajuda a consolidá-los como principal imagem da arte brasileira fora do país, a conferir à obra de ambos alto valor de mercado e a ratificar a versão segundo a qual o neoconcretismo está na origem das pesquisas formais que levaram a essa ruptura.

O processo que leva à consagração do neoconcretismo é simples de mapear. Depois da dissolução do grupo, a primeira retrospectiva só foi se realizar em 1977, por esforço da crítica Aracy Amaral e de Lygia Pape, ambas curadoras de uma mostra que englobava todo o período do abstracionismo geométrico no Brasil e autoras da expressão "projeto construtivo". Até esse momento, pouquíssimo havia sido publicado sobre o grupo que não viesse diretamente da pena de seus integrantes. Surge aí o importante trabalho de Ronaldo Brito, primeiro texto de fôlego empenhado na decifração do grupo. Uma nova mostra em torno do neoconcretismo foi organizada em 1984, na Galeria de Arte do Banerj, com curadoria de Frederico Morais, mas sem grande conseqüência para a fortuna crítica. Só em 1992, com a organização de uma grande mostra internacional em torno de Hélio Oiticica, a publicação do livro de Celso Favaretto sobre sua obra e também do trabalho de Maria Alice Milliet sobre Lygia Clark, a produção em torno do problema se adensa. Os anos 1990 assistem, então, a um renascimento do interesse em torno de Lygia e Hélio, puxado em boa medida pela repercussão internacional. Vem nesse bojo a consolidação do neoconcretismo como momento de transição da arte brasileira, adensado a partir de diversas mostras e publicações desse período em diante. Pontos culminantes

[2] A expressão é tão vaga quanto onipresente no discurso sobre arte contemporânea. A idéia de fusão entre "arte" e "vida" opera como um grande guarda-chuva para abrigar experimentos artísticos que envolvem uma proposta deliberada de abandonar o espaço bidimensional e enfatizar os aspectos "relacionais" do trabalho: em todos os casos, o fim último é intensificar a interação com o espectador. É freqüente o argumento segundo o qual a questão já está posta no debate em torno da arte moderna, mas por ora basta indicar o uso difundido e consolidado da expressão.

[3] A primeira grande exposição internacional de Hélio Oiticica ocorreu em 1992, em Roterdã, passando depois a Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis. Já Lygia teve a primeira mostra internacional importante em 1997, a qual seguiu depois para São Paulo, Marselha, Porto, Bruxelas e Rio de Janeiro. Cf: Rodrigo Naves. "Desencontros e moderno e contemporâneo na arte brasileira". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 64, novembro de 2002.

do processo, entre os marcos relevantes, são a exposição “Concreta ’56: a raiz da forma”, realizada em 2006 no MAM-SP em comemoração aos 50 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956, e “O desejo da forma”, mostra em torno do neoconcretismo realizada em Berlim, em 2010, com curadoria do brasileiro Luiz Camillo Osório, também curador do MAM-RJ, e do crítico alemão Robert Kudielka.

É importante registrar de modo sumário esse percurso porque é dele que parte este trabalho. Não se trata de uma investigação exaustiva de cada um desses passos, mas de acompanhar o processo que transforma o grupo neoconcreto de uma dissidência regional no interior do concretismo brasileiro em marco fundador da arte contemporânea no Brasil. A proposta é acompanhar como o discurso a respeito do grupo, forjado inteiramente por seus membros, ganha consistência e transforma-se em guia para os intérpretes da geração seguinte, que tratarão de erigi-lo em mito fundador, com conseqüências importantes para a narrativa em torno da arte no país. Com foco num grupo de artistas com poéticas distintas e trajetórias diversificadas, a tentativa é investigar as condições de formulação desse discurso por parte das lideranças teóricas e em seguida indagar os motivos capazes de transformá-lo numa linha interpretativa vitoriosa na fortuna crítica sobre arte no Brasil, com prejuízo simbólico para o grupo de artistas de São Paulo, que teria ficado preso ao concretismo dogmático.

Está claro que não se pode tomar a fortuna crítica como objeto uniforme. Há teóricos de maior e menor alcance, leituras arrivistas e generosas, diletantes e especializadas. A própria crítica de arte não é atividade que tenha vida longa no Brasil. Faz diferença falar da crítica dos anos 1950, exercida por meio dos jornais por intelectuais e jornalistas com acesso restrito à produção teórica estrangeira, e a crítica exercida nos últimos anos no âmbito dos departamentos universitários, inseridos numa lógica de especialização. A complexidade do campo, a repercussão do debate, a relação com o mercado de arte e exposições, todos são fatores que importam: o crítico nos anos 1950 era o mesmo que escrevia nos jornais, nos catálogos de exposição, liderava movimentos artísticos, dirigia museus e organizava congressos. O meio se diversificou e novos papéis surgiram: entre o resenhista de jornal, o administrador cultural, o crítico acadêmico e o artista hoje vai distância maior do que há cinquenta anos. A atividade se profissionalizou e uma série de mediações tem de ser levada em conta antes de usar o

termo “crítica”. Mesmo com tudo isso em mente, há uma uniformidade de tom na bibliografia que chama a atenção e que permite captar um espírito comum por trás de manifestações em contextos tão diversos.

De acordo com Mário Pedrosa, “repelindo as formas seriadas do concretismo e reabsorvendo o velho apelo expressional, banido da arte concreta, o neoconcretismo buscava uma arte total”.[4] Referência teórica central para os artistas neoconcretos e destacado mentor do grupo, o crítico via o neoconcretismo como ponto culminante de um processo destinado a “desprovincianizar o país e ao mesmo tempo balizar a ruptura com a ordem internacional que aprofunda o atraso”.[5] No entender de Aracy Amaral, organizadora do primeiro volume a propor um balanço das conquistas da vanguarda construtiva brasileira, existe uma clara oposição entre o concretismo, “impregnado da tecnologia industrialista de São Paulo”, e a “liberação sensorial que se adivinha nas obras neoconcretas cariocas, que especulam o espaço de maneira inédita entre nós.”[6] Ao contrário do que ocorria entre os paulistas, continua a pesquisadora, os cariocas desfrutavam de um ambiente livre de dogmatismo e de uma “autonomia individual respeitada, do trabalho isolado, pura investigação desvinculada do utilitarismo que caracterizava as pesquisas do grupo de São Paulo”.[7]

Aracy foi a responsável pelas primeiras reuniões em livro da obra de Pedrosa, em 1970, e é figura-chave na sistematização da memória sobre a arte construtiva no Brasil. Ela é uma ponte entre Pedrosa e a geração seguinte, e vem por seu filtro muito do que se escreveu sobre arte no Brasil dos anos 1970 para cá. O crítico Ronaldo Brito, em trabalho publicado no catálogo da exposição que ela organizou, considera o neoconcretismo o “vértice e a ruptura do projeto construtivo brasileiro”. Estariam ali, segundo sua formulação, os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva no país. “O concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local.”[8] Num momento posterior, outro assíduo comentador da obra dos artistas neoconcretos, o crítico Paulo

---

[4] “Época das Bienais”. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 290.
[5] Otília Arantes. *Mário Pedrosa: itinerário crítico.* São Paulo: Scritta, 1991, p. 74.
[6] Aracy Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 9.
[7] Idem, p. 313.
[8] Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 55.

Sérgio Duarte, fez menção a eles em entrevista. Tomando-os como exemplo, mas referindo-se ao projeto construtivo brasileiro como um todo, Duarte dedicou-lhes o epíteto "Machado coletivo". "É um Machado constituído de diversos sujeitos empíricos, que cumpriu, de certo modo, o papel do escritor no final do século 19 e início do 20", diz. Para Duarte, "a partir do programa construtivo, nossa modernidade adquire um patamar de sofisticação até então desconhecido".[9]

A tônica é semelhante mesmo em análises das trajetórias individuais: o neoconcretismo rompe com o esquematismo atribuído aos concretistas de São Paulo e impõe-se como síntese por excelência do processo de modernização da arte brasileira. Celso Favaretto, em estudo sobre a obra de Hélio Oiticica, afirma-o de modo explícito: "Os cariocas, acusados pelos paulistas de praticarem equívocos quanto ao rigor da arte concreta, mantiveram distância de qualquer exclusivismo teórico, encaminhando-se, assim, para experiências abertas."[10] Ainda nos anos 1980, o crítico Guy Brett, dos primeiros a atribuir valor à obra dos artistas neoconcretos e de importância decisiva para a divulgação de seus trabalhos na Europa, afirmava que Lygia Clark e Hélio Oiticica "contestam a tradição do objeto estético autônomo (...) como veículo tanto para a singularidade e poder expressivo do autor quanto para a passiva contemplação do espectador." Ainda segundo Brett, coube aos dois antecipar um conjunto significativo de procedimentos que só anos mais tarde entrariam nas vanguardas da arte contemporânea na Europa e nos Estados Unidos.

Em meados dos anos 1990, a versão segundo a qual as pesquisas dos neoconcretos rompem em definitivo com padrões antigos de representação encontra terreno fértil para se consolidar. Na Bienal de 1994, o tema escolhido foi justamente a "crise dos suportes tradicionais". Em artigo no catálogo da exposição, o curador da mostra, Nelson Aguilar, justifica-se nos seguintes termos:

Da obra plástica de Oiticica nasceu o tema da mostra. Ao afirmar, em 1961, que já não tinha dúvidas de que a era do fim do quadro estava definitivamente inaugurada, Oiticica apontou para um outro momento da arte. "O problema", dizia ele, "é da integração do espaço e do tempo na gênese da obra, e essa

[9] Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de S. Paulo*, 12 de abril de 2006.
[10] Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 39.

integração já condena o quadro ao desaparecimento e o traz ao espaço tridimensional, ou melhor, transforma-o em não-objeto."[11]

Ao fim do artigo, Aguilar prossegue com o argumento. Ele situa Mira Schendel ao lado de Hélio Oiticica e Lygia Clark, mas sua afirmação dificilmente poderia ser mais reveladora dos processos que este trabalho tenta flagrar:

O anseio da Bienal é fazer desses três artistas brasileiros as bússolas capazes de iniciar o público brasileiro na trajetória da arte contemporânea (...). Através de Oiticica, Lygia e Mira, se chegará aos outros artistas para verificar como eles se soltaram do suporte tradicional para atingir o inédito que caracteriza a arte contemporânea.[12]

Já em 2010, podem-se ler no catálogo da exposição sobre o neoconcretismo em Berlim palavras como as que seguem:

No interior da guinada neoconcreta que levou à superação da planaridade, cabe sublinhar dois movimentos paralelos e complementares. Um realizado pelo desenvolvimento da linha orgânica em Lygia Clark e o outro pela maturação da cor-tempo em Helio Oiticica. Estes dois movimentos experimentais levaram à inserção do espectador no processo de significação da forma, que não se deixa fixar, assumindo-se como acontecimento expressivo.[13]

Circularidade

Os críticos citados são muito diversos e o panorama é esquemático. Mas é um esquematismo proposital, que pede análise. Os trechos revelam a importância que se concede ao grupo como marco transformador da arte brasileira. Seja em Pedrosa, que serve de mentor teórico ao grupo e é um formulador inteiramente identificado com os artistas, seja em Aracy, já num contexto de sistematização desse legado, seja nos estudos mais recentes, nota-se uma intensificação da importância atribuída ao grupo e a consolidação de seu papel de ruptura, tendo cada vez mais Lygia e Hélio como

[11] Nelson Aguilar. "A arte fora dos limites". In: *XXII Bienal Internacional de São Paulo – salas especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 24.
[12] Idem, p. 27.
[13] Luiz Camillo Osório. In: *O desejo da forma*. Berlim: Akademie der Kunste, 2010, p. 266.

protagonistas, como se nota com clareza no trecho do curador da exposição em Berlim. Respeitada a importância desses autores para a reunião de informações sobre o problema e para o adensamento de uma perspectiva crítica sobre o neoconcretismo no Brasil, também se pode notar em boa parte deles a adesão a um ponto de vista que tem origem no interior do próprio grupo. As versões que se consagraram nas últimas décadas parecem derivar diretamente do próprio "Manifesto Neoconcreto". Leia-se, por exemplo, o trecho abaixo:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validez das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões 'verbais' criadas pela arte não-figurativa construtiva. 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 ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência.[14]

Reposto de formas variadas, esse raciocínio parece presidir a avaliação de uma vertente expressiva da crítica brasileira, de suas formas mais sutis até os textos ligeiros de divulgação. A idéia presente nessas linhas, segundo a qual o neoconcretismo conseguiu operar um "retorno à expressão" que livrou seus integrantes do estigma de cientificistas ou positivistas atribuído aos artistas do concretismo em São Paulo, é hegemônica na bibliografia, por variadas que sejam as interpretações. Daí para se tornar marco fundador há um caminho, que os exemplos acima indicam de modo sumário e que deve ficar exposto com mais clareza ao longo do trabalho. Ainda assim, esse esquema já permite notar que as questões inicialmente postas como programa por parte dos artistas e teóricos associados ao grupo transformaram-se em julgamento e constituem ainda hoje o principal eixo interpretativo do tema. Basta lembrar que Ferreira Gullar, o crítico responsável pela síntese do programa neoconcreto, que não apenas redigiu o manifesto como fez publicar no *Jornal do Brasil* ao longo de mais de um ano, entre março de 1959 e outubro de 1960,

[14] "Manifesto Neoconcreto". In: Ferreira Gullar. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 285.

uma série de artigos sobre a genealogia da proposta e sua relação com as vanguardas construtivas européias, serve de guia teórico para os intérpretes citados.[15]

Da mesma maneira, o discurso elaborado pelos artistas envolvidos tem sido fonte privilegiada pelos comentadores. Prolíficos teóricos do próprio trabalho, Hélio Oiticica e Lygia Clark deixaram copiosa correspondência e apreciações críticas, empregadas para elucidar suas obras de maneiras diversas, mas no mais das vezes ilustrativas do processo que este trabalho pretende flagrar. O já mencionado livro de Favaretto e também os estudos de Maria Alice Milliet e Ricardo Fabbrini[16] sobre o trabalho de Lygia Clark fornecem exemplos. Ambos os artistas são personagens diletos da pesquisa, justamente pelo papel de destaque que assumiram como representantes por excelência da arte contemporânea produzida no país[17].

O que se vê na fortuna crítica, em suma, é uma espécie de circularidade analítica, em que os pressupostos formulados no seio do próprio grupo e como programa de atuação voltam a ele, por vezes em chave mais contundente, sob a roupagem de análise das obras e de comprovação da inflexão histórica representada pelo neoconcretismo. Tome-se, por exemplo, o livro que segue como referência central sobre o tema, *O projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, publicado em 1977 e organizado por Aracy Amaral. Trata-se na realidade do catálogo de uma exposição retrospectiva das vanguardas construtivas no Brasil, realizada naquele mesmo ano no MAM-RJ e na Pinacoteca de São Paulo. Os textos ali reunidos devem, por esse motivo, ser lidos sob uma ótica interna, como parte do mesmo processo comemorativo em que se insere a exposição – até na aparência estamos no mesmo circuito: a diagramação do catálogo é de Amilcar de Castro, destacado escultor do grupo neoconcreto e responsável pelo projeto gráfico da página do

---

[15] É o que se nota, por exemplo, num livro como o de Ronaldo Brito, em que a forma de estabelecer o diálogo entre o neoconcretismo e as vanguardas construtivas européias, inserindo o primeiro como herdeiro direto das últimas, é em tudo semelhante à empregada por Gullar. O mesmo vale para Aracy Amaral, que constrói sua versão sobre o projeto construtivo no Brasil inteiramente com base nos textos de Gullar. Deve-se a ela, aliás, a idéia de reunir em livro os artigos sobre o movimento publicados por Ferreira Gullar no *Jornal do Brasil* (Cf. Ferreira Gullar. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 11).

[16] Ricardo Nascimento Fabbrini. *O espaço de Lygia Clark*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. São Paulo, 1991. Maria Alice Milliet. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

[17] Rodrigo Naves afirma que em relação aos dois artistas foi se criando "um finalismo que interpreta a história da arte de frente para trás, privilegiando assim as obras de arte modernas que desembocariam na arte contemporânea". Desse modo, continua o crítico, "ainda vão conseguir tornar Hélio – ironicamente, o artista que, num estandarte em homenagem a Cara-de-Cavalo, escreveu 'Seja marginal, seja herói' – e Lygia dois ícones nacionais". Rodrigo Naves, *op. cit.*, p. 16.

manifesto. Parece estar em jogo fenômeno semelhante ao que Raymond Williams apontou a respeito do grupo de Bloomsbury e seus congêneres ingleses: "Os conceitos empregados para se referir a esses grupos pertencem, essencialmente, às definições e perspectivas dos próprios grupos, de modo que qualquer análise subseqüente tende a ser interna e circular".[18]

Este trabalho pretende fornecer subsídios para que o neconcretismo possa ser entendido sob uma ótica distinta. A proposta é ampliar o escopo de problemas a ele associados, de modo a indagar sobre essa circularidade e contribuir para redimensionar o construtivismo brasileiro, assim como o papel que desempenha na narrativa sobre o processo de modernização do país. Apesar de tudo o que já foi dito sobre o grupo e os artistas, as idéias e motivações menos edificantes permanecem à sombra. E não são poucos os aspectos do neoconcretismo a pedir olhar mais atento. Espalhados pela bibliografia, mas de modo disperso e no mais das vezes errático e fragmentado, encontram-se elementos que, devidamente articulados, podem desenhar uma trama mais complexa e capaz de revelar não apenas uma imagem ampliada do conjunto de interações envolvendo seus integrantes, mas também os pontos cegos, constrangimentos e limitações efetivos com os quais se deparavam, o que contribui para uma compreensão menos heróica e mais ajustada ao horizonte de possibilidades que se apresentava àqueles artistas.

O grupo teve um crítico consagrado como mentor, incentivador e com atuação imprescindível para sua legitimação. Mário Pedrosa, que Lygia Clark considerava "o herói predileto"[19] e de quem Ferreira Gullar era discípulo, além das dezenas de artigos que escreveu sobre aqueles artistas, foi quem deu a chave teórica para o manifesto neoconcreto, ao sugerir a obra de Merleau-Ponty como antídoto aos princípios supostamente reducionistas da *Gestalt*.[20] Entender a inserção de Pedrosa em seu meio no fim dos anos 1950, e sobretudo a forma como os postulados neoconcretos se ajustam a seu projeto crítico, é tarefa crucial para uma compreensão matizada do problema.

---

[18] Raymond Williams. "The Bloomsbury Fraction". In: *Problems in Materialism and Culture.* Londres: Verso, 1980, p. 150. Tradução minha.
[19] Ricardo Fabbrini, *op. cit.*, p.7.
[20] Otília Arantes, *op. cit.*, p.61.

A exemplo das vanguardas em que se inspira, o neoconcretismo teve um manifesto a expor seus princípios. Uma análise das circunstâncias que envolvem a feitura desse texto contribui para a reunião de elementos para problematizar as pretensões ali expostas e ajustá-las ao espaço de possibilidades do meio artístico e intelectual do Rio de Janeiro na virada dos anos 1950 para os 1960. Uma maneira frutífera é entendê-lo de par com a trajetória de Ferreira Gullar, seu principal redator, e sobretudo em relação aos demais artigos que fazem parte do programa crítico neoconcreto. Eles estão reunidos no livro *Etapas da arte contemporânea*,[21] do mesmo Gullar, e explicitam o empenho do crítico em transformar o neoconcretismo no herdeiro natural de um processo histórico iniciado com o cubismo e burilado pelas demais vanguardas construtivas européias.

É ainda fundamental balizar a importância do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã*. Com a reforma gráfica empreendida por Reynaldo Jardim e Amilcar de Castro e a abertura do Suplemento Dominical a poetas e críticos afinados com o projeto construtivo no Brasil, o *JB* tornou-se não apenas a principal caixa de ressonância do neoconcretismo, mas um autêntico laboratório aberto a experimentações e capaz de atuar como posto avançado dos interesses do grupo. Por sua vez, o *Correio*, jornal de propriedade de Paulo Bittencourt, foi quem primeiro deu guarida aos textos de Mário Pedrosa, ainda nos anos 1940, e pilotou a propaganda em favor da instalação de um museu de arte moderna no Rio de Janeiro, projeto capitaneado por Niomar Moniz Sodré, mulher de Bittencourt. Compreender como se deu o processo que fez do museu e dessas publicações núcleos do movimento construtivo no Brasil, bem como as particularidades institucionais que tornaram isso possível, é outra vertente do trabalho, exposta em vagar no último capítulo.

O neoconcretismo desenvolveu-se ainda num momento marcado por intenso intercâmbio entre artistas e críticos estrangeiros e pela fundação de instituições empenhadas em dar suporte à arte construtiva. Especialmente relevante é aprofundar as relações entre os integrantes do grupo neoconcreto e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fundado em 1949 e local da primeira exposição do grupo, dez anos depois, o museu é também um dos responsáveis pela gestação dos artistas ligados ao grupo. Deram-se ali, desde 1952, os cursos ministrados por Ivan Serpa, onde estavam presentes

[21] Ferreira Gullar. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

boa parte dos futuros integrantes do neoconcretismo, como Lygia Pape, Hélio Oiticica e Franz Weissmann. Examinar de forma detida os caminhos que aproximam as prerrogativas da direção do museu das questões perseguidas pelos artistas do grupo pode contribuir para iluminar dimensões obscuras do problema. Mesmo porque a reação neoconcreta transcorre nos estertores do nacional-desenvolvimentismo brasileiro, guardando com a atmosfera política do período uma relação intensa que o exame das forças em jogo pode ajudar a esclarecer. Há, por fim, a questão das vivências pessoais e as disputas simbólicas. Em conjunto, elas permitem situar a sedimentação das idéias e valores eleitos pelo grupo e esclarecer o processo de formação dos neoconcretos. Com relação às disputas simbólicas, trata-se de atentar às diferenças entre concretismo e neoconcretismo, no mais das vezes traduzidas em querelas bairristas entre paulistas e cariocas.

O objetivo é lançar luz sobre essas e outras dimensões do problema, com vistas a identificar em suas particularidades elementos capazes de esclarecer um jogo de forças que está na origem do debate em curso sobre artes plásticas no Brasil. É verdade que há limites para isso – e também é preciso ter claro que a mesma fortuna crítica em análise, bastante variada, fornece caminhos que podem ser aprofundados para formar uma nova imagem desse momento. Na nota à segunda edição de seu livro, por exemplo, Ronaldo Brito dá pista valiosa do tratamento que tem sido dedicado ao neoconcretismo: "Meu receio é que lhe esteja sendo reservado, se não já efetivamente preparado, o mesmo destino ingrato que costuma perseguir nossas obras modernas tornadas célebres: de pronto, transformam-se em Imagens Cívicas". A crítica Sonia Salzstein sugere problemas igualmente interessantes:

As obras produzidas no âmbito do grupo neoconcreto, e especialmente as de Hélio Oiticica e Lygia Clark, têm sido frequentemente desapropriadas de suas especificidades poéticas e formais, de modo a poderem ser introduzidas como a pedra inaugural da arte contemporânea brasileira e, ao mesmo tempo, como penhor de uma identidade cultural brasileira.[22]

[22] Sonia Salzstein. "Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 41, março de 1995.

Em outros termos, ela flagra o mesmo processo a que Brito fez referência. A transformação do grupo em pedra inaugural da arte contemporânea no Brasil caminha ao lado de uma tendência a identificá-lo como momento mítico da cultura brasileira, numa operação em que o significado coletivo do grupo acaba sendo maior do que as obras examinadas de forma isolada. É como se a existência do manifesto e de um conjunto de pressupostos a aproximar aqueles jovens, ainda que durante período breve, dotasse o grupo de características especiais, prontas para transformá-lo em efígie da cultura brasileira. Por um conjunto complexo de fatores, que envolve disputas intelectuais, carisma pessoal, origens sociais, talentos individuais, particularidades institucionais do Rio de Janeiro e da política em sentido mais amplo, o grupo do Rio fez cristalizar uma versão sobre seu legado que é duradoura e maior do que a soma das obras produzidas por seus integrantes. Há uma aura em torno do grupo neoconcreto, forjada a partir desse processo intricado, que encontrou guarida na bibliografia e que embaça a decifração suas particularidades mais significativas.

A despeito da popularização do termo para qualificar artistas, e não obras (fala-se mais do "neoconcreto Hélio Oiticica" do que de um período neoconcreto na produção do artista), não há como abarcar em um mesmo golpe de vista o "neoconcretismo" e a diversidade de obras que esse termo designou entre os anos de 1957 e 1960.[23]

Há uma distância entre o termo "neoconcretismo" e o conjunto heterogêneo de obras que ele serve para designar. Vem daí a opção por centrar foco na construção da aura em torno do termo e do grupo, não nas poéticas individuais. Interessa o discurso dos formuladores, mais que a variedade de formas abrigadas sob o mesmo chapéu. Existem monografias em abundância sobre a obra de artistas ligados ao grupo, mas poucos trabalhos dedicados à compreensão do significado do neoconcretismo. O caminho trilhado na bibliografia, em geral, parte do discurso forjado pelo grupo para testá-lo na obra de cada artista. Aqui é outro o percurso proposto: examinar as trajetórias daqueles que constituíram esse discurso e indagar sobre suas condições de surgimento e propagação. Por isso o recorte em Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica e Lygia Clark, peças centrais para o corpo de problemas analisados. Por isso também um capítulo

[23] Sonia Salzstein. In: *O desejo da forma*. Berlim: Akademie der Kunste, 2010, p. 256.

inteiro dedicado aos museus, grande imprensa e o tipo de suporte institucional disponível para a constituição do grupo. A indagação é mais sobre os motivos que os mantiveram unidos, questão que recebeu pouca atenção, do que sobre o resultado do discurso nas obras plásticas, atividade a que parte da crítica já se dedicou, com resultados muitas vezes iluminadores. É um trabalho que faz sentido na estante de história intelectual. Na de crítica de arte, fica deslocado.

Apoio teórico

A pesquisa orienta-se em torno a duas hipóteses abrangentes e interligadas, das quais decorrem as opções teóricas. A primeira sugere que a versão predominante no discurso sobre o neoconcretismo funda-se sobre uma crença coletiva compartilhada por um conjunto de críticos e derivada diretamente do programa teórico elaborado pelos líderes do grupo. Compreender o papel fundador atribuído a essas obras e artistas é também compreender o processo de construção desse discurso, transformado numa *doxa* propagada por historiadores da arte e jornalistas da mais diversa extração e cujo efeito é determinante para a fisionomia assumida pelas artes no país. A segunda, corolário da anterior, sustenta que essa versão só encontrou aceitação imediata e terreno fértil para disseminar-se em razão de condições particulares do campo das artes plásticas no Rio de Janeiro naquele momento, as quais desempenham papel central para a compreensão de um processo mais amplo de constituição do campo das artes plásticas no Brasil.

A idéia de *doxa* é empregada nos moldes da interpretação de Lygia Sigaud sobre a obra de Mauss[24]. Ela mostra como as leituras hegemônicas sobre a obra do antropólogo autor do "Ensaio Sobre o Dom" derivam diretamente da interpretação feita por Lévi-Strauss. É pelas lentes de Lévi-Strauss, ou seja, a partir do modo como ele se apropriou de Mauss numa circunstância determinada de sua carreira, que os intérpretes posteriores cristalizaram a leitura corrente sobre o trabalho de Mauss. As ênfases, portanto, recaem sobre os pontos que interessava a Lévi-Strauss frisar no momento em que fez sua leitura – do mesmo modo que os aspectos ignorados pelo antropólogo deixam de freqüentar as

[24] "Doxa e crença entre antropólogos". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 77, março de 2007.

análises subseqüentes. A *doxa* é a perpetuação dessa versão, relacionada ao papel estratégico ocupado por Lévi-Strauss no campo intelectual na época de sua interpretação.

O desenvolvimento das suposições depende também de um diálogo estreito com a noção de campo, tal como formulada por Pierre Bourdieu. Entendido como espaço social em que autores, grupos e instituições afins encontram-se envolvidos por relações de concorrência,[25] o campo pressupõe uma perspectiva crítica capaz de conjugar a interpretação formal às expectativas de aceitação social dos produtores, aos temas e formas de maior prestígio num determinado contexto, aos canais de visibilidade e circulação, aos materiais disponíveis, à concorrência estabelecida com os pares, ao caminho percorrido para atingir posições sociais estratégicas.

Por trás das interações imediatamente reconhecíveis entre os agentes envolvidos na vida intelectual, sustenta Bourdieu, encontram-se relações objetivas entre as posições ocupadas por esses agentes – estas sim as responsáveis pela forma assumida por tais interações e por delimitar o conjunto de possibilidades à disposição do produtor em determinado momento. É nesse sentido que o conceito deve orientar a busca por possíveis relações entre determinadas tomadas de posição, sejam estéticas ou ideológicas, e as posições sociais ocupadas pelos artistas e críticos em exame. Remontar a aspectos biográficos, nesse sentido, é forma de perceber como a origem socioeconômica e o capital simbólico acumulado atuam no processo que lhes abre as portas para ocupar os postos a partir dos quais podem obter projeção.

Parte-se do pressuposto de que as particularidades da linguagem cristalizada das obras não existem isoladamente, mas em diálogo com a trajetória do produtor e o "espaço dos possíveis expressivos" dado pelo processo de constituição histórica do campo. Os códigos internos a um determinado nicho de atividade – por exemplo a terminologia empregada por críticos, artistas e aspirantes, ou a oscilação do valor atribuído a determinadas opções formais – delineiam-se no decorrer de uma longa maturação histórica que tende a naturalizá-los. Trata-se de um processo de depuração de cada gênero em direção ao que lhe é mais característico, para os traços que o definem de modo exclusivo, apagando os traços sociais de sua origem.

---

[25] Pierre Bourdieu. "A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo". In: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

Concebido a partir de uma ilusão criada coletivamente, em condições de estabelecer o próprio objeto, bem como as regras válidas para analisá-lo, o campo tende a naturalizar condutas, códigos e conceitos cuja origem é de ordem cultural. Dessa maneira, questões que para os participantes do jogo podem aparecer como implicadas na própria natureza das coisas são na realidade produzidas ao longo do processo de autonomização e constituição do campo, cujo índice de desenvolvimento pode ser medido justamente pela capacidade de ocultar essa mesma dimensão histórica.

É nesse ponto que a formulação de Bourdieu aproxima-se das hipóteses deste trabalho: sob essa perspectiva, o neoconcretismo é um momento decisivo para a consolidação do campo das artes plásticas no Brasil. A pregação dos neoconcretos em favor de um "retorno à experiência" pode ser lida também como indício de um processo de formação que atinge nesse momento um patamar privilegiado de complexidade e autonomia, de que a insatisfação em seu próprio seio com relação à esterilidade da exaltação às formas puras e fórmulas matemáticas é o principal sintoma. O que em parte da bibliografia aparece como emancipação brasileira nas artes, momento fundador da arte contemporânea no Brasil, ruptura no seio do projeto construtivo brasileiro ou como um "Machado coletivo", aqui é visto como uma conjunção iluminadora para a compreensão do desenvolvimento das artes no país, a ser analisada sob o prisma das trajetórias de seus integrantes, do espaço de possibilidades constituído pela história do campo e contraposta a uma nação periférica em luta para implantar um projeto de desenvolvimento.

Não se pretende tomar o conceito de Bourdieu como única perspectiva teórica, nem permitir que discussões a respeito de suas implicações metodológicas assumam o proscênio da exposição. Também convém não exagerar a medida: a depender da elasticidade do conceito, desde o século XIX seria possível identificar um "campo em formação" nas artes do Brasil. Mas no período analisado, o ponto é cristalino. Estão em jogo os anos de instalação dos museus de arte moderna no Brasil, com incentivo do estado, o surgimento de grupos de artistas formados no interior dessas instituições, a fundação das primeiras galerias de arte, os manifestos, o embrião de um mercado consumidor, a diversificação da atividade intelectual. São muitos, enfim, os elementos presentes para a composição do campo nos moldes entendidos por Bourdieu. Usado

como referência, mas não como único filtro teórico, o conceito só torna mais diversificado o ramo de problemas em análise.

O mesmo vale para as obras de Raymond Williams. Seu trabalho sobre o grupo de Bloomsbury defende que é impossível compreender o papel desempenhado por um grupo cultural caso se atente apenas às idéias propostas por seus integrantes. Sem perceber a relação mantida pelo grupo com seus pares de classe e com a sociedade em sentido mais amplo, não se tem um desenho claro de sua anatomia nem da profundidade de sua influência. Williams opõe, por exemplo, o grupo de Bloomsbury ao círculo formado em torno de William Godwin, no fim do século XVIII na Inglaterra. O autor descreve como eram semelhantes os dois grupos do ponto de vista do ideário que defendiam: para ambos, racionalidade, tolerância, liberdade e igualdade sexual eram objetivos norteadores de uma conduta que opunham ao conservadorismo da classe dirigente. Mas enquanto Bloomsbury foi bem-sucedido na implantação de sua grade de valores, o círculo de Godwin foi perseguido e neutralizado a ponto de ter sido quase varrido da história. Williams mostra como o fato de o círculo de Godwin ser composto por profissionais com poucos recursos, membros de uma *intelligentsia* pequeno-burguesa emergente sem influência política ou social, num momento em que a aristocracia se via ameaçada pela recém-deflagrada Revolução Francesa, fez com que seus ideais não encontrassem nenhum meio de criar raízes. Bloomsbury, ao contrário, conseguiu operar a reforma por dentro – era uma fração da classe dirigente inglesa. Num momento de modernização das instituições políticas e de ensino, representava o surgimento de um novo estrato, mais educado e socialmente engajado, no seio da classe alta de seu país, o que foi uma condição para que pudesse fazer prosperar idéias de liberalização de costumes e instaurar certo tipo de progressismo reformista.

Exemplos como o de Williams deixam claro que a feição do grupo, bem como a particularidade de sua inserção da história da arte e da cultura brasileiras, não ficam completos sem a investigação sobre seus modos de se relacionar com o mundo social. A auto-imagem do neoconcretismo, tal como cultivada por seus atores de maior destaque, é uma ferramenta valiosa. Visto que esses depoimentos são a fonte das apreciações críticas posteriores, é preciso voltar a eles em busca dos significados menos evidentes e das motivações implícitas no discurso de cada um. Tal como no texto de Williams, em que o

depoimento de Leonard Woolf serve de guia para a desconstrução da imagem que os integrantes de Bloomsbury faziam de si mesmos, aqui as falas dos críticos e artistas fornece material rico para o argumento em curso.

O trabalho pretende inserir-se num conjunto de estudos que vem formando tradição no âmbito da sociologia da cultura e que, em graus variáveis de ênfase, contribui para a dessacralização da vida artística e intelectual no Brasil. Por ora, o modernismo tem sido o objeto privilegiado. Seja em estudos destinados a traçar o embate entre Monteiro Lobato e os líderes modernistas,[26] ou mesmo em textos voltados aos desdobramentos daquele clima de opinião no campo ensaístico, como na análise da obra de Gilberto Freyre nos anos 1930 empreendida por Ricardo Benzaquen,[27] o fundo comum é a preocupação em desnudar a construção de discursos hegemônicos e a recusa em tratar o grupo segundo a tradição criada pelos próprios participantes. Nesse âmbito, outra referência é o livro *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*,[28] em que o autor analisa a inserção social dos escritores e artistas à luz dos conflitos por posições, das disputas no interior do campo intelectual, da atração exercida pelas possibilidades de cooptação política. Dado o processo de canonização por que tem passado o neoconcretismo em anos recentes, a pesquisa também parte da hipótese de que o diálogo com o ponto de vista expresso nessas obras pode contribuir para elucidar aspectos fundamentais, mas ainda recalcados do problema. A novidade, dessa maneira, está menos nos materiais mobilizados que na junção entre um repertório das ciências sociais e um objeto abordado em geral por analistas oriundos da estética, da filosofia ou do jornalismo.

O trabalho está estruturado de maneira a cercar o grupo por lados diversos, buscando desenhar um mapa abrangente do contexto em que se inseriu no Brasil. Nos dois primeiros capítulos, sobre Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, mostra como a trajetória dos críticos se relaciona com o neoconcretismo. No que diz respeito a Pedrosa, procura indicar como foi possível reunir trunfos para exercer influência tão grande, a ponto de fazer com que várias passagens do construtivismo no Brasil sejam ilustrações das teorias que ele se incumbiu de trazer ao país. Quanto a Gullar, procura-se mostrar como sua

---

[26] Cf. Enio Passiani. *Na trilha do jeca*. Bauru: Edusc, 2003; ou ainda Tadeu Chiarelli. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
[27] Cf. Ricardo Benzaquen de Araújo. *Guerra e Paz, casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Escrita, 1994.
[28] Sergio Miceli. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

liderança ganha sentido quando vista ao lado das injunções relativas à sua atividade como poeta, às disputas travadas com os antípodas de São Paulo e às tentativas recentes de atenuar sua imagem de crítico conservador.

Dedicado a Hélio Oiticica e Lygia Clark, o terceiro capítulo mostra como se constrói o discurso que culmina na consagração de ambos como representantes diletos da arte brasileira no exterior. Ali ficam explícitas as relações entre a copiosa produção de Oiticica, intérprete incansável do próprio trabalho, e as versões que a respeito dele se consolidaram na fortuna crítica. No capítulo seguinte, a ênfase é o âmbito institucional: o *Correio da Manhã*, o MAM-RJ e o *Jornal do Brasil* são vistos como parte indissociável do neoconcretismo. A tentativa é explicitar os vínculos do grupo com um processo mais amplo de reorganização e ampliação do mundo das artes num momento-chave da história do país, em que uma convergência de produções artísticas de grande consistência é também o prenúncio de uma mudança abrupta de rota, consumada depois do golpe de 1964. O capítulo, assim, situa o neoconcretismo em relação ao debate sobre o desenvolvimentismo no Brasil, discutindo a premissa de que a mitificação atualmente em curso tem relação com versões idealizadas sobre o momento político e a produção cultural no Brasil no fim dos anos 1950.

Mário Pedrosa: o formulador

Caminho pelo mundo

Não faz sentido falar em "influência" de Mário Pedrosa sobre o neoconcretismo. A capilaridade de suas idéias é tão expressiva que faz mais sentido pensar a origem do grupo como um desdobramento de seu projeto crítico.[29] Pedrosa atua não apenas como intérprete por excelência dos trabalhos dos artistas. Ele é o formulador dos princípios teóricos que norteiam boa parte das formas assumidas pelo construtivismo no Brasil. É o articulador dos grupos, que incentiva com entusiasmo em saraus em sua casa. É o suporte institucional, pronto a ocupar postos de direção em museus ou acionar sua impressionante rede de relações para viabilizar exposições e incluir os artistas no circuito oficial. É o divulgador na grande imprensa por meio de colunas no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*. É o embaixador do grupo fora do país, não apenas nas conferências que profere na Europa e nos EUA sobre arte brasileira como nos congressos internacionais que organiza. Compreender o neoconcretismo, assim, é também compreender as etapas básicas da trajetória intelectual de Pedrosa e indagar como foi possível reunir os trunfos capazes de conferir a ele peso tão decisivo no processo.

A origem familiar do crítico é aquela que se espera de alguém capaz de transitar por tantos países e meios sociais no começo do século no Brasil. Pedrosa é filho de uma família de senhores de engenho do Nordeste, com influência política duradoura. Seu pai, Pedro da Cunha Pedrosa, atuou como deputado estadual, vice-presidente da Paraíba, senador e mais tarde como ministro do Tribunal de Contas. Entre 1913 e 1915, Pedrosa estudou em Lausanne, na Suíça, na primeira de incontáveis estadias no exterior. Em 1916, com a eleição do pai para o Senado, a família se transferiu para o Rio, onde Pedrosa teve acesso aos principais centros de formação da elite brasileira no período: o colégio Pedro II e a Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, em que se formou em 1923 – seu ingresso na faculdade, em 1918, deu-se sem necessidade de prestar exames, que

[29] Parece ser com essa ordem de questões em mente que o crítico Ronaldo Brito escreve, em texto de 1975: "Não é exagero dizer que Mário Pedrosa fez mais do que influenciar os agentes da arte brasileira – ele impregnou o circuito com suas idéias e suas posições diante do trabalho de arte". Ver: "As lições avançadas do mestre Pedrosa." In: *Experiência crítica.* São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 48.

haviam sido abolidos naquele ano em razão da epidemia de gripe espanhola. É desse momento a aproximação com Murilo Mendes, Ismael Nery, Lívio Xavier e Mary Houston, com quem se casará em 1935.

Entre 1927 e 1929, o crítico passou nova temporada na Europa: havia viajado como enviado do PCB a Moscou para cursar a Escola do Partido, mas decidiu permanecer na Alemanha. Na Universidade de Berlim, freqüentou cursos de estética, filosofia e sociologia com Sombart, Thurnewald e Vogel, o que o expôs a um repertório teórico raro entre seus pares no Brasil. A julgar por suas cartas do fim dos anos vinte, contudo, a motivação central eram os destinos do partido comunista e do socialismo europeu – a formação teórica não aparece como preocupação em sua correspondência, ao menos não com seu confidente mais próximo naqueles anos, o colega de partido Lívio Xavier. As cartas dão a entender que a estada na Alemanha se deve à instabilidade política na Rússia, onde não havia garantias de que estaria seguro.[30] Também aparecem nesses textos as dúvidas de Pedrosa quanto aos rumos do PCB e do stalinismo, que podem ter atuado para que desistisse de ir à Rússia. O reparo é importante para matizar o peso da formação teórica na Alemanha durantes esses dois anos, a qual ganha sentido mais como conseqüência não-planejada do que como objetivo central da viagem.

Na mesma época, aproximou-se em Paris dos surrealistas, sobretudo de Breton, Tanguy, Miró e do poeta Benjamin Péret. As cronologias costumam citar o fato sem mais, como se o acesso a esses círculos fosse facultado com facilidade a um brasileiro de passagem pela França. O importante a registrar a esse propósito é que os contatos com o grupo já vinham da rede de Pedrosa no Brasil. A irmã de Mary Houston, a cantora Elsie, era casada desde 1928 com o poeta Benjamin Péret, com quem morou no Brasil entre os anos de 1929 e 1931. Embora Pedrosa ainda não fosse casado com Mary nessa época, já privava do seu círculo havia muito tempo – a família de Mary organizava reuniões no Rio de Janeiro que se tornaram ponto de encontro importante para boa parte da intelectualidade carioca simpática aos modernistas.[31]

---

[30] A parte mais significativa da correspondência de Pedrosa nesse período está transcrita em José Castilho Marques Neto. *Solidão revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

[31] Para um relato em pormenor da relação entre Elsie e Benjamin Péret, bem como da relação do casal com Mário Pedrosa, ver: Maria Rita Palmeira. *Poeta, isto é, revolucionário*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Campinas, 2000.

Em carta de 1927 a Lívio Xavier, que Pedrosa conheceu nos encontros na casa dos Houston, ele indica que a primeira pessoa a se aproximar do grupo foi Mary Houston. "A Mary mandava contar para nós dois que travou conhecimento com o Benjamin Péret. Aragon ainda não (...). O Breton estava gripado"[32]. Em 1928, viajou a Paris para o casamento de Elsie com Péret, momento que marca a intensificação do contato com os surrealistas. O trecho da carta e a coincidência entre o momento do casamento e a aproximação de Mário com os surrealistas sugere que foi por intermédio dela que Pedrosa foi apresentado ao grupo, o que diz da importância da figura de Mary para o trânsito social do crítico.[33]

A segunda temporada significativa de Pedrosa no exterior deu-se durante os anos do Estado Novo. Com o golpe de Vargas em 1937, Pedrosa foi alvo de processo e fugiu para a França, onde sobrevivia de artigos para a imprensa e da ajuda da família. Fundador do movimento trotskista brasileiro – o qual, diga-se, foi pouco representativo no país[34] –, assumiu função importante no secretariado provisório que organizava a IV Internacional.[35] Dada a iminência da Segunda Guerra, o secretariado transferiu-se para Nova York, onde Pedrosa também aproximou-se de grupos intelectuais de esquerda de bastante projeção – figuras como Irving Howe e o crítico Meyer Schapiro, mais tarde reunidas em torno da revista *Dissent*.

O período americano divide-se em dois blocos. O primeiro encerra-se em 1940. Com a dissolução da IV Internacional – Pedrosa fora afastado do secretariado no início do ano – e o assassinato de Trótski no México, o crítico tentou retornar ao Brasil. Após passagem por Peru, Bolívia, Chile, Argentina e Uruguai, chegou ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1941. Cinco dias depois, estava preso pela polícia de Filinto Müller. A

---

[32] Carta de M. Pedrosa a L. Xavier, João Pessoa, 2 de abril de 1927 (reproduzida em José Castilho Marques Neto, *op. cit*., p. 275).

[33] Mesmo a ida de Pedrosa a Paris foi garantida por Arinda Houston, mãe de Mary, que se encarregou dos trâmites legais em Paris para que ele pudesse entrar na França. É importante lembrar que a militância de Pedrosa na Europa, afinada com a dissidência trotskista em processo de formação naquele momento, tinha pontos de contato com a militância dos surrealistas franceses, também dissidentes do PCB, o que sugere possibilidades de contato entre Pedrosa e os surrealistas que não se restringem às figuras de Mary e Elsie Houston (cf. Maria Rita Palmeira, *op. cit.*).

[34] Luciano Martins, em tom irônico, afirma ter ouvido de Mary Houston que não eram mais de vinte os militantes que seguiam Mário no período. "A utopia como modo de vida". In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, pp. 29-41.

[35] Para um relato detalhado da experiência de Pedrosa no secretariado, ver: Dainis Karepovs. "Mário Pedrosa e a IV Internacional". In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, pp. 99 a 130.

soltura foi conseguida em razão da interferência do pai: a condição de ex-senador e ministro do Tribunal de Contas valia a Pedro da Cunha Pedrosa bom trânsito com o governo Vargas. A condição era que o filho voltasse imediatamente aos Estados Unidos, onde teria emprego na União Pan-Americana ao lado de Mary Houston. O segundo bloco começa aí e vai até 1945, quando retorna em definitivo ao Brasil. Durante esses quatro anos, a atuação como militante político torna-se menos intensa e o envolvimento com a crítica de arte começa a ganhar corpo. Remontam a essa época também a aproximação com Alexander Calder e com Niomar Moniz Sodré. Niomar, que a partir de 1951 atuaria como diretora-executiva do MAM-RJ, era casada com Paulo Bittencourt, proprietário do *Correio da Manhã*, e foi a partir dessa aproximação que Pedrosa deu início a suas colaborações com o jornal.

Quando volta ao Brasil em 1945, portanto, Pedrosa já acumulara trunfos bastante significativos. A formação cosmopolita desde muito cedo, o suporte material e político da família, o convívio com a elite ilustrada na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, o casamento com Mary Houston, os contatos com os surrealistas franceses, a militância em funções-chave no partido comunista e no trotskismo – que o torna interlocutor de intelectuais de diversas partes do mundo –, o treinamento teórico na Universidade de Berlim, o domínio de idiomas, o contato pessoal com artistas de grande projeção no cenário internacional como Calder e Miró, a amizade com a mulher do dono de um dos principais jornais do país e futura diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: todos esses fatos aparentemente desconexos contribuem para a consolidação de um poder cultural bastante particular naquele momento no Brasil. Em linhas gerais, essa era a posição de onde falava o crítico que, a partir de 1945, direcionaria toda sua energia para a causa da arte construtiva. Se até esse momento as incursões pela crítica de artes plásticas haviam sido esporádicas, a partir da volta ao Brasil a atividade passa ao centro de suas preocupações. E uma das chaves de sua força está no modo como a reflexão estética se aliou ao repertório do militante político.

Calder e o construtivismo no Brasil

Por ocasião da primeira grande mostra de Calder nos Estados Unidos, em 1944, Pedrosa publicou no *Correio da Manhã* dois ensaios que sintetizam o programa crítico que seguiria pelos anos seguintes e constituem seus primeiros trabalhos significativos na área.[36] Nesses textos, a adesão do crítico à causa da arte abstrata se mostra com toda a clareza pela primeira vez. E é neles também que se delineiam as feições fundamentais de seu ponto de vista: Pedrosa passou a entender a forma plástica como um fator de transformação social.

Nos termos de sua reflexão, a força expressiva da forma é um indutor poderoso da "reeducação da sensibilidade do homem". É por meio dela que se torna possível "transcender a visão convencional" e, assim, "recondicionar o destino"[37] da humanidade. Daí o desprezo pela figuração, pelo caráter alusivo da obra de arte, e a ênfase em seus meios e procedimentos mais específicos. Daí também a insistência na autonomia do trabalho artístico. A equação assume formas variadas ao longo de sua trajetória, mas em essência é essa aposta no caráter libertador da forma que constitui a base de seu projeto – e que se vê formulado pela primeira vez nos textos sobre Calder. É aí que seu programa crítico se delineia com mais clareza, visto que o grosso da produção desses anos são textos dispersos na coluna no *Correio da Manhã*, que passou a ocupar pouco após o retorno ao Brasil, em 1946, e alimentou com contribuições semanais até 1951 (a colaboração seguiria de forma esporádica até 1968).

No primeiro ensaio, "Calder, escultor de cata-ventos", Pedrosa apresenta em linhas gerais a trajetória do artista americano. A família de artistas, a formação de engenheiro, o fascínio pela máquina desde criança, a curiosidade por novos materiais, todos são elementos que ele mobiliza para caracterizar o trabalho dos primeiros anos de Calder, sobretudo o circo e suas esculturas figurativas em arame. São trabalhos que Pedrosa elogia pela economia expressiva e pela capacidade de sugerirem volume a partir dos

---

[36] Conforme Otília Arantes, "talvez se possa datar de 1944 a total conversão de Mário Pedrosa à causa da arte moderna, em particular na sua forma mais radical, a da arte abstrata. A ocasião foi novamente a retrospectiva de um grande artista, no caso, a primeira grande mostra de Calder nos Estados Unidos". Otília Arantes. *Itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 31. É importante lembrar que o trabalho que marca em definitivo a entrada de Pedrosa no campo da crítica de arte é a conferência sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz, de 1933. Mas suas preocupações nesse momento ainda estão distantes do construtivismo, assunto que nos interessa aqui.

[37] Mário Pedrosa. "Arte e revolução". In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 247. Citado por Otília Arantes, *op. cit*, p. 12.

espaços vazios sem perder a clareza dos contornos. Mas a parte mais substancial da energia analítica de Pedrosa é dedicada à fase posterior, dos estábiles e móbiles a motor. Esses trabalhos, continua Pedrosa, são profundamente marcados pela descoberta por Calder das "formas abstratas puras". E o momento-chave para essa descoberta foi a tomada de contato com o trabalho de Mondrian.

Ao contemplar, pela primeira vez, aquela ordem, aquela calma espacial, aquele purismo severo que era o ateliê do artista holandês, reprodução exata de sua própria pintura, um mundo novo se revelou à sua imaginação e lhe abriu a cortina para os horizontes ideais que procurava sem saber: o mundo da pura forma abstrata.[38]

O pintor holandês foi, nos termos de Pedrosa, uma epifania para Calder. A calma espacial, o ritmo e a cor das telas de Mondrian anunciaram para ele um mundo novo, livre dos limites da arte de representação e aberto ao horizonte do abstracionismo. "O artista estava diante do problema, fascinante entre todos, da pesquisa da pura forma – da pura criação."[39] Os estábiles e móbiles a motor de Calder se tornam assim a realização viva, espacial, dos painéis de Mondrian. As formas geométricas, destituídas de qualquer sugestão naturalista ou realista, movem-se no espaço. Ganham movimento e situam o jogo plástico do abstracionismo de Mondrian numa nova dimensão, livre da bidimensionalidade da tela.

O passo seguinte de Calder, segue Pedrosa, acrescenta uma dimensão de alegria à austeridade do abstracionismo aprendido com Mondrian. O artista americano teria sido capaz de incorporar o humor presente em seus primeiros trabalhos – os circos animados por bichos e bonecos, as caricaturas em arame de Josephine Baker – às obras da fase abstrata. Com os móbiles de movimento livre, não mais animados por motor, argumenta Pedrosa, ele obteve sucesso na empreitada. Com a incorporação de novos materiais, como vidro, cordão e alumínio, a rigidez dos trabalhos anteriores se atenua. Ao livrar-se da determinação do motor e abrir-se para a imprevisibilidade do movimento aleatório, os trabalhos ganham leveza e uma dimensão de imprevisibilidade, capaz de conferir combinações ilimitadas ao conjunto.

---

[38] Mário Pedrosa. *Obras escolhidas IV*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 57.
[39] Idem, p. 58.

Também as formas não são mais apenas geométricas: na pintura de Miró, Calder busca formas orgânicas e cores vibrantes capazes de atenuar a dimensão matemática e geometrizante de seu trabalho. O Calder desse novo momento é por isso "a fusão do purismo do mestre holandês e da vibração jovial do mestre catalão". Ainda nos termos de Pedrosa:

Dessa forma coordenou suas novas convicções abstracionistas, introduzindo, aqui, um elemento humano muitas vezes ausente entre abstracionistas absolutos – o humor, e com este, pouco depois, alargando o reino de seus motivos então limitado ao mundo geométrico, assimilou as formas orgânicas que pululam nas telas de Miró. [40]

O texto segue então para um desfecho em tom elevado. Pedrosa recupera a idéia de que a ambição da arte abstrata era transformar o mundo. E fecha com a conclusão de que Calder é o artista mais próximo ao ideal da arte do futuro, da sociedade ideal em que "a arte seria confundida com as atividades da rotina diária e a prática cotidiana de viver".

Pedrosa não estava sozinho na empreitada de tornar a obra de Calder mais conhecida no Brasil. Antes dele, em fevereiro de 1944, o arquiteto Henrique Mindlin visitou Calder em Nova York. Na volta ao Rio de Janeiro, começou a divulgar o trabalho do artista junto aos pares e à fração ilustrada do empresariado carioca. Encomendou trabalhos e passou a vendê-los no Brasil. Em novembro daquele ano, escrevia em carta ao americano: "Dê-me apenas algum tempo e eu começarei uma febre de Calder no Rio".[41] Em abril do ano seguinte, o mesmo Mindlin comemorava a publicação dos dois textos de Pedrosa no *Correio da Manhã* e o fato de que Paulo Bittencourt, proprietário do jornal, acabava de chegar dos EUA com um móbile do artista.

A primeira mostra grande de Calder no Brasil ocorreria um pouco depois, em 1948, no Ministério da Educação e da Saúde, no Rio de Janeiro. Ao lado de Mindlin, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, Mário Pedrosa foi um dos mais assíduos divulgadores da mostra, com conferências sobre o artista no Rio de Janeiro e em São Paulo. O texto que serviu de base para as falas de Pedrosa era justamente o segundo ensaio feito em

---

[40] Idem, p. 62.

[41] Carta de Henrique Mindlin a Alexander Calder, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1944. A carta encontra-se na Calder Foundation, em Nova York, e está citada em Roberta Saraiva (org.). *Calder no Brasil*. São Paulo: Pinacoteca do Estado e CosacNaify, 2006.

1944 a propósito da exposição no MoMA e publicado no jornal de Bittencourt. Nesse ensaio, "Tensão e coesão na obra de Calder", Pedrosa se concentra na fase abstrata, dos estábiles e móbiles, para desdobrar as implicações formais do trabalho de Calder. O texto procura mostrar de modo ainda mais pormenorizado como os móbiles da última fase, já livres do motor e abertos ao movimento livre, representam uma vitória da imaginação sobre a mecânica. A liberdade rítmica resultante dessa escolha aprofunda a virtualidade da obra, que se torna mais rica de sugestões e possibilidades.

Apesar dos cálculos matemáticos que estão por trás da estruturação dos móbiles e do uso intensivo de materiais industriais, Calder não fica refém do elemento funcional, utilitário. Pelo contrário, consegue fazer da fantasia uma maneira de neutralizar a dimensão prática. Em nome da expressividade plástica, consegue "violentar a funcionalidade do material" e fazer da mecânica um "sistema a serviço de nada, trabalhando ao deus-dará, para o sonho e a especulação".[42]

A síntese do segundo texto é a idéia de que Calder conseguiu ultrapassar as limitações do construtivismo, abrindo-se para o mundo das formas orgânicas.[43] O artista americano dava um passo além em relação aos ensinamentos dos pioneiros do construtivismo ao inserir um elemento de imprevisibilidade, humor e inventividade no mundo austero da busca pelas formas puras. Nos termos de Pedrosa:

Seu abstracionismo, sem caráter doutrinário mas antes poético, concreto, no sentido experimental, 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.[44]

A menção detida aos trabalhos sobre Calder é importante não apenas para fixar em bases mais sólidas o pensamento de Pedrosa – preciso e envolvente mesmo a paladares desencantados –, mas para indicar como preocupações que reapareceriam no debate sobre o grupo neoconcreto já estavam postas em seu trabalho desde os anos 1940. É digno de nota que o programa crítico que seria empregado para o neoconcretismo quinze anos depois já estivesse desenhado com clareza nesses primeiros textos de Pedrosa. Em ensaio

[42] Idem, p. 78.
[43] Idem, p. 73.
[44] Idem, p. 78.

a propósito de exposição sobre o grupo em Berlim, em 2010, o crítico e curador Luiz Camillo Osório chama a atenção para os sentidos pouco explícitos da influência de Calder sobre os artistas neoconcretos, por intermédio do pensamento de Pedrosa:

Este elo Calder-neoconcretismo não é algo explicitado em nenhum momento da fortuna crítica do movimento, interessando-me apenas insinuar que sua forte presença no imaginário poético de Pedrosa teria indiretamente constituído um campo simbólico que influenciaria a apropriação lúdica, sensual e processual da grade geométrica de Mondrian por Oiticica. (...) Sem querer fazer aproximações forçadas, é interessante observar o quanto a preocupação de Calder com a fluidez orgânica da forma plástica ressoaria nas obras daqueles artistas cariocas próximos a Pedrosa e influenciados por seus textos.[45]

É esse "campo simbólico" que importa examinar. A ascendência dos textos de Pedrosa sobre os jovens integrantes do grupo era evidente demais para que ensaios dessa capilaridade passassem em branco. Da mesma maneira, a figura de Calder foi central para aquela geração: para organizar a exposição de 1948, no Ministério da Educação e Saúde, Calder permaneceu por dois meses no Brasil, tendo criado laços duradouros no país. Na Bienal de São Paulo de 1953, ganhou uma sala especial. E houve ainda outra mostra de seus trabalhos no Brasil. Ela se deu no próprio ano de 1959, no MAM-RJ, mesmo ano da primeira exposição neoconcreta.

É como se a trajetória de Calder condensasse os caminhos mais virtuosos que Pedrosa desejava para o construtivismo no Brasil. Em primeiro lugar, pelo interesse desde muito cedo pelos materiais industriais e pela espacialidade. A escolha de materiais como o ferro e o arame, aliada à formação de engenheiro, situam de saída a figura de Calder como um artista capaz de incorporar positivamente os elementos mais contemporâneos e aproximar o trabalho artístico dos âmbitos do planejamento, do cálculo matemático, da ciência, terreno em que sempre trafegou com naturalidade. Da mesma maneira, a conquista do espaço em seu trabalho tem um caráter distinto daquele próprio ao escultor. Pedrosa não se cansa de mostrar em seus textos como Calder pensa como um pintor e trabalha com problemas impostos pela tradição da pintura – a idéia dos móbiles como uma versão espacial das telas de Mondrian é a imagem mais clara disso. Apenas os

[45] "O desejo da forma e o desejo na forma: o neoconcretismo como contribuição singular da arte brasileira". In: *O desejo da forma*. Berlim: Akademie der Kunste, 2010.

materiais com que se acostumou a trabalhar eram outros, o que lhe permitiu apresentar soluções novas para problemas que diziam respeito ao mundo da bidimensionalidade da tela. A passagem para o espaço foi então um processo decorrente de uma tentativa de solucionar problemas com origem no universo chapado da tela, o que faz de Calder um pioneiro na superação dos suportes tradicionais.

Em segundo lugar, a trajetória de Calder é profundamente marcada pela descoberta da abstração. Como Pedrosa mostra em detalhe em seus textos, o abandono da arte de representação e a busca por uma arte feita de formas puras é uma transição decisiva em sua carreira. E ela se deve justamente à descoberta do abstracionismo austero de Mondrian – um ponto extremo na busca por uma arte não-figurativa empenhada em reduzir a pintura a seus elementos fundamentais[46]. Teria sido então a filiação à vertente do abstracionismo construtivo o momento por excelência de ruptura com a produção do início da carreira e de conquista de um novo patamar de densidade, imerso agora na procura por soluções formais capazes de sintetizar uma visão nova da arte, feita não da tentativa de representação ou deformação do mundo exterior, mas de um universo autônomo composto por relações entre cores, linhas, planos e volumes.

Finalmente, a trajetória de Calder e do construtivismo brasileiro se aproximam pelo modo como a herança construtiva é incorporada. Calder teria explorado ao limite as possibilidades abertas pelo universo de Mondrian, mas chegado a um impasse em que o racionalismo imposto pelo universo construtivo – a limitação a figuras geométricas e cores primárias, as relações de equilíbrio e simetria calculadas com precisão matemática – se torna uma camisa de força. Em face do perigo de esvaziar o trabalho num universo de impessoalidade e frieza, em que a subjetividade e a experiência individual deixam de ter importância, tempera a austeridade com o calor das telas de Miró, restituindo à sua produção leveza, imprevisibilidade e humor.

É claro que a busca por formas puras por parte dos construtivistas brasileiros não se deve apenas à descoberta de Mondrian (as telas do mestre holandês foram exibidas no Brasil pela primeira vez na Segunda Bienal de São Paulo, em 1953), mas a maneira como Pedrosa descreve sua influência sobre Calder serve de emblema para o significado que a

[46] O termo "arte concreta" foi cunhado por Theo Van Doesburg, companheiro de Mondrian no grupo *De Stijl*. Doesburg explicava que, na arte não-figurativa geométrica, as formas, linhas e cores são objetos concretos, do mesmo modo que uma árvore ou animal reais.

arte concreta assumiu no Brasil: a "austeridade" e a "frieza" que nesse texto Pedrosa atribui a Mondrian estão muito próximas dos atributos de racionalidade excessiva que os neoconcretos irão imputar aos colegas concretos. Em outros termos, a descoberta de Miró por Calder e a humanização de seu trabalho daí decorrente encontra um paralelo evidente na reivindicação do manifesto neoconcreto por uma arte construtiva que não se perca no cientificismo, na impessoalidade do racionalismo puro, e seja capaz de recuperar uma dimensão de subjetividade criadora, de humanidade, de experiência individual.

No início de 1960, Ferreira Gullar publicou um texto no *Jornal do Brasil* sobre Calder em que afirma: "Discípulo de Mondrian, parece ter ido intuitivamente mais longe que o mestre – e exatamente por ter deixado o plano bidimensional pelo espaço natural".[47] A essa altura, o comentário de Gullar indica a cristalização da leitura feita por Pedrosa da obra de Calder e sugere um passo adiante: o aproveitamento, da parte de Gullar, daqueles aspectos formais que permitem a aproximação entre a obra do escultor americano e o programa neoconcreto – nesse caso específico, a transposição para o espaço da grade geométrica de Mondrian, visível sobretudo no trabalho de Oiticica.

O paralelo entre a interpretação que Pedrosa faz da obra de Calder e a narrativa consagrada a respeito do neoconcretismo é importante porque sinaliza o peso das formulações de Pedrosa e a penetração de sua grade de valores na geração que ele formou e influenciou. A ordem de preocupações que ele manifesta ainda em 1944 se mantém intacta na voz de seus sucessores e perdura até hoje como chave interpretativa do grupo neoconcreto, ainda que haja variações teóricas e adaptações às especificidades das obras dos artistas analisados em cada caso[48]. Não se trata de tomar Calder como precursor direto dos neoconcretos, mas de mostrar como na leitura que Pedrosa faz do artista americano ainda no início dos anos 1940 já estão explícitos os valores que guiarão o construtivismo no Brasil. O paralelo sinaliza como o projeto crítico de um autor específico, em razão das particularidades da posição que passou a ocupar no campo das artes plásticas naquele momento, ganha corpo e passa a ser entendido como uma conquista do neoconcretismo muitos anos mais tarde.

---

[47] *Jornal do Brasil*, 19 de março de 1960. Reproduzido em Roberta Saraiva (org), *op. cit.*, p. 226.
[48] Uma variável importante nesse processo é a *Gestalt*, discutida adiante.

A envergadura de um projeto crítico pode ser sentida pelo modo como a interpretação das obras futuras já está embutida em seus princípios fundamentais – e sem levar esse ponto em consideração não se entende a dimensão que tomou o neoconcretismo no Brasil. Em que pesem as conquistas formais importantes daqueles artistas, não há análise dos trabalhos daquele tempo que possa prescindir das formulações de Mário Pedrosa.

Gestalt

Ao lado dos trabalhos sobre Calder, o texto que define de maneira mais clara o programa crítico de Mário Pedrosa é a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, apresentada à Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro em 1949. É a obra de maior fôlego de Pedrosa e sua tentativa mais ambiciosa de dar consistência científica ao conjunto de idéias que vinha pondo em marcha desde sua volta ao Brasil. Ao contrário dos ensaios sobre Calder, em que a admiração pelo artista transparecia num texto sedutor e cheio de energia, aqui o autor parece imbuído dos protocolos curriculares a que o trabalho se destinava. É texto de leitura truncada, seja pelo elevado grau de abstração das teorias em debate, seja pelo caráter postiço e datado da tentativa de estabelecer uma linguagem "científica" para uma atividade em via de profissionalização.

A tese obedece de forma evidente à tentativa de fixar o pensamento sobre arte no Brasil em novo patamar: sua idéia era determinar os fundamentos da universalidade da experiência estética com base em critérios objetivos, capazes de superar o impressionismo que predominava na atividade crítica naquele momento. Decidido a prestar o concurso, Pedrosa encomendou toda a bibliografia que pôde encontrar a respeito da *Gestalt*, assunto com o qual tomou contato pela primeira vez no fim dos anos 1920, quando foi aluno da universidade de Berlim. A proposta era valer-se daquele corpo de conhecimento emprestado à psicologia para resolver problemas estéticos, procedimento em que, segundo Otília Arantes, foi pioneiro dentro e fora do Brasil.[49]

[49] Segundo Otília Arantes, apenas K. Koffka tinha feito aproximação semelhante, em congresso na Pensilvânia em 1939 com o texto *The problems in the psychology of art*. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 26.

Por meio da "Psicologia da Forma", Pedrosa defende que é possível encontrar uma explicação científica para a percepção estética e com isso superar o conflito entre subjetividade, entendida como a reação particular, afetiva, de cada indivíduo ao estímulo proposto pela obra de arte, e objetividade, entendida como o conjunto de traços inerentes ao objeto artístico. O argumento do crítico é o de que a chave da experiência estética está na correspondência entre as propriedades intrínsecas à obra de arte e o sistema cognitivo do ser humano. O que garante a universalidade da obra, sustenta Pedrosa, é o fato de que as leis que a governam também se aplicam ao campo cognitivo: assim, de acordo com a *Gestalt*, o que vale para a forma cristalizada no objeto artístico vale também para o sistema nervoso e as estruturas perceptivas.

O corolário do raciocínio é o de que haveria uma homologia entre o que se passa no objeto e o modo como opera o aparelho cognitivo de quem o percebe, abolindo dessa maneira a oposição entre subjetividade e objetividade. Estão em jogo elementos da natureza, não da cultura. A equação torna desprezível o repertório do observador – não existe a mediação do intelecto entre o objeto e a percepção do sujeito. Pedrosa o diz com todas as letras. "Saber e ver, saber conhecer ou saber ver, são dois processos independentes. Para distinguir uma forma, para vê-la, os elementos intelectuais de cultura, de significação, são dispensáveis."[50]

Não vem ao caso questionar as conclusões de Pedrosa. Ele próprio as retificou em diversos textos posteriores. Para o argumento em curso, o que importa é notar como a tese marca a adesão a um formalismo radical, forjado a partir do exame de *leis* da percepção originadas no âmbito da psicologia cognitiva, portanto em território mais afeito aos cânones da ciência do que à reflexão estética. A tese marca em definitivo a conversão de Pedrosa para o campo da crítica cultural. O trabalho completa a transição do militante em pensador da cultura. O pendor cientificista e o desprezo por tudo aquilo que não diga respeito à gramática da forma e da percepção sinalizam a preocupação em recortar aquilo que pode haver de mais específico no campo das artes. Não por acaso, a proposta do trabalho é examinar, em seus próprios termos, "os fundamentos da universalidade da experiência estética". É como se ao deixar de fora qualquer elemento externo, até mesmo a mediação do intelecto na percepção da forma, Pedrosa estivesse

[50] Idem, p. 145.

também a deixar para trás o militante trostskista para envergar em tempo integral o figurino do crítico de arte.[51] O uso da *Gestalt* se torna então compreensível não apenas pelos atributos da psicologia das formas, defendidos pelo autor sempre de modo lacunar e hesitante, mas como ferramenta que garante a passagem para um novo território.

Está longe desse universo o binômio "arte e vida" que mais tarde será visto como conquista dos artistas do neoconcretismo. Não há no principal trabalho teórico de Pedrosa nenhum vestígio dessa discussão, que iria mobilizar os artistas do grupo uma década depois. Interação com espectador, sentido que se completa na percepção do "participante", retorno à expressividade, nenhum desses fatores parecia em fase de germinação nesse momento. É claro que pode ser um anacronismo acusar num texto de 1949 a ausência de elementos que aflorariam no debate muitos anos mais tarde. Mas o ponto não é esse. Trata-se de indicar como no texto mais ambicioso do principal mentor do movimento construtivo a questão central é exatamente oposta: demarcar o que pode haver de mais específico na gramática da forma artística e traçar a "universalidade da percepção estética". A própria premissa já descarta de saída uma concepção de arte cujo sentido se complete na experiência individual do espectador, tal como viria a ser defendida depois.[52] O que esse texto indica é que Pedrosa é ao mesmo tempo o teórico da "humanização" da forma, como se nota nos textos sobre Calder, e o teórico da ciência da percepção. Da mesma maneira que o sentido de alegria da forma defendido pelo grupo neoconcreto deriva em parte de seus textos, também os "excessos racionalistas" que são imputados ao concretismo encontram eco nesse trabalho sobre a *Gestalt*.

---

[51] Na tese "Estética e política em Mário Pedrosa", Marcelo Mari defende que a passagem de Pedrosa de militante-crítico, nos anos 30, para crítico-militante, dos 50 em diante, não representa uma ruptura, mas uma continuidade do fervor revolucionário que passou a operar de dentro fora, a forma artística autônoma assumindo o proscênio como agente transformador. "Embora Pedrosa tivesse sempre em mente o processo final de síntese entre arte e revolução social, processou-se uma mudança em seu posicionamento. Este derivou não do afastamento premeditado da política para a dedicação exclusiva à atividade de crítica de arte, mas de um ajuste necessário de Pedrosa para articular de outro modo arte e política, a fim de que os augúrios do campo artístico se concretizassem." Marcelo Mari, tese apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. São Paulo, 2006. Otília Arantes também enunciou o problema em seu trabalho. "Se a ênfase muda, o que é sempre perseguido neste esforço de decifração das obras é a sua vocação sintética e universalizadora. Descoberto esse núcleo, a oposição entre a defesa de uma arte proletária e a tomada de partido em prol da abstração (ou da arte concreta) não é tão radical como se pretende." *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991, p. 49 e 50.

[52] Nos termos do manifesto neoconcreto: "Não concebemos a obra de arte nem como 'máquina' nem como 'objeto', mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica."

O texto é fundamental para compreender o neoconcretismo porque nele é que se formula com clareza o papel da *Gestalt* para a concepção de forma dos críticos e artistas associados ao movimento construtivo no país. É com ela que o manifesto neoconcreto procura romper para reivindicar a originalidade do grupo. Nos termos famosos de Gullar:

Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extra-terrena: 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. (...) *A* Gestalt, *sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como espacialização da obra.*

A história do rompimento com a *Gestalt* impressa no trecho acima por meio da referência à fenomenologia de Merleau-Ponty é a história do rompimento com um conceito cujo maior defensor era Mário Pedrosa. O grande alvo do debate teórico durante o construtivismo são as idéias derivadas de psicologia da forma tal como introduzidas no Brasil por Pedrosa. A bibliografia indica a todo momento uma luta pela interpretação mais adequada do conceito. De acordo com Ferreira Gullar, deve-se justamente a uma apreensão mecânica dos princípios da *Gestalt* o "excesso racionalista" em que teriam incorrido os artistas concretos. Por "excesso", ainda nos termos de Gullar, entenda-se um conceito de forma que procura explicar as leis da percepção a partir das leis do mundo físico, supostamente suprimindo nesse processo a dimensão da significação.

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.*[53]

Por mais sentido que façam as afirmações de Gullar, é importante vê-las como rompimento não apenas com os artistas que mirava em São Paulo, mas com um ideário erigido pelo crítico que a vida inteira lhe serviu de modelo. Em documentário recente, lançado em 2010, há uma entrevista em que Gullar afirma com todas as letras: "Nós

[53] Ferreira Gullar, *op. cit*., p. 238.

demos o golpe no velho Pedrosa".[54] Mas isso não passou desse modo para a fortuna crítica: o ranço mecanicista cai inteiro sobre o grupo de São Paulo, mesmo que a origem teórica daquele conjunto de princípios tivesse origem nos textos da mesma pessoa. As limitações teóricas apontadas por Gullar parecem verossímeis – não é difícil sentir o ranço mecanicista mesmo a uma leitura superficial. Mas esse mecanicismo é também um dos motivos pelos quais a *Gestalt* vinha a calhar no momento em que Pedrosa a adotou como partido crítico: parecia haver ali um conjunto de leis para conferir ao pensamento sobre arte um substrato científico. O trabalho de Pedrosa foi o primeiro no Brasil a chamar a atenção para o problema – e a intensidade com que ele se cristalizou no debate sobre artes plásticas no país dá a medida da centralidade de Pedrosa nesse processo.

Se no fim dos anos 1950 fazia sentido atribuir à *Gestalt* a origem dos "excessos racionalistas" a que chegara a arte naquele momento no Brasil, dez anos antes, época da realização do trabalho de Pedrosa, ela foi a gramática que ajudou a sistematizar um modo novo de olhar para a produção artística. Foi, por um lado, um indício da tentativa de superação do diletantismo a que a crítica de arte se via confinada no país, e, por outro, a baliza teórica que organizou a discussão naqueles anos. A obra de Pedrosa, portanto, contém ao mesmo tempo o veneno – a *Gestalt* – e o remédio – a humanização da forma expressa nos textos sobre Calder – que sintetizam o conjunto de contradições definidor do construtivismo no Brasil. Mas por injunções que dizem respeito às disputas naquele momento e à posição muito particular ocupada pelo crítico, a carga pejorativa associada ao cientificismo na crítica de arte, claramente presente nesses textos sobre a *Gestalt*, fica restrita às formulações teóricas associadas aos integrantes do grupo de São Paulo, como os irmãos Campos e Waldemar Cordeiro.

Mestre entre pupilos

Como se nota, um projeto audacioso como a reeducação da sensibilidade do homem por meio da arte construtiva – projeto que remonta ao horizonte utópico das vanguardas modernistas do início do século – encontra-se formulado de modo explícito nos textos de Pedrosa. Apesar do matiz teórico inédito no Brasil, chama atenção o fato de que essas

[54] Cf. *A forma do afeto*. Nina Galanternick, 2010.

idéias encontravam naquele momento no Rio de Janeiro ambiente propício para frutificar. Não apenas não soavam anacrônicas como encontraram artistas e críticos dispostos a adotar o partido para o próprio trabalho e engrossar as fileiras com Pedrosa na busca por uma transformação radical da arte produzida no país por meio do projeto construtivo.

Uma chave para compreender a adesão maciça à causa é a influência que Pedrosa passou a exercer nesse período sobre os jovens. É importante lembrar que na volta ao Brasil, já às portas dos 50 anos de idade e com uma trajetória de fazer vista, Pedrosa era bastante mais velho que boa parte dos artistas sobre os quais passou a exercer ascendência direta: tinha trinta anos a mais que Ferreira Gullar, trinta e sete a mais que Hélio Oiticica, vinte a mais que Lygia Clark. Como lembra Otília Arantes, "Mário Pedrosa tornou-se, por força das coisas, uma espécie de mentor dos artistas em início de carreira ou que já trilhavam um caminho fora do eixo consagrado pela tradição modernista".[55]

Não havia relação de horizontalidade – ele se punha na condição de mestre em relação aos mais jovens, que aceitavam de bom grado a condição de pupilos. Ao valorizar a produção de neófitos que davam os primeiros passos na carreira, via reforçada por eles sua condição de mestre e reforçava ainda a imagem de crítico vanguardista atento aos movimentos mais recentes do pensamento sobre arte nos Estados Unidos e na Europa. Para os jovens que se viam sob sua tutela, a cobertura crítica de um autor do porte de Mário Pedrosa não podia ser mais valiosa – era um passaporte privilegiado para ser aceitos nos principais museus e ganhar atenção da imprensa.

Em 1949, Pedrosa prestou concurso para a cátedra de estética e história da arte da Faculdade Nacional de Arquitetura. Àquela altura, a via universitária seria o caminho natural para um autor de sua envergadura, ainda mais num momento em que a especialização acadêmica começava a se constituir no país. Mas Pedrosa não obteve a cátedra, nem publicou seu trabalho teórico de maior fôlego – para concorrer à vaga, apresentou a tese sobre a *Gestalt* de que se falou anteriormente, que ficou inédita por mais de trinta anos. Com isso, viu-se privado de canais oficiais para institucionalizar seu projeto crítico e para formalizar sua condição de professor universitário, o que seria um

[55] Otília Arantes. *op. cit.*, p. 15.

meio de estabilizar a vida material e institucionalizar a relação com os mais novos por meio da sala de aula e da orientação de trabalhos.

Eis uma fragilidade pouco lembrada na trajetória de Pedrosa. Não é possível afirmar que haja relação direta entre o fato de não haver sido aprovado e a não publicação durante trinta anos da tese apresentada no concurso. A tese era também um documento do lado cientificista da produção do crítico. Sob essa ótica, sua não publicação podia derivar do fato de ser vista como face menos importante de seu trabalho, fruto que era de concessão para prestar o concurso acadêmico. Não é isso, porém, que sugere a intensidade com que se dedicou àquele corpo de problemas, como indicam os testemunhos de colegas.[56] Não se pode descartar, ainda, o desapego pela publicação em livro por parte de um autor cuja produção foi inteira realizada nos jornais e para quem a dispersão era uma conseqüência natural da atividade crítica. Mas está claro que o investimento na direção de uma carreira docente não foi pequeno – tanto que em 1952 acabou nomeado interinamente como professor de história do colégio Pedro II, decerto um degrau abaixo de suas expectativas iniciais e onde nunca chegou a ser efetivado.[57]

A frustração do projeto universitário, por outro lado, pode ter contribuído para que redobrasse a aposta nos instrumentos que tinha à mão – e que não eram poucos. A coluna semanal no *Correio da Manhã* tornou-se naqueles anos um laboratório do pensamento construtivo e uma tribuna para a promoção do movimento no Brasil – é difícil encontrar um artista dedicado à arte construtiva que não tenha tido o trabalho examinado naquele espaço.[58] Seu apartamento em Ipanema transformou-se em sede de encontros semanais para discutir arte e política[59], com livre acesso aos mais novos – foi numa dessas

---

[56] Cf. depoimento de Almir Mavignier a Gláucia Villas-Boas no documentário "Concrete Memories".

[57] Pedrosa apresentou três teses para a direção do colégio, uma em 1955 (*Obstáculos políticos à Missão Francesa no Brasil*), duas em 1956 (*As principais correntes políticas na Revolução Russa de 1917* e *Evolução do conceito de ideologia*), mas, segundo amigos e familiares, as defesas nunca chegaram a ocorrer.

[58] Parte expressiva dessa produção foi reunida por Otília Arantes em *Obras escolhidas* I, II, III e IV. São Paulo, Edusp.

[59] Nos termos de Luciano Martins: "Na casa de Mário e Mary se dava uma espécie de encontro de águas. O convívio entre os velhos amigos e companheiros de Mário, como Barreto Leite Filho e Lívio Xavier (...), os artistas e intelectuais inovadores como Lygia Clark, Aluízio Carvão, Franz Weissman, Milton da Costa, Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Ferreira Gullar, Lygia Pape, Carlinhos de Oliveira, Oliveira Bastos e, ainda, a figura flamejante de Hélio Pellegrino e jornalistas de talento como Cláudio Abramo, Janio de Freitas e Newton Carlos, para citar apenas alguns que agora me ocorrem. Nessas reuniões (...) se discutia de tudo. A situação internacional, a evolução do mundo comunista, as tendências

ocasiões, em 1951, que Ferreira Gullar, então com vinte anos, foi apresentado a Mário Pedrosa. O acesso de que dispunha à direção dos museus foi igualmente um pressuposto para que o construtivismo tomasse corpo no país.[60] Entre os vários postos de direção que ocupou em instituições ligadas às artes figuram os de diretor do MAM-SP e secretário-geral da Bienal de São Paulo, ambas nomeações feitas em 1960.

Em 1948, Pedrosa atuou na criação do primeiro núcleo de arte abstrata-concreta do Rio de Janeiro, formado por Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier. Os três eram freqüentadores dos encontros de fim de semana na casa de Pedrosa em Ipanema. Serpa é um protegido desde os primeiros anos. Pedrosa escreveu o texto de catálogo de sua primeira exposição, no Instituto Brasil-Estados Unidos, em 1951, quando Serpa tinha vinte e sete anos. E valeu-se de sua coluna no *Correio da Manhã* para voltar à carga sobre a exposição, em texto bastante elogioso.[61] Mavignier é bastante enfático ao lembrar a influência de Pedrosa naquele momento. "Nós éramos as cobaias do Mário Pedrosa", afirmou.[62] "Íamos aos domingos a sua casa, ele lia para nós trechos da tese que escrevia sobre a *Gestalt*, a gente ia fazendo o que ele falava. Esse conhecimento me permitiu abandonar uma pintura naturalista e iniciar uma pintura de pesquisas concretas de formas livres de associações." Nos termos da socióloga Gláucia Villas Bôas, em ensaio sobre a experiência do Ateliê do Engenho de Dentro, a influência de Pedrosa foi decisiva para a "conversão" desses jovens artistas em artistas concretos.

O papel de Mário Pedrosa foi fundamental neste momento na história do Ateliê, na medida em que ninguém como ele poderia apontar outras perspectivas para aqueles jovens. Pedrosa os foi convertendo da pintura figurativa para o abstracionismo e a arte concreta.[63]

---

do capitalismo, a revisão do marxismo, as expressões da arte no mundo e no Brasil, a política do cotidiano brasileiro e os rumos do país. Mário pontificava." In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 34.

[60] Dedicamos um capítulo neste trabalho ao papel desempenhado pelos museus de arte moderna e pela Bienal de SP no processo de consolidação da arte construtiva no Brasil.

[61] "A experiência de Ivan Serpa". *Correio da Manhã*, 18 de agosto de 1951.

[62] Ver "Concrete Memories". Documentário sobre Almir Mavignier. Direção de Gláucia Villas Bôas.

[63] Glaucia Villas Bôas. "O Ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951): arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro." In: André Botelho, Elide Rugai Bastos e Glaucia Villas Bôas (orgs.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

A influência é igualmente central para Abraham Palatnik, a quem Pedrosa foi apresentado por Mavignier. As discussões conceituais com Mário Pedrosa fazem Palatnik rever seus critérios de composição, abandonar o pincel e o figurativo e partir para relações mais livres entre forma e cor que iriam culminar com a arte cinética: embora já manejasse motores de combustão na juventude, em Israel, foi a partir das sugestões de Pedrosa que se empenhou em dar a esse aprendizado um sentido lúdico e descolado do âmbito da representação.

Pedrosa avaliava a veracidade de suas hipóteses através da reação do grupo, e os jovens pintores começaram a entender que o conteúdo de uma forma se encontra no seu próprio caráter e não na sua associação com a natureza. Experimentaram assim buscar formas de caráter próprio.[64]

Nesse momento, como se nota pelos trechos acima, não é exagero afirmar que a produção de arte concreta no Brasil era concebida como ilustração do pensamento de Pedrosa.

A primeira amostra significativa dessa produção resultou no Grupo Frente, cuja origem são os cursos ministrados por Serpa no MAM-RJ. A primeira exposição do grupo foi em 1954, no Instituto Brasil-Estados Unidos. A mostra reuniu, além de Serpa, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson. No ano seguinte, em 1955, uma nova mostra foi organizada, desta vez no MAM-RJ. Aos fundadores do grupo uniram-se outros sete artistas: Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch. A apresentação da segunda exposição coube a Mário Pedrosa.

O texto deixa claro como o que aproximava aqueles artistas, mais do que buscas formais comuns, é o fato de serem jovens e corresponderem aos valores apreciados por Pedrosa naquele momento. “Os seus membros são todos jovens. E as adesões com que tem crescido têm sido invariavelmente de personalidades ainda jovens. Isso quer dizer que o grupo está aberto para o futuro, para as gerações em formação.”[65]

Trata-se de texto informal, de baixa densidade analítica, em que poucas linhas são dedicadas ao trabalho de cada artista e as convergências entre eles são sugeridas do modo

[64] Idem, p. 160.
[65] Mário Pedrosa. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 245.

mais genérico possível. “Uma coisa os une, e com a qual não transigem, dispostos a defendê-la contra tudo e contra todos, colocando-a acima de tudo e de todos – a liberdade de criação.”[66] Ou ainda: “Os artistas do Grupo Frente procuram a disciplina ética e disciplina criadora: do contrário não poderiam experimentar livremente, como o fazem.”

Embora afirmações como essas possam sugerir uma defesa da maior “liberdade” dos cariocas em relação aos paulistas, são apenas frases generalizantes a unir retoricamente um grupo heterogêneo. O texto vale mais pela chancela de Pedrosa como padrinho de uma geração emergente do que pelo valor crítico que exprime a respeito das obras. O próprio Ferreira Gullar notaria mais tarde como nessa apresentação o que estava em jogo era uma projeção que Mário Pedrosa fazia de suas idéias sobre a atividade daqueles jovens artistas.[67] Mas os cursos de Serpa no MAM-RJ e as exposições do grupo Frente que vêm na seqüência são os primeiros indícios palpáveis do ideário de Mário Pedrosa transformado em realidade. Os artistas em início de carreira eram os mais permeáveis às influências do crítico, e não pouparam esforços para concretizar os pressupostos ventilados pelo mestre. A analogia de Mavignier entre os jovens daquele período e a função de “cobaias” é ilustrativa do apelo exercido por Pedrosa.

Paulistas e cariocas

Em 19 de fevereiro de 1957, pouco depois de estrear como colunista do *Jornal do Brasil*, Pedrosa publicou um texto decisivo para a constituição da narrativa em torno do neoconcretismo. Trata-se de um comentário breve, onze parágrafos apenas, intitulado “Paulistas e Cariocas”. O artigo saiu a propósito da I Exposição Nacional de Arte Concreta, que já havia sido exibida em São Paulo e acabara de abrir no Rio de Janeiro.[68] O texto propõe distinções entre os artistas concretos do Rio e aqueles que atuavam em São Paulo. O pressuposto é o de que São Paulo, desde a Semana de Arte de Moderna, se

[66] Idem, p. 248.
[67] Ferreira Gullar. “O grupo Frente e a reação neoconcreta”. In: *Arte construtiva no Brasil*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: DBA, 1998, p. 148. Vale notar que Gullar afirmou isso em texto de 1998. Em 1960, na série de artigos para justificar o neoconcretismo publicada no *Jornal do Brasil*, as mesmas afirmações de Pedrosa foram usadas como indício da distinção entre paulistas e cariocas. (ver *Etapas da arte contemporânea*, p. 233).
[68] Essa exposição marca o início das disputas que culminariam na cisão representada pelo grupo neoconcreto. Seu papel está pormenorizado no capítulo deste trabalho destinado a Ferreira Gullar.

apresentou ao Rio como centro propulsor de idéias e teorias estéticas. Haveria entre os paulistas um pendor natural à teorização. "Por que será, por exemplo, que o italiano é sempre mais teórico que o francês, o alemão que o inglês, o russo que o americano, o espanhol que o brasileiro e o paulista que o carioca?",[69] é a indagação do primeiro parágrafo do texto.

Pedrosa segue com o argumento de que os jovens concretistas de São Paulo carregam a preocupação constante de teorizar sobre o próprio trabalho. "Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca", afirma Pedrosa. "Os paulistas amam sobretudo a idéia". Os cariocas, ao contrário, manteriam uma relação com a produção artística muito menos mediada pela teoria. Eles teriam conseguido preservar em seus trabalhos uma relação "físico-sensorial" com a matéria, um amor à materialidade de seus quadros que guardaria ainda algo de instintivo, um vestígio de relação com a natureza. "Em face deles [os paulistas], os pintores do Rio são quase românticos", continua Pedrosa. "São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária". São poucos os artistas mencionados no texto. O principal deles é o paulista Luiz Sacilotto. Seu quadro *Concreção 5629* [Figura 1] é elogiado de modo enfático. A tela apresenta um conjunto de triângulos pretos dispostos em fileiras horizontais sobre um fundo branco. Em decorrência da forma como o artista dispõe os triângulos pretos, o resultado dos espaços entre eles é um conjunto de triângulos brancos que salta para a frente do quadro. O que seria fundo, dessa forma, adquire força e consistência de figura, num jogo perceptivo que prossegue indefinidamente.

Esse é o único trabalho a que Pedrosa faz menção detida. Numa equação curiosa, compõe um texto que pretende fazer o elogio da liberdade dos cariocas, mas acaba por enfatizar as qualidades da tela de um paulista. Veja-se por exemplo o seguinte trecho: "A cor para o paulista é uma cor-superfície, luminosidade pura, cor para uma forma que aqui age como objeto; a cor para o carioca é espaço também, é iluminação, isto é, a 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". Há uma tentativa inicial de generalização, de estabelecer as distinções entre os grupos, mas o único exemplo que

[69] Mário Pedrosa. "Paulistas e Cariocas": In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 253.

mobiliza contradiz a formulação que acaba de apresentar. O texto não vai além. Tece mais generalizações sobre a "índole" de cada grupo e encerra com a afirmação de que tanto os paulistas como os cariocas do campo concretista apresentam boa parte das esperanças brasileiras para o futuro das artes visuais.

Estamos, como se nota, em território diferente dos ensaios sobre Calder. Naqueles textos da década de 40, era visível um crítico bem aparelhado disposto a empregar o melhor de seu cabedal para apresentar ao público brasileiro a obra do artista. Estava em ação o crítico, em momento de sistematização de um projeto consistente de afirmação de uma maneira nova de encarar as artes plásticas. Já no artigo sobre paulistas e cariocas, está em ação não o teórico, mas o militante. Nota-se um empenho interpretativo muito menor, até mesmo certo desleixo em deixar passar generalizações que o crivo do próprio crítico provavelmente condenaria em outro contexto. Uma afirmação como a citada acima, segundo a qual o sol e o mar dariam aos cariocas uma negligência doutrinária, é obviamente uma *boutade*. Não se pode imaginar um crítico do calibre de Mário Pedrosa, também conhecido pelo tom galhofeiro e bem-humorado de seus textos, a conferir consistência teórica a um postulado simplista desse tipo.

Está certo que os textos sobre Calder e este sobre paulistas e cariocas não têm o mesmo objetivo e alcance. O último é apenas uma coluna de jornal, a que todas as semanas o autor volta para emitir juízos aos quais nem sempre é possível dedicar o tempo necessário de maturação. Mas o contexto algo irrefletido e apressado do artigo parece não ter sido levado em conta pela crítica posterior, que o adotou como uma espécie de súmula das diferenças entre paulistas e cariocas no campo da arte concreta.[70]

Um colega em São Paulo: Sérgio Milliet

A contraposição entre paulistas e cariocas é reveladora também do ponto de vista do papel dos críticos. O significado da presença de Pedrosa em meio àquele grupo de artistas fica mais claro visto em paralelo a um crítico contemporâneo seu em São Paulo: Sérgio Milliet. Assim como Pedrosa, Milliet ocupou boa parte dos espaços disponíveis na

[70] O artigo foi reproduzido por Aracy Amaral em *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

imprensa, nas instituições públicas e no debate intelectual a partir dos quais era possível divulgar uma forma de arte – a arte moderna – incipiente no país, criar mecanismos para seu fomento e preservação e ainda aglutinar em torno de si artistas unidos a partir de um projeto estético definido. Nos dois primeiros quesitos – presença na imprensa e nas instituições públicas –, Milliet foi decisivo e sua capilaridade, em certos aspectos, foi ainda maior que a de Pedrosa. Mas, no último quesito – a inclinação para formular e identificar-se com um projeto estético –, ele teve participação menos marcante, o que também ajuda a explicar seu papel de menor relevo na narrativa sobre o projeto construtivo no Brasil.

Nascido em 1898, dois anos apenas antes de Pedrosa, Milliet foi estudar na Suíça em 1912, de onde voltou em 1920 com bagagem humanista sólida e contatos no meio artístico europeu que lhe davam condições excepcionais de atuação em São Paulo, onde o círculo modernista ainda ensaiava seus primeiros passos e do qual logo se aproximou. Sua entrada em cena é anterior à de Pedrosa: enquanto este passa a escrever com regularidade sobre arte apenas no fim dos anos 1940, a presença de Milliet como crítico já se ensaia nas revistas modernistas ainda nos anos 1920 e ganha fôlego nos anos 1930 e começo dos 1940, quando se torna uma das vozes de maior ressonância num debate incipiente, mas que contava com as vozes de Mario de Andrade, José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado e Roger Bastide. Em 1935, passa a atuar no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, onde criou a Seção de Arte da Biblioteca Municipal. É a partir dessa posição que ele será figura-chave para a fundação do MAM de São Paulo, em 1948, e da Bienal, em 1951. Em paralelo a isso, Milliet desenvolve ainda percurso acadêmico na Escola de Sociologia e Política.

É anterior em São Paulo o adensamento do ambiente institucional em torno da arte moderna: para efeito de comparação, o MAM-RJ só terá sua sede definitiva em 1958. É a partir da Bienal de São Paulo e da presença de Max Bill, ainda em 1951, que a mobilização em torno da arte concreta começa a ganhar corpo. E mesmo a exposição que explicita as diferenças do grupo do Rio e de São Paulo, em 1956, se dá por iniciativa dos artistas de São Paulo, que já em 1952 haviam publicado seu manifesto: o “Ruptura”, assinado por Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar e Kazmer Féjer. Esse manifesto e a exposição que lhe

dá origem são a certidão de nascimento da arte concreta no Brasil. Todos seus integrantes são seguidores declarados de Max Bill e rompiam pela primeira vez no Brasil com o abstracionismo não-geométrico, visto por eles como "não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação", segundo os termos do manifesto. Mas o interessante é que o grupo e o manifesto surgem no ambiente artístico de São Paulo não com o aval do crítico de maior projeção, como ocorreu no Rio com Pedrosa, mas em oposição a ele.

Sérgio Milliet escreveu texto desfavorável à exposição em sua coluna no *Estado de S. Paulo*. Reprovou o excesso de concisão do manifesto e a idéia, ali expressa pela primeira vez, de que a arte é um meio de conhecimento dedutível de conceitos. Foi o que bastou para que Waldemar Cordeiro, líder do grupo "Ruptura" e autor do manifesto, saísse a campo com uma resposta sarcástica contra Milliet:

Pensando dessa maneira anti-histórica, metafísica, substancialmente reacionária é que o Sr. Sérgio Milliet nunca compreenderá o "salto qualitativo" da história da arte moderna: nem os quantitativos, porque não tem conhecimento do valor artístico, mas sim apenas sensações hedonistas diante das obras de arte.[71]

Na própria certidão de batismo da arte concreta em São Paulo, Milliet aparece rotulado como crítico reacionário. É o oposto do que ocorre no Rio de Janeiro, onde o crítico de maior prestígio e visibilidade é o mentor de todos os momentos de renovação, do Ateliê do Engenho de Dentro ao Grupo Frente e o neoconcretismo. Embora fossem da mesma geração, é como se Milliet tivesse o azar histórico de ser hegemônico antes da hora, num momento de transição na arte moderna do país. Não que a pecha de reacionário lhe caísse bem. Milliet exercia a crítica com generosidade e incentivou uma quantidade importante de artistas novos em São Paulo. Os pintores do grupo Santa Helena, como Alfredo Volpi, Fúlvio Pennachi, Aldo Bonadei e Francisco Rebolo, produziram seus primeiros trabalhos em diálogo profícuo com Milliet. Na década seguinte, o mesmo vale para Marcelo Grassmann, Luiz Sacilotto e Lothar Charoux. Como lembra Lisbeth Rebollo Gonçalves:

[71] Waldemar Cordeiro. "Ruptura". *Correio Paulistano*, 11 de janeiro de 1953.

Sérgio focaliza o surgimento de uma nova base humana artística em São Paulo: os pintores ou grupos que passam da informação artesanal, obtida autodidaticamente, em escolas profissionais, ou até mesmo em ateliês de professores acadêmicos, para um projeto estético antiacadêmico, de livre pesquisa, buscando o domínio da pintura dentro de soluções modernas.[72]

Ocorre que Milliet não se associa com clareza a nenhum projeto estético. É dos críticos mais aparelhados em atividade, mas atua nos jornais de forma eclética: não filia sua obra a uma escola teórica ou à defesa de uma plataforma crítica. Nos jornais, dedica atenção pormenorizada às exposições, compara trajetórias, cerca o objeto por vários lados, evita conclusões peremptórias à maneira de um ensaísta da melhor cepa. Nesses textos de jornal, era muitas vezes mais dado a nuances e análises formais que o próprio Pedrosa, que concentra o melhor de sua verve teórica nuns poucos ensaios e dispersa o restante da energia em textos ligeiros de sua coluna ou nos catálogos das exposições. Nesses textos de menor alcance, contudo, sua militância é clara: Pedrosa separava melhor as ocasiões de análise, os ensaios e palestras e monografias a que se dedicou, daquelas de defesa pontual da causa da arte construtiva. Já em Milliet, a causa era difusa, e seu ensaísmo também não compensava a rala militância com vôos teóricos mais ousados.

Como disse Lisbeth Rebollo, ele se apresenta, como crítico, "numa posição intersticial: fica entre os grupos". Em carta dirigida a ele em novembro de 1938, Mario de Andrade fala em termos mais enfáticos. "Você não marca; você não faz coisas marcantes".[73] Rotulado de conservador pelos mais jovens e sem um grupo definido de artistas de sua geração identificado com seu trabalho, tendeu a concentrar suas energias nas atividades institucionais, que não foram poucas. Mesmo a atividade como professor universitário deu-se na sociologia, o que podia ser um campo de conhecimento mais consolidado academicamente que a crítica de arte, mas não deixava de representar um desvio, tendo em vista seu pouco investimento na disciplina. Pedrosa não conseguiu levar para a universidade sua produção teórica, mas tentou fazê-lo a partir de um campo específico para a arte com sua tese sobre a *Gestalt*. Milliet tinha posição numa instituição de ensino importante em São Paulo à época, mas o fez num campo em que seus possíveis epígonos não teriam como levar adiante seu legado de crítico de arte, parte mais

[72] Lisbeth Rebollo Gonçalves. *Sérgio Milliet: crítico de arte.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992, p. 14.
[73] Idem, p. 162.

substancial de sua produção e feita à margem do universo acadêmico. Milliet, por fim, teve menos tempo para espraiar sua influência: no fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960, sua produção já era rala – e ele morreu jovem, aos 67 anos, ainda em 1966, combalido pela morte precoce de seu filho. Pedrosa ainda produziria muito pelos anos 1960 e 1970 e deixaria rastros de sua militância ao longo do regime militar, tendo tempo até de figurar como membro fundador do Partido dos Trabalhadores, em 1980, um ano antes de sua morte.

Distância segura

É verdade que Pedrosa não chegou a atuar diretamente como integrante do neoconcretismo. É preciso lembrar que ele não estava no país quando o grupo tomou forma. Entre 1958 e 1959, Pedrosa esteve no Japão, onde fora estudar arte oriental com bolsa da Unesco. A ausência, por outro lado, pode ter sido um incentivo importante a Ferreira Gullar, que via livre o caminho para assumir o lugar deixado vago pelo mestre, até mesmo para assumir posições mais enfáticas que as dele no que diz respeito à forma de negar os preceitos da *Gestalt*: Pedrosa vinha desde 1949 relativizando sua adesão à psicologia das formas, mas, como lembra Otília Arantes, jamais chegou a romper em definitivo com a *Gestalt*, passo que Gullar ousa dar no manifesto.

Mas isso é apenas conjectura. O fato é que a diferença de geração entre Mário Pedrosa e o grupo neoconcreto era bastante significativa: ele era o aglutinador e mentor teórico dos artistas, mas, prestes a completar 60 anos, não estava mais em posição de confundir-se com eles assinando manifestos de vanguarda. A um crítico na posição em que ele se encontrava no fim dos anos 1950, a atitude poderia soar ingênua e expor desnecessariamente um intelectual já consagrado, que não teria por que se envolver em disputas de jovens em posição muito inferior à sua no campo. Há um texto do próprio Mário Pedrosa,[74] publicado em 1952 em catálogo do MAM-RJ, que dá uma pista valiosa sobre isso. O comentário tenta traçar um panorama das artes brasileiras naquele momento no Brasil. E detém-se na relação entre os artistas mais velhos e a arte construtiva:

[74] Mário Pedrosa. "O momento artístico". Catálogo da Exposição de Artistas Brasileiros, MAM-RJ, abril de 1952. In: *Obras escolhidas III*, p. 241.

Seria grotesco, ofenderia de algum modo o nosso pudor, se Segall desse agora para nos exibir uma pintura "concreta" ou abstrata à Max Bill ou Sophie Tauber-Arp só para ficar na moda. O espetáculo seria estranho, e algo humilhante e melancólico como quando vemos uma velha sair de sua dignidade para vestir-se de roupinhas leves, graciosas e curtas, esportivamente de perna de fora e com penteado de cabelos cacheados ou tosquiados forçando a comparação ou a companhia das jovens. Quando vemos uma velha dessas, damos graças a Deus por não ser ela nossa mãe, nossa tia ou mesmo nossa madrinha.[75]

A adesão de Pedrosa a um coletivo vanguardista "neo" alguma coisa, animado por um crítico que ele mesmo formou e trinta anos mais novo, poderia soar tão fora de contexto quanto a senhora a que ele faz referência no texto. Para um crítico de sua estatura, conhecido pela proximidade com as novas gerações, a preocupação não deve ter parecido secundária – e as linhas que ele gasta no texto acima a imaginar a situação parecem atestar não apenas sua veia informal, como também uma preocupação genuína em guardar a distância devida das agitações de seus pupilos. Mesmo porque, na volta do Japão, Pedrosa estava ocupado com um tema de maior envergadura: a construção de Brasília e a dimensão transformadora da nova capital do país. Esse era o objeto do seminário da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) que ele organizou em setembro daquele ano. A presença nesse encontro de nomes da primeira linha da crítica de arte internacional, como Meyer Schapiro e Giulio Carlo Argan, atestam o grau de inserção de Pedrosa nos centros mais importantes de produção de pensamento naquele momento, ao mesmo tempo em que sinaliza o interesse despertado pela experiência brasileira, que ensaia ali uma presença no debate internacional que não voltaria a ser repetida e que é tema de discussão adiante neste trabalho.

Mas o não envolvimento direto de Pedrosa no neoconcretismo não diminui em nada sua centralidade naquele processo. É em torno dele que o construtivismo ganha corpo no Brasil – e mesmo que se aceite a versão de que o neonconcretismo é o momento culminante desse processo, ele é também o desdobramento de um conjunto de forças postas em marcha por Mário Pedrosa a partir da segunda metade dos anos 1940. A intensidade com que conseguiu implantar sua grade de valores, graças a um capital

[75] Idem, p. 242.

acumulado singular e às funções estratégicas que ocupou, é um dos fatos mais significativos da história da arte recente no Brasil. Como lembra Otília Arantes:

Costuma-se dizer que a crítica chega com atraso em relação às inovações que vão se processando na arte; entretanto no Brasil, um cidadão do mundo como Mário Pedrosa em mais de uma ocasião antecipou-se e propiciou a emergência do novo no domínio das artes plásticas, tornando-se, com conhecimento de causa e apoio na tradição local, o principal responsável pela modernização das nossas artes na segunda metade do século. [76]

O que Otília chama de "cidadão do mundo" é na realidade a síntese dos trunfos sociais de Mário Pedrosa. Eles derivam de uma conjunção bastante particular de origem familiar, formação educacional, vivências no exterior, militância política, bom trânsito em esferas sociais distintas, treinamento teórico, acesso aos dirigentes culturais, desempenho de funções executivas em instituições de prestígio e visibilidade, atividade jornalística na grande imprensa, organização de seminários e colóquios internacionais, influência sobre os mais jovens, carisma e capacidade aglutinadora. Sem a soma desses atributos como pano de fundo, não se compreende como sua crítica pode ter tido efeito tão transformador e duradouro, como ele pode ter "se antecipado", no dizer de Otília, para propiciar a emergência "do novo" nas artes plásticas brasileiras. Como a própria autora demonstra de forma bastante objetiva, trata-se de um caso em que a crítica indica os caminhos e pauta o trabalho dos jovens, que adquirem mais segurança ao seguir por uma trilha aberta por um teórico de prestígio.

Parte significativa da produção dos artistas associados ao movimento construtivo no Brasil foi concebida como ilustração de pressupostos teóricos forjados por Mário Pedrosa. A abstração, a busca por novos materiais, o elogio à sociedade industrial, a arte como cristalização de ideais coletivos, a crença na reeducação da sensibilidade e transformação social por meio da forma, a incorporação do espectador como dimensão do significado da obra, a superação da tela, todos esses elementos associados ao neoconcretismo eram bandeiras defendidas há tempos por Pedrosa e estavam presentes em seu elogio da obra de Calder. Por outro lado, em sua teoria sobre a *Gestalt* cabiam

[76] Otília Arantes. *Mário Pedrosa: itinerário crítico.* São Paulo: Scritta, 1991, p. 18.

muitos dos postulados cientificistas que a fortuna crítica viria a rejeitar no futuro, mas sem lhe atribuir a paternidade.

A presença de Pedrosa era abrangente o suficiente para que os trunfos pudessem ser associados à sua trajetória, mas não os aspectos menos prestigiosos. O brilho intelectual e a capacidade de ocupar diversos espaços ao mesmo tempo, articulando em torno de si gerações e instituições, ajudam a explicar a capilaridade de sua influência, do mesmo modo que contribui para deixar à sombra dimensões que não contribuem para o reforço de sua imagem de mestre fundador. O cientificismo duro da tese sobre a *Gestalt*, a ligeireza de muitos textos de jornal e catálogo em favor da militância, os projetos acadêmicos frustrados, todos esses papéis ele também desempenhou e são igualmente importantes para a compreensão de sua trajetória. A ruptura proposta pelo grupo neoconcreto, em sua face teórica, é uma ruptura com Pedrosa e a forma como introduziu a *Gestalt* no Brasil. Na prática, essa ruptura foi sentida apenas como cisão com o grupo de São Paulo. E que Pedrosa não apareça como alvo desse rompimento em parte expressiva da fortuna crítica é traço que se explica pelo papel central que desempenhou no campo das artes nesse período, papel cujas particularidades este capítulo procurou demonstrar.

Ferreira Gullar: entre a crítica e a poesia

Experiência neoconcreta

Ferreira Gullar ocupa uma posição ambígua no panorama cultural brasileiro. Como poeta, desfruta de reputação elevada. Não faltam críticos a lhe conferir a posição mais alta entre os poetas vivos no Brasil. Gullar é visto por muitos como o último remanescente da grande geração de poetas modernistas do país, com a vantagem de não viver exclusivamente da fama de uma produção antiga. Seu livro *Muitas Vozes*, de 1999, penúltimo de poemas inéditos publicados pelo autor, foi recebido de forma calorosa e festejado como indício da maturidade do poeta. A recepção a *Em alguma parte alguma*, de 2010, confirmou essa condição e, ao lado do prêmio Camões, outorgado no mesmo ano, contribuiu para firmá-lo na posição de mais celebrado poeta em atividade no país.

Como crítico, contudo, Gullar não goza do mesmo estatuto. Nesse âmbito, a pecha de conservador lhe cai de maneira severa. A intransigência que tem demonstrado em anos recentes com a arte contemporânea, a guinada política rumo à direita desde os anos Fernando Henrique Cardoso e o fato de ter exercido a crítica de forma sistemática por um período curto, o que o situa na corda bamba entre o especialista e o diletante, contribuem para a cristalização dessa imagem. O seu maior trunfo é o neoconcretismo. O papel ativo que ele desempenhou como formulador do grupo constitui até hoje o ápice de sua trajetória como teórico das artes plásticas. É no encontro entre essas duas experiências, a de poeta e a de crítico de artes, que se situam os impasses definidores do papel de Gullar na narrativa sobre esse período das artes no Brasil.

Insistir no caráter revolucionário do grupo é uma forma de reforçar a própria imagem de autor de vanguarda, o que serve de contrapeso à pecha atual de crítico ultrapassado. A experiência de líder do grupo é uma fonte de legitimidade para os juízos que passou a emitir mais para o fim da carreira, quando passou a desqualificar a arte contemporânea de forma sistemática. Desde que o neoconcretismo esteja devidamente consolidado como patamar máximo de radicalidade a que chegou a arte brasileira, tudo o mais pode ser desqualificado, uma vez que sua condição de crítico vanguardista está garantida. Se os últimos anos assistiram a um reforço das mitificações do grupo

neoconcreto, esse pendor se deve também ao modo como Gullar construiu sua imagem pública em anos recentes.

O que autoriza pensar nessa direção é a publicação em 2007 do livro *Experiência Neoconcreta*, a versão de Gullar sobre o papel que desempenhou no grupo. O livro reforça certa tendência da crítica a transformar o neoconcretismo num emblema e a consolidá-lo como marco fundador da arte contemporânea no Brasil. A tese é a mesma dos artigos que publicou no *Jornal do Brasil* durante a gestação do grupo, entre o fim da década de 1950 e o início dos anos 1960. Os artistas neoconcretos teriam sido capazes de dar um passo adiante em relação às vanguardas construtivas européias ao superar a tela como suporte e instituir uma relação ativa entre a obra e o espectador. A diferença está no tom: Gullar se mostra mais assertivo do que nunca e segue disposto à polêmica. Veja-se, por exemplo, o primeiro parágrafo do ensaio:

O movimento neoconcreto, cuja primeira mostra se realizou em março de 1959, deu o passo adiante que a vanguarda construtiva européia evitara dar. Este fato define a sua radicalidade e ao mesmo tempo sua significação na história da arte contemporânea.[77]

Vê-se de saída o tamanho da ambição. O neoconcretismo teria ido além da própria vanguarda construtiva européia. Os passos iniciados pelo Cubismo, por Malévitch e Mondrian só teriam conclusão com os cariocas do fim dos anos 1950. Seu papel na história da arte contemporânea seria nada menos que o ponto culminante das vanguardas construtivas, ou, nos termos do próprio, o "passo adiante que a vanguarda construtiva evitara dar". Hipérboles dessa ordem dão o tom do livro do início ao fim. O autor reivindica para seu grupo, como se nota, o mesmo estatuto na história da arte que se confere ao cubismo e ao construtivismo russo. Quase 50 anos depois de sua dissolução, as afirmações são tão categóricas quanto intrigantes. Quais as condições que o autorizam a pensar nessa direção? Que elementos de fundo possibilitam a um crítico experimentado e poeta brilhante afirmar isso sem perder credibilidade? Por que, enfim, gastar energia com isso num momento tardio da carreira em que já está mais do que consagrado como figura dileta da cultura brasileira?

[77] Ferreira Gullar. *Experiência neoconcreta*: *momento-limite da arte*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 21.

O livro segue a suscitar perguntas. As primeiras linhas são dedicadas a espezinhar os poetas concretos. Gullar afirma que sem ele os irmãos Campos não teriam reconhecido o valor da obra de Oswald de Andrade, sugere que não tinham idéia formada sobre o conceito de símbolo e diz que uma das razões para seu afastamento do grupo foi a insistência dos concretos em escrever manifestos vazios, sem poemas capazes de lhes dar consistência. As indicações a respeito de sua influência sobre os neoconcretos não são menos enfáticas. No que talvez seja uma das afirmações mais controversas do livro, sustenta que os "Bichos", de Lygia Clark, são inspirados por seu livro-poema "Fruta", de formato semelhante e em seu entender o pioneiro na instituição da relação ativa entre obra e público. Gullar afirma que o conceito de participação do espectador na obra tornou-se o principal traço que distingue a arte neoconcreta dos movimentos de vanguarda. E que o nascimento da idéia deve-se ao livro, por definição um objeto manuseável. "Como os livros-poema nunca foram editados e, em 1961, afastei-me do grupo, dando outro rumo a meu trabalho poético, a verdadeira origem disso foi naturalmente atribuída a outros artistas neoconcretos, sem que se perguntasse como surgiu"[78], escreve Gullar.

Está em ação aqui um revisionismo ambíguo: Gullar parece investir não apenas na condição de principal intérprete do neoconcretismo, mas também na revisão do papel que exerceu dentro do grupo como artista. Na batalha pela interpretação hegemônica sobre o movimento que tentou criar, ele tem trunfos importantes: a condição de autor do manifesto e de agitador teórico do grupo, mesmo que sob a égide dos princípios aprendidos com Mário Pedrosa, lhe confere legitimidade para investir-se desse papel. A freqüência com que suas apreciações aparecem na fortuna crítica sobre o neoconcretismo basta para atestar isso. O problema é que nesse livro recente o jogo fica mais complicado. Gullar não está a reivindicar apenas seu poder como crítico: é sua trajetória de artista de vanguarda que ele está interessado em recompor. Trata-se, então, de um trabalho empenhado não apenas em firmar o neoconcretismo como ápice das experiências vanguardistas brasileiras, como também o papel exercido pelo poeta Gullar nesse contexto. Não pode ser outra a origem de uma afirmação como a de que seu poema "Fruta" é a origem dos *Bichos* de Lygia Clark. Temos um aí uma tentativa bem pouco

[78] Ferreira Gullar, *op. cit*., p. 50.

sutil de trazer para a própria órbita a conquista mais dileta associada ao neoconcretismo: a superação dos suportes tradicionais e a incorporação do espectador para a constituição do significado da obra.

Importa menos saber se o grupo efetivamente responde por esse "passo à frente" do que o fato de que essa versão se consagrou na fortuna crítica. O crítico vale-se então dos trunfos de que dispõe para associar também esse capital a sua trajetória de artista. Afirmada sua centralidade como poeta e teórico, bem como a crença de que o grupo foi o que mais longe levou a experiência da arte construtiva no Brasil, está livre o caminho para desqualificar como quiser a arte contemporânea. Com essa trajetória, como qualificá-lo de conservador? Que detrator dispõe de capital para falar com igual autoridade?

É possível que o raciocínio soe simplista. Mas é importante frisar que não há meios tons nesse livro de Gullar. Ele parece exercitar a mesma escrita direta e descarnada presente em sua produção poética e memorialística. Mas enquanto naqueles textos a contenção e a objetividade sugerem um escritor com pleno domínio de suas ferramentas de ofício, no ensaio sobre o neoconcretismo a secura confunde-se com pressa e esquematismo. Os raciocínios terminam de forma abrupta e parecem fundar-se apenas na sua autoridade de participante do processo. A análise fica em segundo plano: em primeiro parece figurar o empenho em dar conta de problemas relativos ao momento em que escreve o livro, ligados à disposição em firmar seu legado de artista de vanguarda e reiterar sua credibilidade como crítico.

O texto segue até o fim em tom de revisionismo. A mesma precedência que afirma ter exercido sobre Lygia Clark vale para Hélio Oiticica. Gullar identifica em seu *Poema enterrado* o fundamento dos *Bólides*, de Oiticica. Ele conta que Oiticica viu o projeto de seu poema publicado no *JB* e de pronto lhe telefonou, sugerindo que o experimento fosse realizado no quintal da casa de seu pai. A tentativa foi malograda: com bom humor, Gullar conta que choveu no dia escolhido e os cubos de madeira em que era preciso entrar para ler o poema estavam encharcados e boiando num lençol d'água.

Pesa sobre Hélio, até certo momento, a influência do Poema enterrado*, que se reflete em seus* Labirintos *e na forma cúbica dos* Bólides*. No entanto, deve-se reconhecer que, enquanto os cubos do* Poema enterrado *são formas geométricas ideais, como arquétipos platônicos, nos* Bólides *eles são parte de*

uma expressão orgânica, densa de subjetividade e simbologia que se expressa nos elementos (trapos sujos, que lembram vísceras) que contém.[79]

Se para entender o caráter lúdico dos *Bichos* de Lygia Clark era preciso voltar a seu livro-poema "Fruta", para compreender o modo como Hélio Oiticica incorpora a participação do espectador é preciso voltar ao poema enterrado de Gullar, que nem chegou a ser executado. É curioso como, ao se referir à tentativa desastrada de armar a obra no dia chuvoso, Gullar mostra bom humor e autoironia, deixando evidente o caráter teatral e os exageros embutidos nessa experiência de juventude. Logo na seqüência, contudo, abandona a leveza ao sugerir que naqueles cubos de madeira enterrados no quintal da casa do pai de Hélio pudesse haver analogias com "arquétipos platônicos".

Não é improvável que Oiticica tenha sofrido influência das idéias de Gullar nos *Bólides*. Mas o problema é que voltar a essa questão em 2007, com Lygia e Hélio já mortos, é uma iniciativa que não parece motivada apenas por uma busca de compreensão. Longe do exame da posição de Gullar como poeta e crítico em fins dos anos 2000, às portas dos 80 anos, não se compreende o ímpeto revisionista do livro. Deixar de lado essa dimensão seria ignorar um ponto crucial, que é entender por que o neoconcretismo se tornou um ativo disputado na luta por poder cultural por parte dos agentes ligados às artes no Brasil.

Se Gullar já é visto como o principal articulador teórico do neoconcretismo e tem assento garantido no panteão da poesia brasileira, para que o desgaste com um livro belicoso como esse? Um ponto inicial diz respeito à sua posição no fim da carreira, em que a afirmação da condição de artista e crítico de vanguarda é um contrapeso à imagem de crítico conservador que se cristalizou a seu respeito. O segundo ponto diz respeito à cotação do neoconcretismo no mercado dos bens culturais, que subiu em ritmo vertiginoso nos últimos tempos. A publicação de *Experiência neoconcreta* responde também a esse contexto. A ocasião é boa para reforçar essa versão heróica, mesmo sob o risco de conferir um caráter doutrinário para seus pressupostos.

O livro recebeu tratamento editorial de luxo: saiu por uma das casas editoriais de maior prestígio no Brasil no ramo da crítica de artes. Como costuma acontecer com os

[79] Idem, p. 70.

livros da editora, recebeu tratamento gráfico geralmente destinado a objetos de decoração. Nesse caso, teve diagramação que remete à estética neoconcreta, com cortes, dobras e generosos espaços em branco nas páginas, em referência às páginas diagramadas por Amilcar de Castro. O volume inclui ainda um conjunto de manifestos e apêndices que justificam sua edição – o único trecho inédito, justamente o ensaio que se discutiu até aqui, não é extenso o suficiente para justificar a publicação em forma de livro. Tudo aponta na direção de uma tentativa de chancelar uma consagração que encontra ali seu ponto culminante. Para os editores, reconhecer o prestígio do neoconcretismo e lhe conferir tratamento editorial à altura é forma de tirar partido do valor que se atribui ao grupo e valorizar a própria marca, que cresce em credibilidade aos olhos dos que compartilham esses códigos e sabem identificar ali um momento importante para a cultura brasileira. O que há de novo nesse volume de 2007, portanto, é a explicitação das disputas de que o neoconcretismo se tornou alvo. E pode estar nelas o caminho para uma compreensão mais equilibrada de seu legado.

Primeiros passos no Rio de Janeiro

O maranhense Ferreira Gullar chegou ao Rio de Janeiro em 1951, aos vinte anos. Trabalhou de início na revista do Instituto de Aposentadoria e Pensão do Comércio (IAPC) e como revisor da revista *Cruzeiro*. No ano anterior, ainda em São Luís, tirara o primeiro lugar num concurso de poemas do carioca *Jornal de Letras*, que tinha no corpo de jurados Manuel Bandeira e Odylo Costa, filho. Foi por intermédio de Odylo, a quem procurou assim que chegou ao Rio de Janeiro, que conseguiu o emprego na revista do IAPC, instituição onde Odylo, também maranhense, trabalhava como procurador. A revista publicava portarias e iniciativas da presidência do instituto, listas de lojas onde os funcionários teriam descontos em eletrodomésticos, programas de férias. Tratava-se, segundo o próprio Gullar,[80] de um cabide de empregos famoso no Rio: em sua folha de pagamentos constavam nomes como os de Hélio Pellegrino e Lúcio Cardoso, mas eles não chegavam a dar expediente. O posto no *Cruzeiro* foi aberto por intermédio de Herberto Sales, que vira um conto seu publicado no único número da revista *Japa*. Ainda

[80] George Moura. *Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

no primeiro ano na cidade, foi apresentado a Mário Pedrosa por Lucy Teixeira, amiga que conhecera em São Luis e que freqüentava os encontros de fim de semana na casa do crítico. A importância do encontro já foi reforçada diversas vezes pelo próprio Gullar.[81]

O ano de 1954 marca dois eventos importantes para a consolidação de Gullar no meio literário e jornalístico do Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, a publicação de seu livro de poemas *Luta corporal*: o trabalho recebeu boas resenhas na imprensa, entre as quais uma de João Cabral de Melo Neto, publicada no jornal *A Vanguarda*. Elogia-se sobretudo a ousadia do poeta, que constrói versos com palavras inventadas e faz da maneira de dispor o poema na página em branco uma dimensão de seu significado. Em pouco tempo o livro desperta o interesse dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e também de Oswald de Andrade, que segundo Gullar foi visitá-lo em sua casa no Rio para cumprimentar pelo trabalho. Em segundo lugar, 1954 é o ano do casamento com a então estudante de jornalismo e futura atriz Thereza Aragão. A ocasião é celebrada em cerimônia na casa da tia dela, no Leme, com a presença de um grupo de amigos que incluía a velha conhecida Lucy Teixeira e Mário Pedrosa. O crítico, diz Gullar, teria ficado insatisfeito com o casamento, pois havia conseguido uma bolsa para que o jovem poeta fosse passar uma temporada de estudos em Paris.

Demitido do *Cruzeiro* no mesmo ano – segundo o autor, em razão de desentendimento com a diretoria por ter imprimido seu livro nas gráficas da revista –, poucos meses depois estava na equipe da revista *Manchete*, a convite do editor-chefe Otto Lara Resende. Continuava em posição subalterna – atuava como revisor e encontrava resistência da parte de Adolfo Bloch para se efetivar como redator, mas ali se aproximou de Janio de Freitas e Amilcar de Castro, ao lado de quem passaria a atuar no

[81] Em texto publicado em 2000, assim Gullar se referia a Pedrosa: "Tornamo-nos amigos. Em suas conversas e nos livros que me emprestou, fui formando a base de meu conhecimento da arte contemporânea. Ensinou-me como ver um quadro, como perceber-lhe as qualidades, mas, sobretudo, ampliou minha visão da arte para nela incluir não apenas as inovações da vanguarda, como também a 'arte virgem' de Emygdio, Raphael, Diniz, grandes artistas revelados nos ateliês do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, e a arte das crianças, a que ele dedicava atenção nas visitas que fazia ao curso ministrado por Ivan Serpa. (...) Falo aqui de Mário Pedrosa, meu querido mestre e amigo, um outro pai que a vida me ofereceu. Mas devo dizer, a quem não o conheceu e ainda não lhe leu os livros, que ele foi o grande pensador da arte contemporânea no Brasil, o fundador da crítica de arte brasileira moderna, pois aliava a seu conhecimento amplo da arte, da estética e da história da arte, uma intuição crítica excepcional e uma sensibilidade de poeta." Ferreira Gullar. "A Mário Pedrosa, com carinho". *Folha de S. Paulo*. 16 de abril de 2000.

Jornal do Brasil a partir do ano seguinte, novamente sob a supervisão de Odylo Costa, filho.

Começava aí um capítulo determinante para que passasse a desempenhar o papel de liderança que veio a se consolidar mais tarde. A época da transferência de Gullar para o *JB* – com a demissão de Otto de *Manchete* os jornalistas a ele ligados também saíram – coincide com um momento de renovação no jornal. Até ali tratava-se de um jornal de classificados, antiquado graficamente e sem linha editorial própria ou equipe de reportagem consistente. A transição para uma publicação ousada graficamente e relevante do ponto de vista editorial, analisada em outro capítulo neste trabalho, abre para Gullar possibilidades de atuação novas e desde cedo marcam a indistinção entre seus interesses como artista e os rumos do jornal. Já em 1956, a convite dos irmãos Campos, Gullar participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta, com o poema "O Formigueiro". Ele não chegou a ir a São Paulo para a exposição, mas o evento recebeu grande atenção do Suplemento Dominical do *JB*, que começava a se transformar na principal caixa de ressonância do movimento construtivo no Brasil.

Gullar não desembarca no Rio de Janeiro completamente desprovido de trunfos. Embora não fosse de família abastada – seu pai era dono de quitanda em São Luís –, a proximidade com Lucy Teixeira e o prêmio do *Jornal de Letras* que havia ganhado em 1950 não são aberturas desprezíveis para começar a vida no Rio. A vitória no concurso o torna conhecido do conterrâneo Odylo Costa, filho, que lhe garante a primeira colocação profissional, na revista do IAPC. Da mesma maneira, ainda no primeiro ano de Rio de Janeiro, a amiga Lucy Teixeira o aproxima de Mário Pedrosa, em torno de quem orbitava o grupo que será o de Gullar pelos anos seguintes. Com a passagem por redações grandes, como *Cruzeiro* e *Manchete*, ainda que em cargos subalternos, aproxima-se de jornalistas e escritores de projeção que constituirão sua rede de contatos profissionais pelos anos seguintes.

Com a publicação de um livro de poemas elogiado por figuras importantes do circuito letrado carioca, o apadrinhamento por Mário Pedrosa e o casamento com uma estudante de família bem relacionada no Rio de Janeiro, a transição se completa: de migrante nordestino com poucos recursos, em menos de três anos passa à condição de jornalista e poeta em processo de assimilação pelo circuito intelectual do Rio de Janeiro.

Com a transferência para o *Jornal do Brasil* num momento de reformulação da política editorial, encontra liberdade para impor-se como crítico e abrir espaço ao tipo de arte que mais lhe interessava como poeta. Ao aceitar integrar a I Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956, passou a fazer parte do cenário cultural brasileiro de modo efetivo. Embora Gullar faça questão de marcar suas diferenças com os concretistas de São Paulo, não há como negar que naquele momento, na condição de jovem em ascensão, um convite para figurar numa exposição no MAM-SP significa um passaporte para a legitimidade no meio artístico e a inserção definitiva no grupo de intelectuais com quem circulava no Rio de Janeiro. Poucos anos depois, a associação com os paulistas teria de ser rejeitada para que sua liderança pudesse se constituir, mas é preciso reconhecer que naquele momento a aliança desempenhou papel determinante na trajetória de Gullar.

I Exposição Nacional de Arte Concreta: o germe da dissolução

Em dezembro de 1956, abriu no MAM de São Paulo a I Exposição Nacional de Arte Concreta. Essa mostra é chave para a compreensão das tensões que envolviam o construtivismo no Brasil e é a partir dela que se cria o ambiente no qual Gullar pode se lançar como liderança. A mostra vinha sendo planejada desde o início dos anos 1950, tendo como núcleo os integrantes do Grupo Ruptura: Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar e Kazmer Féjer. Em 1952, esse grupo, inspirado por Max Bill, realizou a primeira exposição de obras feitas no Brasil empenhadas na defesa do abstracionismo geométrico: a mostra de 1956 foi em certa medida um adensamento da primeira.

Após a mostra de 1952, o grupo Ruptura ganhou novos adeptos: Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand e Maurício Nogueira Lima. É a partir desse núcleo que se fermenta ao longo de quatro anos a idéia da grande mostra de arte concreta. Com a adesão de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, constituiu-se ao lado de Waldemar Cordeiro um corpo de líderes teóricos dispostos a intensificar o diálogo do abstracionismo geométrico com a poesia e o design, além de trazer o maior número possível de adeptos para a causa, de modo a conferir a ela uma dimensão nacional. É nesse contexto que surge o convite a Gullar e seu poema “Formigueiro”, bem como a

abertura a artistas que produziam fora de São Paulo, caso de Alfredo Volpi, Décio Vieira, Lygia Clark, Rubem Ludolf, João José da Silva Costa, Hélio e César Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão e dos poetas Ronaldo Azeredo e Wlademir Dias-Pino. Da formação inicial do Ruptura, apenas Haar e Wladislaw não participam da mostra de 1956. À mostra no Rio de Janeiro, foram integrados ainda trabalhos de Ivan Serpa, embora seu nome não apareça no convite.[82]

Nesse momento, foi como se um mapa se abrisse e se desenhasse a feição das tendências construtivas no Brasil. Embalada pela voga construtiva que estava em alta no país desde a primeira Bienal, em 1951, a direção do MAM-SP encampou a proposta e abrigou ali uma seleta abrangente de artistas afinados com as aspirações de modernidade do campo da arte brasileira naquele momento. O resultado óbvio da tentativa de reunir tantos artistas em torno de uma mesma causa é a convivência de propostas e poéticas muito heterogêneas. No mesmo instante em que se viram reunidas obras de artistas tão diversos, teve início uma disputa pela interpretação mais adequada dos rumos do movimento. Os artistas mais aparelhados teoricamente começam de pronto a estabelecer fundamentos conceituais e a buscar maneiras de amarrar em torno dos mesmos princípios aquele conjunto de propostas – e é nesse contexto que as arestas começam a surgir. Por essa razão, a mostra de 1956 é o momento a que é preciso voltar para identificar os sentidos da cisão no interior do movimento. Mais que na mostra neoconcreta de 1959, é nela que estão os fundamentos para compreender os desdobramentos da arte construtiva brasileira.

Essa exposição foi crucial, em muitos sentidos. Impôs definitivamente ao público e à imprensa especializada uma vanguarda artística capaz de estratégias articuladas, de uma reflexão teórica sistemática, de uma produção menos episódica e fragmentária do que fora até então. (...) De fato, criou-se ali um campo de questões fundamental para toda a arte brasileira posterior. Nesse sentido, a I Exposição Nacional de Arte Concreta representou o momento de maior concentração do movimento, mas também o início de sua dissolução.[83]

---

[82] Heloisa Espada. "O debate em torno da I Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-1957)". Texto inédito.

[83] Lorenzo Mammì. "Uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta". In: *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006, p. 25.

É com o pano de fundo desse "campo de questões" que ganham sentido os movimentos de Gullar em direção a um papel de liderança para o construtivismo no Brasil. É nesse momento de concentração e de estratégias articuladas que se adensam as condições para que as tendências construtivas se enraízem de fato no país e adquiram estatuto de movimento. No mesmo mês em que foi aberta a exposição, a revista *Arquitetura e Decoração* trouxe um número inteiramente dedicado à mostra, com textos de Pignatari, capa e desenhos de Fiaminghi. Também no campo do design e da arquitetura, as revistas *Módulo* e *Vértice* já incorporavam a temática nos textos e na forma de apresentação.[84] Com duração de cinco números, a revista *Noigandres*, criada especialmente para veiculação do ideário concretista, completava esse panorama no território das publicações especializadas. Surge também nesse momento a aliança entre o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, criado naquele mesmo ano, e o concretismo brasileiro. A partir de sugestão dos irmãos Campos, selada com o convite a Gullar para ter poemas incluídos na exposição, o Suplemento passava ali a assumir a condição de órgão oficial do movimento.

Como seu alcance era significativamente maior que o das publicações especializadas, é compreensível que a repercussão do debate travado em suas páginas fosse maior. Contribuía para isso uma conjuntura particular no interior do jornal: a dona, Condessa Pereira Carneiro, viu no *Suplemento* e na geração de jovens que o animava uma forma importante de acesso aos circuitos de prestígio da elite carioca e conferiu a Reynaldo Jardim, o criador do caderno, liberdade para conduzi-lo como bem entendesse: Gullar, nesse contexto, desfrutava de condições ideais para exercer sua militância. As reações à exposição e as tentativas de dar sentido ao conjunto daquela produção envolveram um número grande de críticos: Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, Mário Pedrosa, José Geraldo Vieira, Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari. Mas foi Gullar, o mais jovem de todos, quem mais investiu energia na tentativa de encontrar justificativas teóricas para as diferenças entre os grupos do Rio e de São Paulo e com isso despontar como nova liderança num movimento já bem fornido de caciques.

---

[84] Há uma discussão bem documentada sobre as publicações do período em André Stolarski. "O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966". In: *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

Gullar tinha boas condições para levar adiante a empreitada: um veículo de grande repercussão onde tinha liberdade para escrever e editar o que bem entendesse; bom repertório de leituras e proteção de Mário Pedrosa; bom trânsito entre os jovens artistas do Rio de Janeiro; ímpeto para se firmar como intelectual num diálogo com antípodas já estabelecidos no campo; ambição poética e verve afiada como crítico de artes. Foi esse capital que a I Exposição Nacional de Arte Concreta lhe deu condição de mobilizar.

Waldemar Cordeiro, Sacilotto e a superação do plano

Os antípodas de Gullar em São Paulo no campo da poesia eram os irmãos Campos, mas, no âmbito da crítica de arte, quem desempenhou melhor o papel de adversário foi Waldemar Cordeiro. Nascido em 1925 na Itália, Cordeiro era filho de pai italiano e mãe brasileira. Em 1948, optou pela nacionalidade brasileira e instalou-se em São Paulo como ilustrador e jornalista. Apesar de arvorar-se em líder teórico dos artistas concretos a partir da exposição do Grupo Ruptura, em 1952, era um diletante. Havia feito cursos técnicos de gravura e ilustração na Academia de Belas Artes de Roma, mas não chegou a terminar o secundário. Sua atividade intelectual era fruto desse aprendizado técnico, que lhe permitia falar também do ponto de vista do artista, temperado por leituras do alemão Konrad Fiedler – o fundador da teoria da "pura visualidade" e uma das referências teóricas para a criação da Bauhaus –, e pela militância comunista erigida a partir dos textos do conterrâneo Antonio Gramsci.

Era com base em Fiedler que Cordeiro armava sua defesa da arte concreta e sustentava a bandeira de que o valor da obra pode se deduzir de conceitos. Defesa, diga-se, feita mais de polêmicas que de artigos em que tentasse expor sua armação teórica: tanto o manifesto que redigiu para o Grupo Ruptura como os artigos de combate na imprensa, em sua maior parte publicados na revista *Arquitetura e Decoração*, vistos em conjunto, compõem um corpo menos coeso que os artigos de Gullar e deixam ver mais verve e palavras de combate do que curiosidade intelectual ou amplitude de referências. E foi a verve de Cordeiro que esteve na origem das primeiras disputas públicas entre paulistas e cariocas. Se Gullar soube capitalizar a disputa num caminho que fortalecia sua posição de poeta, é preciso dizer que ele o fez também de forma reativa, como meio de

defender-se de ataques que tinham em Waldemar Cordeiro um de seus mais fervorosos atiradores. Logo após a I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1957, ele escreveu:

O levantamento das características e das afinidades dos expositores da Exposição Nacional de Arte Concreta possibilita dividir a mostra em dois agrupamentos distintos, que correspondem – salvo raras exceções – aos grupos do Rio e de São Paulo, respectivamente. Esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista.[85]

Vê-se nessas linhas de Cordeiro a insistência em separar os artistas em grupos com características distintas, já em abril de 1957. Poucas semanas antes, Mário Pedrosa publicara "Paulistas e Cariocas", mas sem estabelecer nenhuma fronteira nítida, apenas com a sugestão vaga de que os cariocas seriam mais intuitivos que os paulistas, e ainda assim disposto a dirigir elogios ao paulista Sacilotto. É só no momento seguinte que aparece uma tentativa de estabelecer fronteiras mais nítidas entre os grupos, calcadas em diferenças de princípio, e apesar do rendimento notável que Gullar soube extrair dessas distinções, com prejuízo simbólico evidente para o grupo de São Paulo, foi Cordeiro quem primeiro bateu no peito para gabar-se do rigor dos paulistas em detrimento dos rompantes de "lirismo expressivo" do grupo do Rio.

Nós escolhemos o caminho inverso ao do Gullar: não tentaremos levar o real para a cultura, mas a cultura para o real. Há uma identidade substancial entre as idéias de Gullar e as obras dos concretistas do Rio. A problemática surrada do neoplasticismo, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de fundo-e-figura, sem rigor estrutural e – principalmente – sem rigor cromático, serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo, que se dilui, sem meta precisa, nos meandros do labirinto da arte abstrata. Veja-se Ivan Serpa, para se ter uma idéia do grau de desnorteamento dos nossos colegas cariocas. Até marrom há nesses quadros. Mas os requintes tonais, dignos de um Milton Dacosta, não bastam para camuflar a pobreza da idéia. Como já viu e escreveu Mário Pedrosa.[86]

"Até marrom há nesses quadros". Não é preciso dizer de onde vem a pecha de doutrinários dos artistas de São Paulo. Da mesma maneira que os escritos de Gullar são

---

[85] Waldemar Cordeiro, abril de 1957, revista *Arquitetura e Decoração*. Texto reproduzido em Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (orgs). *Abstracionismo geométrico e informal*. São Paulo: Funarte, 1987, p. 225.
[86] Idem, p. 226.

um exercício retórico que tenta conferir ao conjunto de artistas cariocas uma unidade de princípios que não é redutível às poéticas individuais, também Cordeiro exercita uma forma de falar em nome de todos que diz mais de suas aspirações de liderança que dos trabalhos representados por seu discurso. Não há meio de negar a essas formulações uma carga doutrinária que beira a caricatura. Os termos de sua crítica são os de reprimenda a militantes que não agem de acordo com a cartilha do partido – e aqui a comparação com os métodos do Partido Comunista mais ortodoxo não são casuais, dada a proximidade de Cordeiro com o PC. Embora houvesse uma aversão ao realismo socialista do ponto de vista da representação figurativa, não estamos longe dessa lógica no que diz respeito à forma de propagação da cartilha. E aí a distância que o separa das nuances dos melhores textos de Pedrosa é digna de nota. Não é gratuito que ele defenda Pedrosa no mesmo texto em que ataca Gullar. Pedrosa era a referência que unia os grupos, traço para o qual sua capacidade conciliadora e diferença de idade contribuíam de modo significativo.[87] Para o grupo do Rio, contudo, o apadrinhamento de Pedrosa foi mais direto, e os frutos simbólicos que puderam colher disso, também. Cordeiro poderia medir-se com Gullar, mas não com Pedrosa, e a disputa entre os grupos por vezes assume, como no trecho citado, a feição de uma disputa pelo legado dos ensinamentos do crítico de maior prestígio e influência naquele momento no Brasil. Também nisso, era pouco o que Cordeiro podia fazer perto de Gullar.

O efeito irradiador desses momentos intolerantes de Cordeiro encobre boa parte da produção do grupo de São Paulo – por motivos compreensíveis, é sempre a eles que se volta quando é preciso exemplificar o caráter doutrinário do concretismo praticado em São Paulo. Se mesmo para os artistas identificados com o neoconcretismo faltam análises distanciadas do discurso de liderança dos formuladores, que dirá sobre os artistas que a bibliografia de maior circulação estigmatizou como cientificistas e redutores. É como se a fala de Cordeiro bastasse como prova da limitação que estava posta àqueles trabalhos – e servisse para justificar o desinteresse por exames mais detidos. E o resultado disso é a associação das conquistas mais importantes do construtivismo no Brasil ao grupo neoconcreto, deixando pouca chance para ver processos semelhantes nas obras do grupo

[87] Note-se, por exemplo, os elogios a Sacilotto, ou ainda a proximidade com um artista como Geraldo de Barros, que também o elegeu como mentor. Cf. Heloisa Espada. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 2006.

de São Paulo. Processos que não são difíceis de identificar, dado o fato de que todos partiam de um conjunto de princípios bastante semelhante.

O exemplo mais nítido disso é a passagem do plano para o espaço, bandeira dileta do neoconcretismo e que tem nos *Bichos* de Lygia Clark e nos *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* de Hélio Oiticica o emblema mais difundido. Essa é uma das teclas em que a crítica bate com força para marcar as diferenças entre concretos e neoconcretos, dos textos de Lygia, Hélio e Gullar até os ensaios mais recentes. Esse seria um passo não dado pelos paulistas – e um dos motivos centrais para situar os artistas do grupo num plano rebaixado, visto que é a partir dessa passagem, nos casos de Lygia e Hélio, que têm início os experimentos mais ousados no que diz respeito à eliminação definitiva da representação: a partir daí, não há mais o problema entre figura e fundo. O fundo, lê-se com freqüência nos textos, passa a ser "o mundo". Quando Gullar fala no passo adiante que os cariocas deram em relação a Malevitch, quando Lygia qualifica seus *Bichos* como obra-prima ou quando Hélio afirma que não faz sentido levar a sério sua obra produzida antes de 1959, é a essa passagem que se referem. E, no entanto, ela é indicativa da força com que essas formulações passaram para a fortuna crítica com estatuto de verdade, sem encontrar amparo efetivo nas obras daquele período.

Um dos indícios que permitem pensar nessa direção é uma obra específica de Luiz Sacilotto, pertencente à coleção Adolpho Leirner. O trabalho, *Concreção 5730* [Figura 2], é de 1957, anterior ao aprofundamento da cisão entre os grupos. Trata-se de uma chapa de alumínio, de 50 x 50 cm, com dois recortes simétricos, estruturados a partir da diagonal do quadrado. Os dois pedaços da superfície fendida são dobrados na mesma direção, tendo como eixo a outra diagonal e criando um volume que permite outra possibilidade de apoio à peça, que não necessita do apoio da parede e inclina-se sobre o chão. Está em jogo aqui a mesma reflexão sobre o plano e sobre os limites da representação que os textos de Ferreira Gullar atribuem com exclusividade ao grupo do Rio. Está em jogo, mais do que isso, uma discussão bastante semelhante à que seria empreendida pelos *Bichos* [Figuras 3 e 4] de Lygia Clark, três anos mais tarde, seja pelo uso do material – a chapa de alumínio –, seja pela forma como ele dialoga com o espaço, recusando-se a uma apreensão de sua totalidade a partir de um único ângulo e pedindo ao espectador que percorra seu entorno para mostrar-se por inteiro. Não se trata de pintura

nem de escultura, mas de um exercício que cabe à perfeição no que Gullar chamará mais tarde de "não-objeto", tendo como modelo os trabalhos de Lygia.

Como diz Ana Maria Beluzzo, num ensaio importante sobre a arte concreta no Brasil, tendo essa obra específica como objeto:

O plano desmembrado passa a se desenvolver em novas dimensões espaciais e o movimento virtual do quadro bidimensional dá lugar ao movimento real, desenvolvido no espaço do mundo; entretanto a obra multidimensionada não pára de indicar novas virtualidades, possíveis movimentos em novas dimensões. A ida do plano ao espaço é um feito desse artista concreto em 1957.[88]

O movimento real, "desenvolvido no espaço do mundo", como fica claro neste trecho, é um atributo indiscutível do trabalho. É verdade que nele o movimento é restrito: não estão em jogo as incontáveis possibilidades permitidas pelos *Bichos* de Lygia. Também por isso, é menor a margem de intervenção do participante, que com as dobradiças dos trabalhos de Lygia pode criar objetos novos a cada vez. Sacilotto, está claro, não insistiu na descoberta nem fez das pesquisas em torno dessa ida ao espaço um eixo de sua obra futura, que se manteve fiel aos preceitos do concretismo pelas décadas seguintes. Há simetria e precisão matemática nos cortes empreendidos nesses trabalhos em alumínio – e o próprio artista, que mais de uma vez se declarou "o mais concreto entre os artistas concretos", decerto não endossaria o clamor pela volta à expressividade do manifesto neoconcreto. Mas ainda assim há um dado objetivo nesses trabalhos – a ida para o espaço – que deriva diretamente de indagações sobre o plano e que o situa na posição de pioneiro de uma conquista decisiva para a arte brasileira. Mas um pioneirismo que não lhe é atribuído em função da mecânica particular das disputas por liderança empreendidas naquele momento – e que se espraiou pela bibliografia posterior.

Sacilotto não é o único artista do grupo que não se reduz à condição de reprodutor de formas seriais mecânicas, como insiste parte expressiva da fortuna crítica. Maurício Nogueira Lima, também integrante do Grupo Ruptura, fornece exemplos como a *Concreção* de Sacilotto. Já em 1960, abandona a tinta industrial e os suportes em madeira, próprios da tentativa de apagar qualquer traço de subjetividade dos trabalhos, e volta a trabalhar com óleo sobre tela e pincel: ainda que os jogos ópticos permaneçam,

[88] Idem, p. 124.

assim como as figuras geométricas e constante indagação sobre o plano, aqui há cores quentes, como azul e laranja, sem uniformidade, deixando transparecer variações de intensidade e espessura da tinta, empregadas, enfim, como "filtro da sensibilidade". São telas como *Retícula* [Figura 6], de 1960, ou *Sem título*, de 1962, que trabalham claramente com a gramática concretista, mas jamais poderiam endossar a obediência irrestrita à cartilha propagada por Waldemar Cordeiro.

As formas plurais que caracterizam a produção concretista revelam uma estrutura orgânica, funcional, quando se dobram e desdobram sobre si mesmas. Não se reduzem a formas seriais mecânicas, como irá afirmar a crítica neoconcreta. (...) O que importa sempre é a unidade estrutural das dimensões da obra. Daí a grande importância atribuída ao suporte materialmente entendido. (...) Salvo melhor juízo, a prática dos artistas concretos de São Paulo, como a de alguns artistas do Rio de Janeiro, orienta-se para o estabelecimento da unidade estrutural das dimensões da obra. [89]

Os termos são de Ana Maria Belluzzo, no mesmo ensaio dedicado à discussão do concretismo no Brasil e que constitui uma fissura no bloco da fortuna crítica embalada pelo eco dos formuladores do neoconcretismo. O trabalho é recente, de 1998, e ainda assim é dos únicos a procurar ir além das palavras de ordem de Cordeiro e dos irmãos Campos a partir da análise de obras do concretismo. Não há no texto a proposta de polemizar nem de restringir a discussão a um problema circunscrito às duas pontas da Rodovia Presidente Dutra. Sua importância vem do vagar com que analisa o trabalho de artistas identificados com o grupo de São Paulo sem se pautar pelos termos do manifesto ou do discurso belicoso de Gullar, deixando ver com mais clareza as especificidades do concretismo no Brasil, que assume caminhos tanto mais ricos quanto maior o número de artistas e trajetórias abrigado sob sua guarda.

A disputa poética

Entre os dias 04 e 11 de fevereiro de 1957, a I Exposição Nacional de Arte Concreta, que havia sido exibida em São Paulo no fim do ano anterior, ganhou espaço no

[89] Ana Maria Belluzzo. "Ruptura e arte concreta". In: Aracy Amaral (org.). *Arte construtiva brasileira*. São Paulo: DBA, 1998, p. 118.

saguão do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Diante da repercussão da mostra, a União Nacional dos Estudantes organizou no dia 10 de fevereiro uma "Noite de Arte Concreta". Pouco depois, a revista *Cruzeiro* trouxe uma matéria sobre o encontro [Figura 7]. O título era indicativo da temperatura: "O Rock'n Roll da Poesia". Logo abaixo, as fotos mostram Haroldo de Campos e Ferreira Gullar em pé, em meio à platéia sentada, em gestos de confrontação: Campos aponta um interlocutor que a foto não mostra e se inclina para a frente, o outro braço seguro pela pessoa sentada atrás dele, que parece impedi-lo de partir para a agressão física; Gullar abre a guarda, estufa o peito e vitupera contra colega, arqueando o tronco e deixando a gravata larga e comprida pender para a frente. A platéia acabara de assistir a uma conferência de Décio Pignatari, incumbido naquela noite de expor a teoria da poesia concreta. A voltagem subiu quando o poeta Oswaldino Marques perguntou a Décio o que ele entendia por "símbolo". Oliveira Bastos tentou responder em nome de Décio com base em um artigo de Gullar sobre artes plásticas. Marques não se satisfez com a resposta e foi atacado pelos irmãos Campos, que o chamaram de "poeta medíocre" e "péssimo tradutor", o que o levou a retirar-se da sala.[90] As fotos do *Cruzeiro* captam esse bate-boca.

É uma cena teatral – e que cristaliza uma imagem capaz de fixar a intensidade com que essa experiência foi vivida por aquele grupo de jovens. O encontro marca o início da ruptura no grupo de poetas, que viria a se concretizar poucos meses depois, em junho de 1957. O marco desse primeiro rompimento – ainda longe do termo "neoconcreto" e do manifesto que viria em 1959 – é a publicação no *Jornal do Brasil* do artigo de Haroldo de Campos que pretende avançar na teoria da poesia concreta. Campos deu a ele o título "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição", e argumenta ali que a poesia concreta caminha para a rejeição da "estrutura orgânica" em prol de uma estrutura matemática. O objetivo, diz Campos, era unificar a pintura e a poesia em torno de um mesmo conjunto de princípios matemáticos, planejados anteriormente à execução do trabalho. "Quanto possível, respeitada a natureza peculiar a cada uma das artes, tenderá a desaparecer a diferença de atitudes discernida muito bem por Mário Pedrosa entre poeta e

[90] A descrição dessa cena foi feita por Gullar, em *Experiência neoconcreta*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p. 24. É bem possível que haja outras versões sobre o ocorrido e que a descrição de Gullar carregue nas tintas em favor das críticas que dirige aos poetas concretos. Mas aqui o relato é empregado como exemplo da virulência em jogo e da temperatura da discussão, de que as fotos da revista são testemunho mais evidente do que as eventuais imprecisões do relato de Gullar.

pintor concreto".[91] Gullar refere-se com freqüência a esse texto em suas entrevistas: ele conta que ligou para Augusto de Campos para checar se estavam seguros de que era aquilo que queriam dizer, pois não endossaria a tomada de posição. Campos assentiu que não haveria recuo – e Gullar optou então por publicar uma resposta ao texto na mesma edição, marcando seu ponto de vista.

A réplica saiu com assinatura de Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim e pode ser lida como prévia do manifesto neoconcreto, que sairia dois anos mais tarde. O ponto central é a insistência no caráter expressivo do poema: tratava-se de substituir formas poéticas fatigadas, de aderir a um momento de evolução da linguagem, mas nunca em prejuízo da expressão. "O poeta concreto não repele – ou melhor, não pretende repelir – a subjetividade, sem a qual não é possível nenhuma criação", diz a resposta. "Ele distingue entre subjetivismo, de que se encontra embebida toda uma retórica poética cloroformizada, e a subjetividade mesma."[92] É notável como já nesses textos de 1957 estão em jogo as mesmas expressões e problemas que dão a tônica do grupo neoconcreto e que entram no discurso crítico acerca das obras plásticas daqueles artistas. A origem da cisão entre os grupos, como fica claro, é a poesia, não as artes plásticas. As lideranças do grupo, no Rio e em São Paulo, são os poetas, não os críticos de arte ou os próprios artistas. Isso é um fato com conseqüências importantes, pois altera a percepção consagrada a respeito da ruptura operada no campo das artes plásticas.

A equação pode ser conhecida, mas não aparece formulada nesses termos na fortuna crítica. Ou melhor: as peças do problema são conhecidas há tempos, mas raras vezes são vistas em conjunto, o que fornece um panorama diferente desse momento das artes no Brasil. O neoconcretismo nasce de um descontentamento de Ferreira Gullar com os rumos assumidos pela incipiente teoria da poesia concreta. Nasce como recusa de um poeta que havia sido filiado ao grupo de seguir os passos da cartilha, num momento em que já tinha força suficiente para constituir liderança autônoma e podia prescindir do apoio dos colegas paulistas. Passa a partir daí a empreender um esforço de desidentificação do grupo paulista, dedicando energia notável a formulação de princípios

[91] Haroldo de Campos. "Da fenomenologia da composição à matemática da composição." *Jornal do Brasil*, 23/06/1957.
[92] Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos. "Poesia concreta: experiência intuitiva". *Jornal do Brasil*, 23/06/1957.

teóricos capazes de conciliar arte concreta e expressão subjetiva. As artes plásticas eram ali um apoio, um acessório importante para fortalecer um campo de disputa que tinha na poesia seu móvel de maior interesse. Mas o efeito posterior disso é o inverso: as artes plásticas do neoconcretismo se consagraram como momento fundador de uma nova etapa da arte no Brasil. E a poesia neoconcreta ficou restrita a uma experiência episódica de vanguarda, sem conseqüência maior para a literatura brasileira.

É interessante notar como já nesse texto de resposta, a presença dos poetas Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim representa a tentativa de fundar um núcleo poético da dissidência da poesia concreta no Rio. No manifesto neoconcreto, esse núcleo seria acrescido da presença de Theon Spanudis. A poesia é um dado do neoconcretismo que não vingou historicamente. Ela está presente no manifesto, está presente na exposição, mas fica como um detalhe de menor importância, como se não estivesse no centro do debate naquele período. E esses textos de Haroldo de Campos e Gullar indicam na realidade que a fonte da cisão se deu num campo em que o grupo neoconcreto não se tornou hegemônico, ao contrário do que ocorreu nas artes plásticas. O investimento dos poetas naquele momento, contudo, aponta em outra direção: a crença de que a poesia neoconcreta era uma realidade palpável e podia abrir portas novas para a literatura era disseminada e conquistava adeptos para além dos envolvidos diretamente na disputa.

É o que se vê, por exemplo, num artigo de José Guilherme Merquior, em novembro de 1959, publicado no *Jornal do Brasil*. Merquior era um adolescente quando fez esse texto: tinha 18 anos. Mas já começava a afiar o verbo para as polêmicas que alimentaria nas décadas seguintes. Nesse momento, como se nota, estava inteiramente embebido da influência de Gullar: com 29 anos, o jovem Gullar assumia ares de ancião perto do time de aspirantes que se juntava a seu redor. No artigo, Merquior ataca José Lino Grunewald e Décio Pignatari com argumentos muito semelhantes aos empregados por Gullar em seu texto de resposta, reivindicando para a poesia neoconcreta um papel transformador.

Muitos dos poetas de antes de 22 – e não poucos depois – receberam o nome de retóricos por causa de um verbalismo inútil, adorno supérfluo do conteúdo poético. A nova estrutura de Pignatari e JLG é também um formalismo do vazio, uma gestalt *de nada: uma nova retórica, apenas liberta da sintaxe tradicional. Não é uma revolução na poesia brasileira. É uma perigosa reação, em tudo oposta àqueles que no Rio têm*

se esforçado tanto por uma linguagem válida: os neoconcretos. Os neoconcretos, pela voz de Spanudis: a linguagem verdadeira – a palavra coisa.[93]

É natural que um texto como esse de Merquior não tenha sido republicado e não faça parte dos compêndios sobre o neoconcretismo. Ele é documento de uma face da disputa que não vingou a favor dos artistas identificados com o grupo. Embora os argumentos usados sejam os mesmos que os empregados nas artes plásticas – de novo, briga-se pela interpretação mais adequada da *Gestalt* –, há um toque anedótico em sua defesa da "linguagem verdadeira", da "palavra coisa", tomando como base um poeta como Theon Spanudis, cujo trabalho acabou relegado para posição periférica na narrativa sobre a poesia brasileira, ao contrário do que ocorreu com Pignatari ou José Lino Grünewald. O texto de Merquior destoa no conjunto de peças sobre o neoconcretismo porque revela uma face que não triunfou. Uma contradição importante desse processo é o fato de que nas artes plásticas o prejuízo simbólico tenha ficado para os artistas de São Paulo, identificados com Waldemar Cordeiro, mas que a poesia concreta não tenha sido afetada na mesma medida: pelo contrário, do ponto de vista da presença no discurso em torno da história recente da poesia brasileira, o projeto liderado pelos irmãos Campos pode ser considerado vitorioso. Nos termos de Augusto de Campos, em texto dos anos 1980:

Do ponto de vista da poesia, o neoconcretismo não vingou. Seus seguidores acabaram, pouco depois, tangendo as cordas do violão de rua sobre as cinzas de seu inconsistente "movimento". Foi a poesia concreta que marcou as gerações seguintes e que alcançou ampla repercussão.[94]

Aí está um nó do problema: como poeta, Gullar conseguiu trilhar caminho próprio e é um grande nome da literatura brasileira, mas a parte relevante de sua produção não tem relação com o neoconcretismo. Era como poeta que falava quando queria romper com o grupo de São Paulo, mas foi no campo das artes plásticas que sua militância foi mais bem-sucedida. Esse é um efeito não planejado que só se percebe tardiamente, mas que diz das contradições de sua trajetória e do que estava em jogo nos anos de gestação do

[93] José Guilherme Merquior. Artigo no *SDJB*, 21/11/1959.
[94] Augusto de Campos. "Não adianta ser 'neo'. É preciso ser novo". *Jornal da Tarde*, 15/9/1984.

concretismo no Brasil. O próprio poeta é o primeiro a fazer troça dos excessos cometidos por ele naquele período, de que é exemplo o bom humor com que se refere ao *Poema enterrado* e à proposta, também referida por ele nas entrevistas, de fazer uma exposição em que todas as obras fossem incendiadas durante o vernissage. Mas naquele momento não foi dessa forma que o embate foi vivido: como se vê nas fotos da *Cruzeiro*, o humor não estava no horizonte daqueles debates. E pelos anos adentro, a ruptura foi sentida de lado a lado como uma cisão compatível com a ferocidade expressa pelas fotos da revista.[95] Por mais que não faça sentido replicar cada passo da polêmica, sob risco de reproduzir o paroquialismo inerente a uma disputa organizada a partir de critérios geográficos, é ilustrativo mencionar uma reedição da discussão ocorrida em 1984, por ocasião de exposição comemorativa do neoconcretismo organizada pelo Banerj.

Nessa ocasião, o *Jornal da Tarde* encomendou um artigo a Augusto de Campos e outro a Gullar. Gullar volta aos termos do manifesto e aos argumentos de hábito. E Augusto, que se manifestou poucas vezes sobre o assunto, expõe o problema em termos que pedem atenção. No texto, o mesmo citado na página anterior e cujo título é "Não adianta ser 'neo'. É preciso ser novo", Augusto argumenta que o neoconcretismo é fruto de luta pelo poder. Em essência, trata-se apenas de uma diferença de sotaque em meio ao mesmo corpo de problemas, transformada em cisão mais grave em razão da insistência de Gullar em afastar-se dos líderes do movimento para constituir uma liderança no Rio de Janeiro.

O desdobramento neoconcretista atendeu mais a uma questão estratégica, de luta pelo poder, do que propriamente à existência de idéias novas, já que o código básico da linguagem concreta, do qual tudo derivou, estava delineado na Exposição de 1956 e na fértil produção dos anos seguintes. O que Gullar

[95] Lygia Pape tem testemunho interessante sobre isso. Em entrevista de 1987, disse: "Não compro essa briga, que descobri que existe até hoje, quando montei aquela exposição do Projeto Construtivo Brasileiro. Cheguei em São Paulo, como curadora, ia organizar fisicamente a exposição e a Aracy Amaral era encarregada da antologia. Fui à Pinacoteca do Estado e encontrei com todos os pintores, porque os poetas se recusaram a aparecer. De repente o Fiaminghi, que era meu velho amigo, vira-se e me diz: 'Você é uma neoconcreta! Porque o Gullar no ano tal disse isso e aquilo...', aí eu fiquei perplexa, depois de não sei quantos mil anos, estava tudo aceso". Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (orgs). *Abstracionismo geométrico e informal*. São Paulo: Funarte, 1987, p. 156. Sobre a mesma questão, Luciano Figueiredo manifestou-se nos seguintes termos: "A ruptura entre o grupo neoconcreto do Rio com os artistas e poetas concretos de São Paulo foi uma coisa terrível, e creio que hostilidades e doenças provincianas existem até hoje por conta disso. É um dos capítulos mais complexos na vida cultural dos dois contextos e conseqüentemente pouco saudável para o Brasil." Revista *Sibila*, n. 7, 2004, p. 198.

pretendia (era ele quem falava pelos pintores de lá, que não falavam) era desidentificar-se dos poetas de São Paulo, que lideravam o movimento. Daí o forçado agravamento da dissidência, a partir de uma retórica nominalista de negações, todas referidas à teoria do concretismo (não-objeto x objeto, espaço x tempo, intuição x razão, etc) para carregar com as tintas de um antagonismo inconciliável o que não passava de diferenças menores de enfoque (quando não de sotaque) dentro de um repertório comum de signos. Na prática, o espectador e/ou leitor não distinguia um concreto de um neoconcreto. (...)[96]

Tomar a fala de Augusto pelo valor de face é apenas uma inversão de sinal e equivale a aderir ao outro pólo da polêmica, o que não contribui para uma visão nova sobre a disputa. Mas ela vale pelo modo como explicita pontos pouco lembrados do problema e também pela ênfase na poesia como estopim para o rompimento entre os grupos. A idéia de que o "desdobramento neoconcretista" deriva de um raciocínio estratégico, de disputa pelo poder, ganha sentido renovado quando enunciada por outra liderança, ferida pelos ataques sofridos com o rompimento. A experiência de Augusto como formulador do concretismo, ao lado de Haroldo e Décio, o situa em posição privilegiada para identificar o movimento ensaiado pelo poeta que poucos meses antes tentara atrair para o grupo como pupilo. O golpe é sentido com mais força justamente por partir de um protegido que em pouco tempo recusa essa condição e não reconhece nos que o convidaram para o grupo a condição de líderes. Sob a ótica estratégica, Gullar escolheu o alvo com precisão – e o modo como Augusto deixa claro, mais de 25 anos depois, que as feridas não cicatrizaram é indicativo de que teve sucesso na empreitada.

Augusto aponta ainda a inexistência de idéias novas no neoconcretismo. Num lado como no outro, ele argumenta, tudo deriva do código básico da linguagem concreta. A tentativa de criar estofo teórico para a cisão é apenas, em seu entender, a ênfase numa retórica da negação que tem como base os pilares do concretismo, estabelecidos como referência em razão da necessidade de Gullar de se distanciar do grupo. O que seria apenas diferença de sotaque se transforma num novo "movimento" em função das aspirações de liderança de seu principal formulador. No fim das contas, não seria nem mesmo possível diferenciar os trabalhos concretos dos neoconcretos. É de fato intrigante, como nota Augusto, que um léxico tão semelhante possa ser erigido em "movimento". Se isso passou para a fortuna crítica como dado da arte brasileira recente, é sinal de que os

[96] Augusto de Campos. "Não adianta ser 'neo'. É preciso ser novo", *op. cit.*.

esforços de Gullar nessa direção frutificaram. Augusto julga não haver idéias novas – e não chegou a argumentar mais longamente sobre isso, o que seria reconhecer ao oponente uma legitimidade que a ele não interessa conferir. Impressiona que uma fórmula obscura como o "não-objeto" e uma apropriação bastante particular da fenomenologia de Merleau-Ponty bastem para diferenciar um grupo do outro do ponto de vista teórico. Mas foram essas as idéias que o grupo do Rio, Gullar à frente, defendeu como capazes de diferenciar o que faziam. Augusto não tem razão quando diz não haver propostas: elas existem, por mais parciais e interessadas que sejam. O ponto de interesse não é defender que não existam, mas que tenham vingado na fortuna crítica, mesmo surgindo num contexto em que só ganham sentido à luz da briga por liderança.

Uma parte da crítica, de filiação filosófica, tem procurado desdobrar as implicações do não-objeto e aprofundar o estudo de Merleau-Ponty na tentativa de explicitar as ligações entre essa matriz teórica e os trabalhos dos artistas do Rio, notadamente Hélio Oiticica e Lygia Clark. É uma escolha entre outras possíveis, mas que ignora o contexto em que essas novas idéias aparecem. Em outros termos: seguir essa direção é aceitar como ponto de partida uma nova matriz teórica que surge de modo enviesado, lacunar e pronto para justificar um projeto de liderança que é a razão primeira de sua existência: é ele que está na origem do "forçado agravamento da dissidência" a que se refere Augusto. E é por isso que não se forma uma imagem completa desse momento nas artes no Brasil longe dessa dimensão de disputa entre poetas, explicitada com o rancor reativo que se nota no texto de Augusto.

É uma disputa entre poetas em que os artistas não entram, o que é indicativo do estatuto mais elevado que se concede à poesia do ponto de vista intelectual – e que é também indício da posição de maior prestígio no campo intelectual da poesia em relação às artes visuais naquele momento no Brasil. Como indica Augusto: os pintores do Rio não falavam, Gullar é que falava em nomes deles. Nesse momento, Hélio Oiticica era ainda muito novo – e Lygia uma formuladora inconstante. Isso reforça a centralidade do discurso de Gullar para entender os passos do grupo neoconcreto, sob todos os aspectos uma formação concebida a partir dos movimentos do poeta Gullar. É a estratégia de atuação intelectual por trás das mobilizações de Merleau-Ponty ou do não-objeto que importa flagrar – e para isso o depoimento de Augusto fornece pista importante. Não para

endossar a inexistência de idéias novas, mas para entender o mecanismo que faz com que tenham encontrado condições de encontrar guarida na fortuna crítica.

Etapas da arte contemporânea

Em 16 de fevereiro de 1959, Ferreira Gullar enviou uma carta a Mário Pedrosa, que se encontrava no Japão desde meados do ano anterior. Nesse documento, Gullar conta a Mário sobre o neoconcretismo. É uma peça importante para o quebra-cabeça que se tenta montar neste trabalho, o que justifica que seja citada de maneira mais longa:

Quanto ao neoconcretismo, mandaremos a você o manifesto. Você já deve imaginar do que se trata. O nome, antipático como sempre, é uma necessidade: pretendemos afirmar uma continuidade da arte não-figurativa construtiva, de Mondrian a nós (!), mas levando em conta mais a obra que as teorias. Consideramos certa identificação da arte e da ciência (transposição de conceitos científicos para o campo da arte) como uma necessidade de certa época que já não se manifesta hoje. Pede-se assim uma nova interpretação dessa arte, na base dos valores expressivos. Em suma: é secundário que as esculturas de Pevsner tenham grande identidade com as formas da geometria descritiva: o que importa é que essas formas sejam expressão visual, plástica, imaginativa, existencial. Acreditamos ser necessário repetir coisas assim porque essa afinidade da arte atual e da ciência (fatal, de si) está se tornando em muitos casos um princípio "estético", uma "justificação", e certos artistas passam a imitar a ciência e a geometria. Contra a orientação mecanicista e racionalista-suicida dos paulistas, afirmamos que a obra de arte, sem abrir mão do novo vocabulário visual, expressará realidades do homem e não da máquina. A obra de arte será "expressão", qualquer que seja o teor construtivo, e não o mero produto da aplicação de princípios a priori. Negamos que as noções de espaço, tempo, estrutura, da objetividade científica, tenham aplicação no campo da arte, que ocupa uma dimensão anterior a essa objetividade: a arte como a ciência nascem dessa dimensão, com a necessária independência. Românticos que somos, reafirmamos com Kant a independência da atividade estética, com relação à razão prática e à razão pura... Em suma, procuramos repor as coisas em seus lugares: acabemos com essa demagogia cientificista que apenas assusta o burguês e embaralha o próprio artista. Arte não se ensina no colégio, e não é preciso ser doutor (senão como o Volpi) para fazê-la. Em linhas gerais é isso que vamos dizer em nosso manifesto. Como você deve ter percebido, trata-se de uma ampliação da ruptura do grupo do Rio com o de São Paulo, e agora de modo mais definido. Realmente, a arte concreta com seu rigor externo, com certos dogmas nascidos de uma fase rudimentar, estava se tornando uma prisão insuportável. Resolvemos pôr abaixo essa segurança aparente e deixar o futuro aberto às experiências. É claro que já o tínhamos, tanto que nunca aceitamos os postulados paulistas. O manifesto torna pública essa tomada de posição e, espero, alertará muita gente. A

exposição da Lygia em São Paulo já estremecera os paulistas que (diz o Spanudis) estão até imitando certas coisas dela. Parece-me que a arte concreta chegou, aqui, a um amadurecimento ou pelo menos começa a chegar. Tenho lido e relido o Merleau-Ponty, e considero muito importante a crítica que ele faz da Gestalt, por considerá-la ainda uma psicologia causalista. Dá um golpe de morte no isomorfismo que, diz ele, pressupõe a existência de estruturas perceptivas anteriores à percepção: além do mais, as estruturas de que fala a Gestalt – diz ele – são estruturas tal como a ciência as concebe, e a aplicação desse conceito de estrutura ao campo perceptivo parece-lhe impossível. E vai por aí.[97]

A citação extensa ajuda a reforçar alguns pontos importantes sobre o problema. De saída, fica muito clara a posição de discípulo em que Gullar se situa em relação a Mário Pedrosa. A carta tem ar de prestação de contas de aluno aplicado ao professor. Não apenas pela forma pormenorizada com que os pressupostos do manifesto são apresentados, mas também pelas citações algo gratuitas, que sinalizam mais a tentativa de exibir domínio da matéria e referências eruditas do que de apresentar o texto. Kant, por exemplo, é um autor que não aparece citado no manifesto neoconcreto. Mas ainda assim a carta traz uma frase como: "Românticos que somos, reafirmamos com Kant a independência da atividade estética, com relação à razão prática e à razão pura...". Quando se tem em mente que foi Pedrosa quem disse, no texto de 1957, que os cariocas, quando comparados aos concretistas paulistas, eram "quase românticos", fica mais fácil supor que haja na frase, além do gosto por exibir a referência prestigiosa, o esforço em ratificar a visão do mestre sobre o problema. Vale raciocínio semelhante para Merleau-Ponty. Como lembra Otília Arantes, foi Pedrosa quem sugeriu a Gullar a leitura da obra do filósofo francês. E na carta vemos o aluno a prestar conta dessas leituras, atualizando o mestre a respeito do potencial crítico do filósofo para relativizar a *Gestalt*.

Mas o aspecto decisivo da carta é a consciência que Gullar explicita a respeito das estratégias de que é preciso lançar mão para fazer do neoconcretismo um herdeiro das vanguardas do início do século. A afirmação de que a interpretação da história da arte apresentada por Gullar tem um finalismo evidente está longe de ser resultado de um olhar contaminado pela sociologia vulgar. É ele mesmo que assim o diz na carta a Pedrosa:

[97] A carta encontra-se nos arquivos do Centro de Documentação Mário Pedrosa (Cemap).

pretendemos afirmar uma continuidade da arte não-figurativa construtiva, de Mondrian a nós (!), mas levando em conta mais a obra que as teorias. Consideramos certa identificação da arte e da ciência (transposição de conceitos científicos para o campo da arte) como uma necessidade de certa época que já não se manifesta hoje. Pede-se assim uma nova interpretação dessa arte, na base dos valores expressivos.

O trecho chama atenção, em primeiro lugar, pela forma como Gullar se mostra consciente do lado messiânico da empreitada. A exclamação que ele inclui após indicar que a proposta do manifesto é propor uma continuidade que vai de Mondrian ao neoconcretismo é indício de um distanciamento irônico que não é visível nos textos feitos para publicação. A ironia mostra o quanto há de presunção juvenil no pretenso movimento, o quanto há um descompasso inevitável entre a ressonância do trabalho de um artista como Mondrian e as possibilidades efetivas de transformação embutidas no projeto de um grupo de jovens do Rio de Janeiro mais de quarenta anos depois. Um detalhe como esse ajuda a restituir a dimensão de insolência presente na proposta, algo que o passar dos anos vai apagando em nome da consolidação de uma imagem oficiosa.

O pormenor com que Gullar presta contas das decisões que toma também diz do momento delicado que vivia em relação a Pedrosa. Em certa medida, negar os dogmas "nascidos de uma fase rudimentar" era negar também um conjunto de valores que tinha no próprio Pedrosa um de seus maiores formuladores. A "demagogia cientificista" que Gullar imputa aos paulistas não está ausente dos trabalhos de Pedrosa sobre a *Gestalt*, que era a referência teórica a que remontavam os experimentos de corte construtivo. A equação que ele propõe é difícil por isso: trata-se de recusar o esteio teórico do concretismo, cujo introdutor fora Pedrosa, "sem abrir mão do novo vocabulário visual", vocabulário construído a partir desse mesmo esteio teórico. Ao mesmo tempo, atribuir exclusivamente aos paulistas a demagogia cientificista é modo de atenuar o que poderia haver de cientificismo no trabalho do próprio Pedrosa. Em outros termos: carregar na tinta contra os antípodas paulistas, imputando apenas a eles traços comuns a todo o movimento, é modo de suavizar a relação de Pedrosa com esses ideais e tornar menos abrupto um rompimento que, tomado ao pé da letra, é também um rompimento com os ensinamentos do mestre.

O mesmo trecho da carta aponta ainda a necessidade de rever a história da arte segundo pressupostos novos, ao chamar a atenção para os aspectos dos trabalhos das

vanguardas que mais possam se assemelhar a momentos "precursores" dos neoconcretos. Foi essa a tarefa a que Gullar se dedicou entre março de 1959 e outubro de 1960, com uma série de artigos de jornal que pretendia refazer esse trajeto para desembocar diretamente no neoconcretismo.[98] A série funciona como um desdobramento do manifesto. O texto original é de março de 1959. Os artigos da série começam a sair naquele mesmo mês e duram até outubro do ano seguinte. Não se pode então dizer que eles culminem no manifesto: mais correto é encará-los como uma continuação do texto fundador. Tudo que ali aparece de modo telegráfico e condensado encontra nos artigos espaço para justificações em pormenor. Há correções de rota, aprofundamentos e a possibilidade de criar um recorte da história da arte feito sob medida para se adequar aos propósitos em discussão naquele momento. É digno de nota o empenho de Gullar em justificar teoricamente sua proposta: mais de um ano de textos dedicados ao problema, num esforço teorizador com raros precedentes no campo das artes plásticas. Chama atenção também o fato de que tinha espaço de sobra e toda a liberdade para fazer de um veículo de grande circulação como o *Jornal do Brasil* um instrumento a serviço de interesses de um grupo de que era integrante e líder.

O percurso sugerido por Gullar tem início no cubismo e no futurismo, passa aos movimentos russos, ao neoplasticismo, segue com a Bauhaus e desemboca na arte concreta e na arte neoconcreta. Sobre cada um desses temas o autor publicou um conjunto de textos, no geral desiguais na ambição e na profundidade, que seguem um formato próximo ao de uma enciclopédia. Há um apanhado inicial sobre cada movimento, textos sobre os principais artistas de cada escola, reproduções dos principais trabalhos, cronologias, e ao fim de cada série uma "tentativa de compreensão". Já no primeiro texto, dedicado ao cubismo, Gullar explicita a proposta.

A partir de hoje, tentaremos um retrospecto dos mais importantes movimentos renovadores (...). Pretendemos fazer uma espécie de introdução modesta que possivelmente facilitará a compreensão do que se faz hoje no mundo e em particular no Brasil. Esse trabalho pode ser visto também como uma

[98] Cf. Ferreira Gullar. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

necessidade ditada pela atitude que assumimos em face da arte concreta – e de suas raízes – com o manifesto neoconcreto.[99]

Adiante, já ao fim da seqüência, arremata: "O cubismo continua mesmo é com Mondrian e Malévitch – se não estamos sendo excessivamente otimistas –, com a nova fase da experiência concreta no Brasil: a arte neoconcreta".[100]

A arbitrariedade da iniciativa é explicitada a todo momento. Ao longo de mais de um ano, o crítico dedicou-se à tarefa de construir uma narrativa sobre a história da arte que já tinha ponto de chegada definido desde o começo. Não é casual que sua maneira de explicar cada movimento esteja orientada pela busca do que neles possa haver de comum com o esquema neoconcreto. O que se pretende frisar não é que as apreciações críticas de Gullar sobre a história da arte não tenham fundamento, mas que qualquer leitura de seus textos dessa época que perca de vista essa dimensão programática será sempre lacunar e incompleta.

É assim que, no cubismo, Gullar vai buscar os elementos capazes de atenuar o racionalismo e a dimensão cientificista passível de ser relacionada ao movimento. O autor que serve de referência para explicar os pintores cubistas é Merleau-Ponty, justamente o teórico de que se vale para dar embasamento à reação neoconcreta. Não impressiona, pois, que os cubistas apresentados por Gullar sejam todos neoconcretos *avant la lettre*. "Acreditamos que o cubismo é a conseqüência natural da experiência cezanneana e que o ponto básico dessa experiência é a ruptura com todo e qualquer princípio *a priori* de construção",[101] sustenta o crítico.

A alusão evidente é à passagem do manifesto que acusa os concretos de São Paulo de seguir cartilhas, de transformar o trabalho artístico em mera ilustração de princípios científicos existentes de antemão. A tentativa de estabelecer um paralelo entre a experiência neoconcreta e a das vanguardas européias fica visível também em afirmações desse tipo. O corolário é a conclusão de que a virtude reivindicada para o grupo neoconcreto no que diz respeito ao rompimento com padrões estabelecidos de construção é da mesma natureza daquela conquistada por Picasso e seu grupo. Note-se que, na leitura

[99] Idem, p. 13.
[100] Idem, p. 89.
[101] Idem, p. 88.

que Gullar faz do cubismo, a suposta inexistência de princípios *a priori* é não apenas um traço importante da vanguarda cubista, mas "o ponto básico dessa experiência".

Nas vanguardas russas, Gullar valoriza a busca por um novo objeto para a expressão plástica. Sob essa ótica, a tela de Malévitch *Branco sobre branco* (1918) concretiza o momento em que a pintura deve libertar-se da tela para se realizar no espaço. Gullar argumenta que a proposta de Malévitch é exprimir, na tela, a ausência do objeto. Mas por mais sutil que seja a sobreposição do quadrado branco sobre o fundo branco, ainda se está no terreno em que uma forma é inserida sobre um fundo. A contradição não se resolve por inteiro: mesmo com a dissolução de qualquer alusão ao mundo natural que pudesse restar na linguagem da pintura, um quadrado branco sobre um fundo ainda é um objeto representado.

O quadro de Malévitch concretiza uma situação-limite: o passo seguinte seria fazer da própria tela, como presença material e vazia do objeto representado, o objeto da pintura. Da forma como Gullar apresenta o problema, esse próximo passo seria dado justamente pelos neoconcretos.

Não é por acaso que o movimento neoconcreto, nascido no Brasil como uma reação ao concretismo racionalista de formas estritamente óticas, reaproxima-se da vanguarda russa. (...) O neoconcretismo recoloca o problema posto por Malévitch, e retoma o caminho interrompido. Malévitch ainda mantinha, mesmo no Branco sobre branco*, a referência do objeto representado, que se reduz à tênue contradição da figura branca sobre o fundo branco. Por isso mesmo, sua experiência topa com um obstáculo intransponível. Nos pintores neoconcretos – que já não lidam em nenhum grau com o problema da representação, mas já com o de emprestar uma transcendência à tela mesma como objeto material – não se encontra mais a contradição figura-fundo (essa contradição se transfere, da tela como área à tela como objeto: o fundo é o mundo).*[102]

O salto atribuído ao neoconcretismo está posto com clareza: os artistas do Rio, ao abolir o problema da representação e lidar com o problema de emprestar uma transcendência à tela como objeto material, eliminam a contradição entre figura e fundo e dão um passo além em relação a Malévitch, que havia parado num estágio anterior, na tela *Branco sobre branco*, onde o caminho fora interrompido.

[102] Idem, p. 148.

Operação semelhante é visível com relação à obra de Mondrian. Gullar começa por argumentar em favor da centralidade do neoplasticismo para a arte moderna. A corrente estética, de que Mondrian era a principal figura, aparece como a primeira a formular de modo explícito a necessidade de uma linguagem não-individual universal, capaz de exprimir o espírito coletivista do mundo moderno e se integrar aos novos meios de produção industrial. A expressão subjetiva era um resquício do individualismo romântico, contra o qual a nova plástica se posicionava em favor de um universalismo capaz de expressar um "novo conhecimento dos tempos", nos termos do manifesto do grupo, de 1918. No entender de Gullar, a conseqüência desse projeto é a fusão da arte na vida cotidiana. "A arte deveria desaparecer, ao cabo de uma evolução paulatina, para se fundir na vida cotidiana mesma, que, por sua vez, já se teria transformado em obra de arte."[103]

Sobre o neoplasticismo, contudo, paira um equívoco que é preciso extirpar. De acordo com Gullar, teóricos importantes do movimento, como Vantongerloo e Van Doesburg, acabaram por lhe conferir um caráter excessivamente racionalista. O primeiro, ao buscar em suas esculturas as formas gerais da geometria e realizar estudos para buscar a relação exata entre forma e cor, teria deixado de lado o problema da "precisão intuitiva e fenomenológica da arte" em favor da "precisão objetiva e verificável da ciência". Já Doesburg, ao sugerir em 1923 que "a época da destruição [da arte] está totalmente superada", exorbitou no caráter programático do movimento. E esse enfoque ignoraria os ensinamentos de Mondrian – este sim o neoplástico "puro", segundo Gullar –, para quem o processo de destruição da arte e a conseqüente fusão entre arte e vida teriam de ser paulatino e lento, fruto de uma evolução social genuína.

Desvios como os de Vantongerloo e Doesburg teriam conferido ao neoplasticismo um "caráter excessivamente prático-racionalista", capaz de deformar a compreensão de seu legado. Mesmo a obra de Mondrian passou a ser vista injustamente como fruto de uma atividade racionalista, controlada, sem brechas para a intuição. A síntese de Gullar dedica-se então a rebater essa idéia, reforçando os aspectos do trabalho e dos escritos de Mondrian capazes de atenuar essa dimensão pragmática. Estaria neles, continua Gullar, aquilo que havia de mais importante no neoplasticismo: a busca de uma expressão transcendente em que todos os elementos materiais se dissolveriam num "ritmo livre", na

[103] Idem, p. 155.

pulsação da “vitalidade pura”. Mas sua obra seria a expressão de um impasse: apesar de todas as conquistas formais, ainda era uma arte de representação. Por mais que o mundo ali estivesse reduzido aos elementos plásticos mais simples, a tela em Mondrian ainda era um espaço metafórico dentro do qual a realidade se manifestava: “Mondrian anuncia o fim da arte de representação e, possivelmente, o fim do quadro como meio de expressão plástica”.[104]

É bastante clara na forma como Gullar apresenta o neoplasticismo a crítica implícita à arte concreta e a defesa dos valores que pretende associar ao neoconcretismo. Todos os valores negativos empregados em sua crítica à arte concreta aparecem associados à vertente que ele apresenta como “racionalista” do neoplasticismo. E a carga positiva, associada a noções próximas às de liberdade, inventividade, intuição, beleza, ele concentra em Mondrian, cujas virtudes são apresentadas de modo a fazer dele também um neoconcreto *avant la lettre*. Compreende-se que Doesburg seja o alvo principal: o fato de ter cunhado o termo “arte concreta” parece torná-lo um emblema de tudo aquilo que Gullar condena. Ele é apresentado como um desvirtuador das idéias originais do neoplasticismo. Mas sendo um dos principais teóricos do grupo, é difícil não ver no tratamento a ele dispensado a criação de um bode expiatório para tornar mais nítidas as associações possíveis entre aquele movimento e o contexto brasileiro de onde Gullar escreve – Doesburg sob essa ótica estaria para o neoplasticismo como os irmãos Campos para o neoconcretismo. A ênfase na associação entre a definição de Doesburg de arte concreta e a valorização da tela como suporte apontam nessa direção: é como se ele, fundador da arte concreta, pensasse de modo esquemático demais para que a superação da tela fosse um horizonte possível.

O desaguadouro da série de artigos são as apreciações de Gullar sobre a arte concreta e neoconcreta, expressas da maneira que já se discutiu. O que mais chama a atenção nessa seqüência toda de artigos e na maior parte da narrativa sobre o neonconcretismo é justamente a quase inexistência de análise formal dos trabalhos. Raras são as vezes em que essa exacerbação racional, ou o mecanicismo ou qualquer outro termo pejorativo parecido, são demonstrados com base em discussão sobre trabalhos específicos. Nessa série de artigos, a caracterização do grupo de São Paulo como

[104] Idem, p. 187.

mecanicista é um dos efeitos mais visíveis de uma estratégia narrativa que deixa desde o início as suas motivações à vista. Tudo é construído com vistas a um momento de chegada que é a condensação máxima de todas as qualidades descritas nas etapas anteriores. O resultado disso é uma glorificação do grupo neoconcreto que soa anedótica quando vista longe do contexto em que foi produzida.

A idéia de que o grupo carioca teria ultrapassado as vanguardas européias só faz sentido sob essa perspectiva. Como Gullar estava em plena formulação dos princípios teóricos do neoconcretismo, e como naquele momento o grupo encontrava-se no auge da efervescência, é compreensível que exageros fossem cometidos: a hipérbole e o auto-elogio são estratégias para se fazer ouvir na competição por legitimidade. O problema se dá quando a autocongratulação, realizada com propósito de marcar posição em meio a disputas que envolvem interesses situados além do campo estético, se confunde com julgamento crítico e se transforma em verdade estabelecida.

Não é difícil identificar pontos obscuros nessa periodização da arte proposta por Gullar. Não se entende, por exemplo, por que a abolição da contradição entre figura e fundo é uma conquista exclusiva dos neoconcretos – quarenta anos depois de Malévitch. Nos mesmos artigos sobre a vanguarda russa em que apresenta Malévitch, Gullar discute as obras de Vladimir Tatlin. Os contra-relevos deste último são o exemplo por excelência dos resultados a que chegaram os russos na busca por novos objetos para a expressão plástica. Nos termos de Gullar:

Liberto da massa e da base – preso por fios de arame no encontro de duas paredes –, o contra-relevo é um objeto novo na arte. Não é relevo, pois não possui uma superfície primeira determinada sobre a qual as formas se desenhassem em relevo; não é escultura, pois não partiu de massa dada a ser esculpida e não possui base; não é pintura, pois foge da superfície bidimensional e da representação dentro dessa superfície.[105]

Com ligeiras adaptações, a descrição do crítico poderia aplicar-se a obras de diversos artistas do grupo. Os *Bichos*, de Lygia Clark, poderiam ser descritos de modo semelhante. Mais ainda os *Relevos espaciais*, de Hélio Oiticica, que se enquadram precisamente na descrição de Gullar. Essas palavras ecoam ainda uma de suas marcas

[105] Ibidem

teóricas mais famosas: o “não-objeto”. Desenvolvida a partir do trabalho de Lygia Clark, a “Teoria do não-objeto” é a tentativa de criar uma definição comum aos trabalhos do grupo neoconcreto. E sua principal marca é justamente a impossibilidade de encaixá-los nas acepções correntes de relevo, escultura ou pintura, exatamente como na definição do trabalho de Tatlin. Ou seja: a julgar por essas palavras, na obra de Tatlin a contradição entre figura e fundo já está superada: também ali, pode-se dizer que “o fundo é o mundo”. Mas na narrativa construída por Gullar essa não é uma conquista da vanguarda russa. Por mais que os elementos transformadores já estivessem descritos em seu texto, é como se seu potencial só fosse ativado pelo grupo brasileiro. Os atributos dos trabalhos são os mesmos, mas a forma de organizar a narrativa confere destaque apenas aos resultados obtidos no Brasil, tantos anos depois. O que há é um caminho trilhado até certo ponto por Malévitch, levado ao limite e interrompido com a tela *Branco sobre branco*, e retomado apenas com o neoconcretismo.

Esse exemplo é apenas um entre diversos possíveis. O importante é frisar como esse conjunto de textos publicado ao longo de 1959 é sintomático da energia empreendida por Gullar para criar embasamento teórico para a ruptura que tentava empreender. Mais que o manifesto, sempre citado para balizar a visão partilhada pelo grupo, são esses textos os documentos mais significativos da tentativa de cercar o grupo neoconcreto de atributos próprios: ao contrário do que Gullar diz na carta a Pedrosa, em que afirma que os trabalhos do grupo deveriam preceder a teoria, o que ele faz nesse conjunto de artigos é praticamente um receituário para os trabalhos que os artistas produziriam a seguir. O modo de descrever Tatlin a partir do que passava a ser concebido como “não-objeto” é um expediente entre outros visíveis de um apanhado retrospectivo feito com os olhos no presente. A duração da empreitada, de quase um ano, é indicativa do esforço empenhado nisso, cuja origem é a dissensão anterior em torno de questões relativas à obra poética e cuja intensidade é aquela que se vê nas fotos do *Cruzeiro*.

Assim como Hélio Oiticica, que a partir do início dos anos 1960 começaria a dirigir parte importante de sua energia criativa a textos que tentam dar ordem e sentido ao conjunto de sua produção, também aqui a energia criativa de Gullar está direcionada a dar sentido a um corpo de problemas que não parece suscitado pelos trabalhos de cada artista, como ele sugere na carta a Pedrosa, mas como estratégia *a posteriori* motivada

pela tentativa de se distanciar dos poetas que erigiu em inimigos. E assim como os textos de Hélio se transformaram na fonte mais empregada para explicação de seus trabalhos, também essas considerações de Gullar são a base de parte expressiva das considerações sobre o grupo neoconcreto, que no mais das vezes as tomam pelo valor de face e deixam de lado o contexto particular em que tiveram origem. Da mesma maneira que os trabalhos de Tatlin cabem na definição de "não-objeto", há incontáveis exemplos na história da arte que se encaixam nos atributos que Gullar tenta atribuir com exclusividade a seu grupo. Alguns deles na América Latina, onde a voga construtiva se espraiou com intensidade comparável à do Brasil.

Há poucos exemplos mais eloqüentes sobre a indagação a respeito da bidimensionalidade da tela do que a obra do argentino Lucio Fontana. Em 1949, ele começa a trabalhar com incisões em suas telas – produz rasgos no tecido de telas monocromáticas que são assim invadidas pelo espaço. Os gestos de Fontana são exemplos de uma forma de indagação sobre o suporte muito semelhante à descrita por Gullar. Está em jogo a necessidade de abolição da representação, da superação da dicotomia entre fundo e figura. Está em jogo a necessidade de trabalhar o suporte como objeto autônomo, não como espaço metafórico. Os resultados também derivam de indagações com origem no universo da pintura, mas refletem um objeto novo, merecedor de nova designação. A seu modo, Fontana também responde ao impasse a que chegara Malevitch no *Branco sobre branco* e, sob esse ponto de vista, o ultrapassa. O argentino era referência para o grupo de artistas brasileiros. Já tinha feito exposições no Brasil em meados dos anos 1950 e já tinha sido objeto de textos de Gullar, que em mais de uma ocasião analisou seu trabalho com fineza.

Fontana era apenas o nome mais visível de agrupamentos de artistas que comungavam em torno do abstracionismo geométrico, caso do Arte Concreto-Invención e Arte Madi. No Uruguai, a presença de Joaquín Torres-García era ainda mais forte. Desde 1935, quando retornou da Europa, García manteve em seu país a Associação de Arte Construtiva de Montevidéu, onde o ideário geométrico fez escola bastante tempo antes do que no Brasil. Torres-García era artista igualmente conhecido no país. Nos anos 1950 e 1960, muitas de suas obras passaram a integrar o acervo do MAM-RJ, a maior parte delas destruída no incêndio de 1978. Era, em suma, conhecida a variedade de

caminhos assumida pela arte geométrica pela América do Sul, a ponto de alguns críticos sugerirem uma relação entre o fenômeno e as particularidades da formação política do continente sul-americano no pós-guerra, em que as vanguardas construtivas responderiam ao desejo de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar.[106]

Surpreende, portanto, que nesse conjunto de artigos o contexto latino-americano não entre na discussão. É uma entre outras referências que não aparecem, numa tentativa de atribuir um exclusivismo ao caráter "pioneiro" do grupo do Rio que é esquemático e empobrecedor. Os trabalhos dos artistas do grupo neoconcreto não perdem inseridos numa figuração mais ampla, que envolve tanto os artistas de São Paulo como o que produziam seus pares na América Latina. Pelo contrário, ganham sentido e são mais inteligíveis à luz de uma gramática que era compartilhada para além do circuito Rio-São Paulo. Um dos efeitos da repetição das versões de Gullar em parte importante da fortuna crítica é a omissão desse diálogo com os pares latino-americanos, também rico em disputas e manifestos e explícito na indicação do grau de espraiamento da linguagem construtiva. Esse é um aspecto que não elimina a especificidade dos artistas do grupo neoconcreto. Há graus incontáveis de nuances na poética de cada artista que os distanciam dessa gramática e que os tornam singulares, pioneiros e complexos. Há naturalmente especificidades de outra ordem nos artistas mais apegados à gramática concreta, como Sacilotto, que não se explicam também com facilidade pelo que era feito na Argentina ou no Uruguai. Mas em todos os casos o que se tem são variações dentro de uma linguagem comum. O feito de Gullar foi transformar essas especificidades em "movimento" autônomo, como se o acento fenomenológico tornasse a convivência inconciliável.

O que a tornou inconciliável foram disputas de outra origem, as quais deram sentido à energia empregada em fazer do grupo uma esfera autônoma. Daí o cancelamento de nuances, daí a insistência no pioneirismo, daí as tintas esquemáticas na versão construída para a história dos movimentos de vanguarda que se nota nesses textos. O que impressiona nessa narrativa não é o caráter forçado e finalista das versões. Isso se explica com clareza pelas motivações de Gullar naquele momento. O que soa curioso aos olhos

[106] Há uma discussão a respeito em artigo de Maria de Fátima Morethy Couto. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 58, novembro de 2000.

atuais é como essa versão construída a toque de caixa para espezinhar os detratores sobreviveu ao tempo e se espraiou pela bibliografia com pouca alusão a seu contexto de origem. E esse contexto não é apenas a disputa. É também um momento em que existe a disposição para falar como nos manifestos do começo do século, em que uma "transformação da percepção do homem" ou a pretensão de uma fusão entre arte e vida cotidiana podiam ecoar como um projeto efetivo, situado para além da retórica dos especialistas e da simples vaidade autoral.

Esse não é um dado desprezível, pois dá conta de uma aspiração à grandeza que é também um dado importante desse momento no Brasil. A complexidade do construtivismo brasileiro, em particular do neoconcretismo, parece residir também nessa ambição transformadora que se perdeu no horizonte contemporâneo. Foi possivelmente a última vez em que manifestos redigidos nos moldes das vanguardas modernistas encontraram respaldo institucional na grande imprensa e se espraiaram para o debate público, o que diz de um momento particular da história recente do país e pede análise.

Dispersão

Tão digno de nota quanto o empenho de Gullar em justificar teoricamente o neoconcretismo é o desapego que ele demonstra ao abandonar o grupo pouquíssimo tempo depois. Em 1961, com a eleição de Jânio Quadros, o jornalista Carlos Castelo Branco foi nomeado secretário de imprensa da Presidência da República. Partiu dele o convite para que Gullar assumisse a direção da Fundação Cultural de Brasília, embrião da Funarte. Foram apenas oito meses de trabalho na capital, período encerrado com a renúncia de Jânio. Mas os meses bastaram para que Gullar passasse a se envolver com outras áreas, sobretudo teatro engajado e militância política.

Há um contraste significativo entre o esforço de mais de um ano em construir embasamento teórico para o movimento e a rapidez com que o abandona. Tendo em vista a brevidade de sua atuação na liderança – entre o manifesto neoconcreto e a última das três exposições do grupo se passaram pouco mais de dois anos – é de fato notável que na história da arte contemporânea o neoconcretismo figure como movimento autônomo. Não que a duração curta seja indício necessário da pouca influência exercida por

agrupamentos de artistas em geral. O importante a frisar é que o afastamento de Gullar do grupo bastou para que os demais membros se dispersassem e não houvesse mais manifestações coletivas. Nenhum artista reivindicou seu lugar para empunhar a bandeira em nome de todos. Isso diz não apenas da centralidade de Gullar para as formulações do grupo, como também do baixo enraizamento daqueles ideais sobre o conjunto de artistas.

Retrospectivamente, é fácil achar nos textos de Lygia e Hélio referências ao grupo ou menções a sua importância. Mas no momento de sua dissolução, são poucos os indícios de tensões entre os membros ou de registros que reforcem, por parte dos artistas, o cultivo da auto-imagem deles como um grupo. Pelo contrário: já em 1959, os escritos de Lygia apontam insatisfação com os rumos do projeto coletivo e desejo de abandoná-lo para seguir com seu trabalho de forma independente.[107] Isso no mesmo ano de seu surgimento. Tudo se passa como se houvesse um esgotamento das possibilidades de articulação, um consenso de que, dois anos depois, o papel já havia sido cumprido.

E esse papel tem relação com o significado do pertencimento a um grupo para artistas em início de carreira. Michael Baxandall mostra como o grupo é uma saída mais efetiva para artistas em processo de consolidação de seus trabalhos do que para nomes consagrados.

Em certo sentido, o título de 'cubistas' é mais apropriado a esses pintores [os cubistas menores] do que a Picasso ou Braque; eles é que tinham necessidade de pertencer a um movimento coletivo dotado de um programa bem definido. (...). Na mistura caótica dos salões alternativos, uma das formas naturais de um artista marcar sua presença, ou manter-se visível, era ser reconhecido como membro de um grupo que pudesse ser discutido como tal. [108]

Uma das funções cumpridas pelo grupo neoconcreto foi a de abrir portas para um conjunto heterogêneo de artistas que apenas começava a surgir no cenário da arte brasileira. Como afirma Baxandall, uma forma efetiva de marcar presença e se manter visível é ser reconhecido como membro de um agrupamento que pode ser discutido como tal. O grupo garantia presença na grande imprensa, acesso ao principal museu, cobertura da crítica consagrada. E ao próprio Gullar constituía um instrumento para independência

[107] Isso aparece discutido em vagar no próximo capítulo.
[108] Michael Baxandall. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 98.

no ambiente da poesia concreta, já tomado por líderes. É compreensível que Lygia Clark seja a primeira a demonstrar insatisfação com o pertencimento ao grupo. Como artista mais experiente naquele contexto, era quem mais tinha a perder com a diluição das particularidades de sua poética num projeto coletivo. De todo modo, dois anos e três exposições mais tarde, os artistas que dele fizeram parte já ocupavam outra posição e tinham diante de si possibilidades efetivas de seguir de forma independente. Não se pode esquecer ainda que o fim do grupo coincide com o fim do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. A extinção de sua principal vitrine para o público não pode ser vista como fator de pouca importância como desestímulo aos artistas de fazer parte de um agrupamento que perdia seu trunfo mais efetivo de visibilidade e repercussão.

A desistência de Gullar deriva em boa medida também dessa circunstância. Não apenas não trabalhava mais para o jornal, mas o próprio caderno que deu sentido ao grupo e onde se aliou a Reynaldo Jardim e Amilcar de Castro deixara de existir. Sob essa ótica, é possível ver o neoconcretismo mais como projeto pessoal do poeta Gullar do que como uma plataforma coletiva, de um grupo com um discurso articulado comum. Gullar foi quem sugeriu o nome "neoconcretismo". Partiu dele a iniciativa de realizar a exposição. Inicialmente, o MAM-RJ planejava para fevereiro de 1959 uma mostra apenas de Franz Weissmann, Lygia Clark e Lothar Charoux, mais tarde substituído por Lygia Pape. Foi a partir de conversas de Gullar com o conselheiro do MAM-RJ, Carlos Flexa Ribeiro, que a exposição assumiu a feição com a qual se tornou conhecida [Figura 8].

Foi também Gullar quem sugeriu que se fizesse um manifesto – e não apenas uma apresentação para a primeira exposição do grupo. Redigiu o texto sozinho, submetendo-o à aprovação apenas no momento de colher as assinaturas. Dedicou um ano de artigos semanais para justificar a proposta e criar uma versão da história das vanguardas do século XX em que os neoconcretos pudessem caber como sucessores. E desistiu do papel logo depois, o que teve como conseqüência a dissolução do grupo. Entre as razões que o levaram a desistir, é preciso levar ainda em consideração a insatisfação com os rumos de sua produção poética. Certo de que depois de haver "enterrado o poema" chegara a uma encruzilhada em que o experimentalismo não fazia mais sentido, foi buscar caminhos novos para seu trabalho. É bem verdade que isso é a versão que ele dá à própria trajetória muitos anos depois, com certo grau de ironia a respeito dos excessos juvenis. Mas não

parece o caso de menosprezar os efeitos da mudança para Brasília num contexto em que o país se transformava de maneira profunda. A urgência em lidar com questões mais diretas da realidade nacional é visível em sua obra poética e teórica dali para diante e não pode ser tomada apenas no registro da construção retrospectiva de sua imagem.

O que se nota é que a formação do grupo neonconcreto respondia a necessidades objetivas do crítico naquele momento. Havia na possibilidade de criar uma "ruptura" com os paulistas uma brecha para liderança autônoma, descolada das figuras já proeminentes dos irmãos Campos e de Décio Pignatari. Havia um grupo de artistas com uma produção que não apenas compartilhava buscas formais, como era jovem e tinha dividendos a ganhar com uma formulação teórica que não apenas emprestasse consistência ao que faziam como abrisse portas na mídia e os destacasse como um "grupo". Havia ainda as buscas que se impunham à sua atividade como poeta.

Enquanto tudo isso convergiu, o grupo teve sobrevida. Quando esses vetores se desencontraram, o grupo se dissolveu. Gullar só viria a se ocupar dele muitos anos mais tarde, já em tom de memorialista, depois que o discurso a respeito do neoconcretismo se sedimentou na narrativa sobre a arte contemporânea no Brasil. Do início dos anos 1960 até meados dos anos 2000, ele escreveu pouco sobre o neoconcretismo. Mas já havia deixado um conjunto de textos articulado o suficiente para que o processo de consagração do grupo fosse construído com base neles. O seu peso como artista no panteão da cultura brasileira contribuiu para que fossem conquistando cada vez mais legitimidade. Já no fim da carreira, consolidado como poeta, mas tachado de conservador como crítico, ficou claro que esse momento da juventude era um trunfo de que não podia abrir mão. A partir de então, como fica claro por seu livro de 2007, voltar a ele é um modo de reforçar a dimensão heróica de sua participação. Insistir na lembrança é cultivar um ativo valioso numa trajetória que, justamente por ser decisiva para a cultura brasileira, merece escrutínio como o que se pretendeu fazer neste capítulo.

Hélio Oiticica e Lygia Clark: de marginais a heróis

Leituras retrospectivas

Em 2004, a editora Thames & Hudson publicou nos Estados Unidos um compêndio em dois volumes sobre arte moderna, intitulado *Arte desde 1900*. Seus autores figuram entre os críticos mais influentes no debate contemporâneo: Hal Foster e Yve-Alain Bois, professores em Princeton, Rosalind Krauss, de Columbia, e Benjamin Buchloh, de Harvard. O livro tem caráter introdutório e procura abranger toda a arte produzida no século XX. Pela centralidade de seus autores e pela finalidade didática, pode-se considerá-lo obra representativa de como o cânone da arte do século XX se organiza segundo a vertente mais prestigiosa da crítica de arte internacional. E é um dado revelador que os únicos nomes brasileiros a figurar nesse compêndio sejam os de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Convém não exagerar a medida. Ambos aparecem de forma lacunar: Hélio é apenas citado de passagem – e Lygia serve para estruturar parte de um capítulo dedicado a mostrar como a arte moderna se dissemina e é reinterpretada em rincões distantes dos Estados Unidos e da Europa. Na primeira parte, o capítulo mostra como o Japão absorveu e reinterpretou a obra de Pollock. Na segunda, mostra, a partir da obra de Lygia, como o abstracionismo geométrico, institucionalizado na Europa desde os anos 1930, é relido no Brasil pelo grupo neoconcreto. As indicações sobre a obra de Lygia e sobre o movimento são bastante sumárias: mas vale destacar que ela é tratada como sua artista mais importante e como formuladora teórica, sendo sua obra a fonte principal dos manifestos escritos por Gullar. E que Hélio é visto como "a única figura importante, ao lado de Clark, a emergir desse movimento".[109] A partir desse livro tem-se então um dado relevante: não apenas Lygia e Hélio são os dois artistas com maior presença no circuito da crítica internacional de prestígio, ainda que numa posição periférica, como essa presença se dá a partir do papel de relevo que desempenharam no grupo neoconcreto. É um fenômeno de interesse, que pede desenvolvimento.

---

[109] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson: Nova York, 2004, p. 377.

Em texto escrito um pouco antes da publicação desse livro,[110] o crítico Rodrigo Naves indica caminhos para entender esse processo. Seu artigo discute a recepção do trabalho de Hélio Oiticica e Lygia Clark no Brasil e no exterior. Ele mostra como a obra dos dois artistas começou a ser valorizada por críticos de fora do Brasil no fim dos anos 1980[111], mesma época em que têm início as primeiras mostras importantes dos dois no exterior. Os motivos que levam a essa valorização tardia são diversos. Um deles diz respeito à voga da correção política. Com a valorização do multiculturalismo no ambiente universitário americano e europeu, a dupla de artistas brasileiros se torna uma moeda valiosa para indicar bolsões de inteligência fora dos grandes centros. Países exóticos da distante América do Sul também eram capazes de produzir arte contemporânea de qualidade, indicavam aqueles dois troféus recém-descobertos.

O metro utilizado, naturalmente, é o da arte contemporânea tal como entendida nos grandes centros. Também nesse âmbito, a chave interpretativa parece ser a tão problemática junção entre "arte e vida", em oposição à reivindicação moderna de autonomia da arte. É nesse registro que se costuma ler o passo adiante representado pelos movimentos mais destacados da arte produzida dos anos de 1960 para cá nos Estados Unidos e na Europa.[112] E só é possível acomodar todos debaixo do mesmo chapéu porque pouquíssimas categorias poderiam ser mais vagas e abrangentes do que "arte" e "vida".[113]

---

[110] Rodrigo Naves. "Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 64., novembro de 2002.

[111] É importante destacar a exceção representada pelo crítico Guy Brett, que desde os anos 1960 foi amigo próximo e incentivador da obra dos dois artistas na Europa.

[112] A *pop art*, por exemplo, se aproxima desse discurso de fusão entre arte e vida ao incorporar os emblemas da sociedade de consumo americana, trazendo para o ambiente altamente codificado da pintura um repertório de imagens associado à cultura de massas. Também o minimalismo apontaria nessa direção. A prática de dispor os objetos em série equivale a fazer com que seu interesse deixe de residir nas relações internas do objeto artístico (cor, linha, luz, fatura), tal como teria sido estabelecido pela tradição, do Renascimento ao Expressionismo Abstrato. "Como na vida – mas tentando reverter o caráter mecânico dos atos cotidianos, reforçado pelo hábito –, as obras de arte conduziriam a *práticas corporais* que, elas sim, determinariam o 'conteúdo' dos objetos com que nos relacionaríamos". Naves, *op. cit.*, p. 203 (cito a edição em livro do artigo, incluído na coletânea *O vento e o moinho*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.)

[113] "Seria possível encontrar divergências consideráveis entre as primeiras vertentes artísticas que defenderam esta aproximação entre arte e vida. A bem dizer, fica-se mesmo sem saber ao certo do que se está falando quando se menciona a palavra 'vida'. 'Arte', por sua vez, nunca foi mesmo um termo pacífico. Além disso, desdobramentos posteriores – body art, pós-modernismo, neo-expressionismo, multiculturalismo, etc – também foram mudando constantemente a maneira de formular esta relação. Contudo, resta um discurso bastante uniforme em seus objetivos vagos. Com ele foi possível atacar por vários flancos o que seria a busca de 'pureza' moderna – a autonomia da arte – e acusá-la de elitismo, etnocentrismo, aristocratismo, conservadorismo, homofobia, etc." Naves, *op. cit*., p. 205.

Ainda assim, a todas se aplica o denominador comum da contestação da tradição do objeto autônomo, ou, de forma mais abrangente, a negação da aposta moderna na autonomia da arte.

De acordo com esses parâmetros, é notável como os experimentos de Hélio e Lygia no início dos anos 1960 estão em consonância com o discurso das vanguardas dos centros hegemônicos. Visto por esse ângulo, os dois não estariam defasados em relação à produção americana e européia, como de hábito nos países periféricos, mas em certos aspectos até mesmo antecipando esses trabalhos. Nos termos do crítico Guy Brett:

Oiticica, como parte de uma evolução diferente [da dos países centrais], fez seus bólides incorporando terra, carvão, conchas, etc., quatro anos antes das caixas Non-site *de Robert Smithson serem mostradas, assim como Lygia Clark em seus trabalhos com borrachas flexíveis, que podiam ser penduradas ou suspensas em qualquer superfície, antecipou os trabalhos de feltro de Robert Morris.*[114]

É nesse sentido que se pode afirmar que a consagração recente dos dois artistas se relaciona a uma leitura anacrônica e teleológica dos seus trabalhos. Desempenham papel fundamental nesse processo de recuperação o fato de serem "exóticos" e o fato de, a partir de certos parâmetros valorizados nos centros, terem "antecipado" procedimentos que viriam a se tornar a principal corrente norteadora dos trabalhos artísticos nos anos seguintes. Nos termos de Naves:

Em relação a Lygia Clark e Hélio Oiticica, foi se criando um finalismo que interpreta a história da arte da frente para trás, privilegiando assim as obras de arte modernas que desembocariam na arte contemporânea, e numa arte contemporânea oposta a características fundamentais da arte moderna.[115]

Naves argumenta que a ênfase nas virtudes antecipatórias do trabalho dos dois pode relegar para segundo plano uma parte tão ou mais significativa de sua produção, mas que não se encaixa nos moldes previamente estabelecidos para a arte contemporânea. Em termos mais claros: os críticos que insistem no pioneirismo de Hélio e Lygia jogam fora tudo que não cabe no esquema "arte e vida", e com isso fecham os olhos para dimensões

[114] Guy Brett. "Hélio Oiticica: reverie and revolt". In: *Art in America*. Janeiro de 1989, pp. 112-114. Citado por Naves, *op cit.*, p. 210.
[115] Idem, p. 211.

dessas obras que podem ser reveladoras de sua complexidade. A tentativa é frisar a necessidade de um olhar mais atento aos trabalhos, capaz de examiná-los em detalhe a partir das características que lhes são próprias. Trata-se, no fundo, de defesa da autonomia da arte, e por extensão de uma valorização do que pode haver de moderno nesses trabalhos, contra o discurso hegemônico em torno do que se convencionou chamar arte contemporânea.

Essa disputa assume contornos diversos no debate atual e não cabe estendê-la. Para a discussão em foco, importa notar como o neoconcretismo é um ativo que volta com força quando os trabalhos de Lygia e Hélio começam a ser valorizados. Como nota um crítico inglês num trabalho recente, é estranho que apreciações gerais da obra de Hélio Oiticica valham-se com tanta freqüência do epíteto "neoconcreto". A curtíssima duração do grupo e as diferenças bastante significativas entre os trabalhos desse período e os trabalhos posteriores são em geral deixadas de lado:

Vale a pena mencionar a prevalente falta de rigor histórico em relação à descrição de Oiticica como um artista neoconcreto. O trabalho do artista durante o período muito breve em que o grupo neoconcreto esteve ativo (1959-1961) é, de fato, muito diferente de sua produção seguinte, ainda que sua obra toda seja frequentemente descrita como neoconcreta. Este é talvez o sintoma mais aparente da abordagem a-histórica que venho discutindo.[116]

À mesma medida que o interesse sobre a obra dos dois ganha corpo no fim dos anos 1980, o grupo a que estiveram ligados entre 1959 e 1961 vem para o proscênio. E o efeito não é apenas ajudar a tirar do limbo um agrupamento que não estava em evidência. O ponto é que também no modo como o neoconcretismo é resgatado a ênfase recairá sobre seus aspectos antecipatórios. No mesmo processo de uma leitura finalista e feita de trás para frente, o neoconcretismo terá valorizado aqueles pontos capazes de autorizar uma defesa da aproximação entre arte e vida. E verá canceladas as dimensões que não autorizam a pensar nessa direção.

Nas pesquisas dos artistas brasileiros associados ao grupo neoconcreto são visíveis as relações com as vanguardas da arte contemporânea no que diz respeito à busca de uma

[116] Michael Asbury. "O Hélio não tinha ginga". In: Paula Braga (org.) *Fios Soltos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 33.

nova relação entre obra de arte e espectador. Mas, ao contrário dos grupos dos EUA e da Europa, a origem desses experimentos no Brasil é o movimento construtivo, moderno por definição. E este é tardio no país. As duas dimensões então presentes no discurso associado ao neoconcretismo: a de ruptura e da consolidação. Da mesma maneira que é possível ver ali o início de experimentos cujo desdobramento pode ser associado a uma aproximação entre arte e vida, também é preciso mostrar como eles derivam de um processo de assimilação de uma tradição construtiva recém-chegada ao país.[117] A dimensão pioneira embute o atraso da tentativa de ajustar o compasso da arte brasileira com uma tradição construtiva que remonta a Mondrian e Malévitch.

Essa contradição revela um ponto de inflexão no debate: a crítica informada pela tradição moderna não abre mão da reivindicação de autonomia da obra e enfatiza os traços modernos do trabalho de Hélio e Lygia, resistindo às ligações diretas entre as obras do período neoconcreto e os traços mais pronunciados da arte contemporânea brasileira, ligados à diluição da arte nas dimensões de sensação, participação do espectador e outros modos de interação entre arte e "vida". Uma vertente mais afinada com o discurso contemporâneo, à qual se filia uma geração inteira que passa a produzir a partir dos anos 1990 em diálogo com essa recepção entusiasmada da crítica estrangeira, faz coro com o pioneirismo e se vale do neoconcretismo como certidão de batismo onde estão prefigurados os sentidos premonitórios dos dois artistas.

Para o enfoque em curso, interessa menos a fisionomia dessa clivagem do que o fato de que ela se organiza em torno do legado dos dois artistas. Sob essa ótica, é a transformação de ambos em moeda importante de análise que interessa. A competição pela interpretação legítima da obra dos dois é o maior sintoma do lugar de destaque que passaram a ocupar no cenário da arte brasileira. Segundo levantamento do Itaú Cultural divulgado em fevereiro de 2011, Oiticica foi o artista mais exposto no Brasil entre os anos 2001 e 2010. Lygia só não ficou logo atrás em razão das dificuldades enfrentadas com seus herdeiros para exibição de seus trabalhos.[118] O fato é representativo da elevação de ambos a emblema da arte brasileira – e é o caminho até esse posto que interessa examinar mais de perto.

---

[117] É esse o sentido do título do importante trabalho de Ronaldo Brito, que vê o neoconcretismo como "vértice e ruptura" do projeto construtivo brasileiro.
[118] "Oiticica lidera lista dos artistas mais expostos da década". *Folha de S. Paulo*, 08 de fevereiro de 2011.

Contradições dos Oiticica

Hélio Oiticica nasceu em 26 de julho de 1937 em uma família de proprietários de terra em declínio e assimilados à vida urbana carioca. O trisavô, Manuel Rodrigues Leite da Costa (1815-1874), era filho do Coronel da Legião de Penedo, que hoje nomeia uma cidade em Alagoas. Foi ele quem adotou o sobrenome Oiticica, nome de uma árvore comum no sertão nordestino, para marcar posição nacionalista em conflitos durante a regência. Francisco Leite e Oiticica (1853-1927), seu filho e bisavô de Hélio, casou-se com a proprietária de um engenho de açúcar na região alagoana de Mundaú e atuou na linha de frente da política no século XIX: foi senador durante o governo de Floriano Peixoto e, em 1894, convidado a ser ministro da fazenda por Prudente de Morais.

Seu filho, José Oiticica (1882-1957), teve papel importante na formação do neto Hélio Oiticica. De início seguiu a trilha familiar, a Faculdade de Direito, no Rio de Janeiro. Abandonou o curso. Após uma passagem pela Faculdade de Medicina, que também não completou, obteve uma vaga de professor de português no Colégio Pedro II. Mas foi como um dos pioneiros do anarquismo no Brasil que se tornou conhecido. Ele fundou a liga anticlerical do Rio de Janeiro, liderou manifestações públicas, enfrentamentos com a polícia e foi também fundador, em 1929, do jornal anarquista "Ação Direta". Esteve preso por diversas vezes: em 1918, foi detido após acusação de liderar uma conspiração para explodir o Palácio do Governo no Rio de Janeiro. Entre 1924 e 1925, passou longo período na prisão. O episódio tem relação com o tema deste trabalho: em 1925, Oiticica recorreu com um pedido de habeas-corpus. O caso foi julgado no Supremo Tribunal Federal. Dos 11 votos, sete foram contra. E, entre os contrários, destaca-se o do juiz Edmundo Lins, avô paterno de Lygia Clark.[119]

O pai de Hélio, José Oiticica Filho (1906-1964), seguiu trilha igualmente heterodoxa. Formou-se como engenheiro eletrônico, foi atleta do Fluminense, deu aulas de matemática e especializou-se em ciências naturais, com foco em insetos. Foco literalmente: desenvolveu maneiras especiais para fotografá-los em detalhe, com lentes e

[119] A informação, bem como a maior parte dos dados a respeito da família de Hélio, está em Beatriz Carneiro. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, a vida como arte.* São Paulo: Imaginário, 2004.

equipamentos inventados por ele. E foi bem-sucedido nas duas searas, como cientista e como fotógrafo. Como cientista, integrou a equipe do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Foi bolsista da Fundação Guggenheim em 1947 e ficou até 1950 nos Estados Unidos, como pesquisador do Museu Nacional de Washington. Como fotógrafo, esteve entre os primeiros praticantes da fotografia não-figurativa no Brasil. Aproximou-se de Geraldo de Barros e dos artistas concretos, fez pesquisa sobre arte abstrata e, a partir de 1960, trabalhou com pintura abstrata e construiu relevos em madeira.

Ao lado dos irmãos Cesar e Claudio, Hélio foi educado em casa, sob os cuidados da mãe, Ângela Oiticica, e do pai. Tinha com eles os rudimentos de matemática, ciências, línguas, história e geografia. Só teve contato com educação formal depois dos dez anos de idade, na Thompson School, em Washington, durante os três anos em que viveu nos EUA com a família, entre 1947 e 1950. O clima pouco ortodoxo dos primeiros anos já foi incorporado ao anedotário sobre Hélio Oiticica. Seu amigo Waly Salomão contava que as brincadeiras eram incentivadas pela família: os três irmãos mantinham um grande formigueiro no quarto, uma cidade de papel foi construída na sala, com habitantes e ruas fictícios. Durante uma viagem dos pais, as crianças trocaram o dia pela noite por dias a fio e criaram problemas com vizinhos e entregadores em razão do barulho noturno.[120]

Essas trivialidades são conhecidas e já ganharam estatuto premonitório, como se nelas estivesse contida parte da carga libertária da obra de Hélio. Na mais recente retrospectiva de seu trabalho, realizada em 2010 em São Paulo pelo Itaú Cultural, a história das brincadeiras contada por Waly ocupava lugar nobre entre os textos destacados para elucidar sua trajetória. Elas são apenas a face mais visível de uma inclinação a mitificar a trajetória do artista desde seus primeiros anos de vida, em continuidade com os pendores artísticos do pai e o anarquismo do avô. Veja-se como uma pesquisadora se refere ao problema:

A educação anarquista que recebera atiçou seu espírito inquieto. José Oiticica, o avô, havia rompido a linha da segregação entre camadas sociais ao participar das atividades anarquistas de sua época ao lado de operários e artesãos. (...) Hélio foi educado longe das repressões mesquinhas, em mundo similar a um oásis luminoso de criação e liberdade.[121]

---

[120] Waly Salomão. *Qualé o parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
[121] Beatriz Carneiro, *op. cit.*, p. 197.

O “oásis luminoso de criação e liberdade” não é apenas um exagero da pesquisadora-fã e uma idealização retrospectiva. É também resultado de uma versão que o próprio Hélio gostava de difundir a respeito de sua infância. Hélio foi um dos artistas que mais copiosamente teorizaram a respeito da própria vida e do próprio trabalho. Esse material é em parte entendido como extensão de sua obra plástica[122] e uma forma rica de iluminá-la. É, por outro lado, uma camisa-de-força se for tomado pelo valor de face e fora do contexto em que foi gerado.

Em anotação de setembro de 1973, Hélio disse que não ter aprendido a ler e escrever no colégio, mas em casa, “pode ter sido o que mais me haja possibilitado um tipo de não condicionamento excessivo a certos tipos de comportamento ajustado”. Dois anos mais tarde, na data do aniversário do pai, 28 de fevereiro, anotou o seguinte: “Yeah!: esse privilégio EU TIVE – o de ter um PAI inigualável!: Além disso tipão bonito – gostoso de pau grande!”. Poucos anos mais tarde, em referência ao avô, diria:

José Oiticica era um filólogo, era um cara dos mais inteligentes que já existiram no Brasil. É por isso inclusive que eu sei todas as línguas latinas bem. Eu falo bem francês – aliás o francês eu falo desde os sete anos; eu leio bem italiano; e eu estudava latim com o meu avô, ele falava onze línguas.[123]

São afirmações que valem mais como registro da forma particular de expressão do artista, bem como de seu pendor para as hipérboles e para a verborragia, do que propriamente como informações precisas sobre esse período de sua vida. Mas são elas que estão na base de versões consolidadas sobre seus anos de formação – como se bastassem para a conclusão de que em sua educação valores “mesquinhos” da “sociedade burguesa” não estivessem em jogo, liberando assim o futuro artista dos “fardos morais” da existência.

---

[122] No dizer de Nuno Ramos, “seus textos constituíram um dos mais poderosos mecanismos de estruturação do trabalho – mimetizam-no e chegam às vezes, em especial nos anos 1970, a colocar-se em seu lugar”. “À espera de um sol interno”. In: *Ensaio Geral*: São Paulo: Globo, 2007, p. 120. Guy Brett vai na mesma direção. Hélio “escrevia tanto que é talvez preferível encarar os dois como uma só atividade, uma corrente incessante de invenção e pensamento”. In: *Hélio Oiticica*, 1992, p. 207.

[123] Entrevista de Hélio à *Folha de S. Paulo*, 5 de outubro de 1978. In: *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 210.

As transformações dos valores na formação de Hélio se realizavam há pelo menos duas gerações. O avô enfrentou na carne padres, polícia, partidos, lutando contra o "dragão do tu deves", livrando-se dos fardos ao afirmar a vontade do "eu quero" no quadro de uma postura ética anarquista. O pai consolidou um estilo de vida libertário na vivência cotidiana. A família afastava-se dos cânones de culpa e dissimulações corriqueiras na educação e no modo de vida da sociedade burguesa da época. Hélio nunca se afastou dos princípios em que foi educado. O estilo de vida em que se formou, estimulado pela prática anarquista, difundia as escolhas individuais, a coragem de experimentar o próprio caminho, necessária à prática da liberdade, combatendo assim os fardos morais.[124]

Vistos à distância, esses dados biográficos são mais claramente indício do tipo específico de capital herdado pelo artista. A presença das primeiras gerações da família no estrato mais alto da aristocracia agrária do país é evidente: as vastas propriedades açucareiras em Alagoas e os cargos políticos não deixam dúvida a respeito. Filho de senhor de engenho senador da República, o avô anarquista de Hélio cumpriu trajetória semelhante à de boa parte da elite ilustrada brasileira no período, vindo para o Rio de Janeiro cursar a Faculdade de Direito. Há um paralelo interessante com Mário Pedrosa: dezoito anos mais novo, Pedrosa, também filho de senhor de engenho senador, veio da Paraíba para o Rio cursar a mesma Faculdade, onde aderiu ao comunismo militante. Pedrosa era admirador de José Oiticica e fez menção a isso em alguns textos sobre Hélio. Não é difícil ver certa condescendência paternal num comentário como este, de 1966: "A beleza, o pecado, a revolta, o amor, dão à arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, este talvez seja um: Hélio é neto de anarquista."[125]

Mais tarde, José Oiticica ocupou cargo efetivo no Colégio Pedro II, o que o punha no centro do sistema de ensino da classe abastada do país - deixou marcas importantes na formação de autores como Pedro Nava e Manuel Bandeira, com quem rompeu por condenar sua adesão ao modernismo paulista.[126] E tinha relações com a família de Getúlio Vargas. Quem o diz é o próprio Hélio Oiticica:

---

[124] Idem, p. 181.
[125] Mário Pedrosa. *Acadêmicos e Modernos*, op. cit., p. 360.
[126] Sobre a atividade docente de Oiticica no Pedro II e a relação com Nava e Bandeira, ver Antonio Arnoni Prado. "Elucubrações dramáticas do professor Oiticica". In: *Estudos Avançados*, n. 40, 2000.

Meu avô conhecia o Getúlio, porque Getúlio jogava golfe nas terras que meu avô tinha no Rio Grande do Sul. E Getúlio gostava muito da minha avó, aí dava colher de chá quando meu avô ia preso. A minha vó sabia a hora que o Getúlio ia molhar as flores, ele tinha um quintal favorito de flores, no Palácio do Catete. Aí minha vó chegava na grade, fazia um sinal e ele: "Dona Sinhá, venha tomar um chá. Eu já sei o que é, ele tá em cana outra vez". Aí soltava ele.[127]

É claro que também aí as afirmações de Hélio não podem ser tomadas pelo valor de face. Mas a imagem de Getúlio a jogar golfe nas terras do avô é forte e ajuda a fixar as contradições que marcam a herança familiar de Hélio Oiticica: anarquismo e rebeldia ao lado da tradição agrária e proximidade com o poder político. Curiosidade intelectual e autodidatismo de par com vetustas instituições de ensino. A bem sucedida carreira intelectual e artística do pai de Hélio contribui para enriquecer essa herança: se de um lado o ambiente familiar aproxima o jovem Hélio do universo da arte e dos livros, de outro há conforto material suficiente para que a perspectiva de viver como artista "puro" se dê com naturalidade desde cedo. A influência paterna para a trajetória assumida pelo filho é decisiva. Ao experimentar com fotografia e arte abstrata, ele já fazia parte do círculo de arte concreta em gestação no Brasil no início dos anos 1950. É ele quem pega os filhos pela mão e entrega aos cuidados de Ivan Serpa, que começara há pouco a dar cursos de arte no MAM do Rio de Janeiro. Hélio tinha 17 anos.

Lygia Clark: berço e psicanálise

É interessante notar como até o início dos anos 1960 era forte o poder de formulação de Lygia Clark sobre seu trabalho. Havia um controle preciso de cada passo de suas descobertas, e suas palestras, textos e entrevistas são comparáveis aos de Gullar ou Hélio Oiticica na capacidade de formulação e no repertório mobilizado. Com o passar do tempo, contudo, se assiste a uma rarefação desses textos e à construção por parte de Lygia de uma auto-imagem de artista intuitiva e anti-intelectual. É um movimento que tem paralelo em sua obra, em que a matriz construtiva tende a diluir-se na dimensão terapêutica e sensorial. No início dos anos 1970, a mesma artista que vinte anos antes fazia palestras sobre a junção entre arte e arquitetura e se engajava em discussões de

[127] Idem, p. 212.

fenomenologia para discutir a categoria de "não-objeto" refere-se à própria formação da seguinte maneira:

Você sabe o que eu tive como formação? Eu fui normalista no Sacre-Coeur de Belo Horizonte. Assim mesmo, uma estudante péssima. Era uma pessoa muito anarquista. Acho que me fizeram passar de ano para se verem livres de mim no colégio. Nunca tive cultura nenhuma, mas devo a pessoas como Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Ferreira Gullar, uma formação cultural. Eu não lia nada, eles liam muito e conversavam comigo. Mas é coisa de orelha, viu?[128]

"Nunca tive cultura nenhuma" soa um pouco exagerado para uma artista da origem de Lygia. Ela não vem de uma família de intelectuais, mas era entre os artistas concretos do Rio a de extração mais elevada. Nascida Lygia Pimentel Lins, fora criada no seio de uma família de juristas e proprietários de terras que tinham fortuna em Belo Horizonte. Assim que decidiu enveredar pelas artes, teve possibilidade de estudar com Burle Marx e passar dois anos em Paris a freqüentar os ateliês dos professores de maior projeção, entre os quais Léger. É verdade que no colégio teve formação conservadora e foi educada para constituir família, sem ir direto a um curso superior. Mas sua formação, no sentido estrito do termo, está longe de corresponder a esse diletantismo que ela sugere no depoimento. Ela podia não estar na linha de frente da formulação intelectual do concretismo, mas estava nesse caminho no início dos anos 1960. Havia todas as condições necessárias: materiais, pois nunca precisara trabalhar e a disponibilidade que tinha para dedicar-se à profissão como "artista pura" era total; intelectuais, pelos contatos travados desde o início com artistas-professores no Rio e em Paris e pela obstinação com que se dedicava ao trabalho. Mas todos esses elementos refluem diante da energia que dedicou à tentativa de entender a si mesmo. Já foram trilhados caminhos interpretativos bastante derramados nessa área, mas as crises pessoais e a relação travada com a psicanálise são elementos-chave para compreender Lygia.

Ao terminar o colégio, ela se casou com o engenheiro Aluísio Clark Ribeiro, com quem teve três filhos. Foi após o nascimento do terceiro filho, já aos 27 anos, que Lygia passou a dedicar-se com mais afinco à pintura. A decisão é um marco em sua trajetória, por ela mesma abordada diversas vezes como marco inaugural. Após o nascimento do

[128] Entrevista ao *Correio da manhã*, 10/11/71. Citado por Maria Alice Milliet, *op. cit.*, p. 21.

terceiro filho, sofreu um colapso nervoso que serviria de gatilho para transformações radicais em sua vida. Datam desse momento o início do tratamento psicanalítico, a decisão de envolver-se mais seriamente com arte – é aí que se matricula no curso de Burle Marx – e, mais importante de tudo, a opção por abandonar a família. O peso dessa decisão diz bastante da particularidade da relação de Lygia com seu trabalho. É como se recaísse sobre a atividade artística a carga de responder pela realização de anseios que a vida familiar e a maternidade foram incapazes de suprir. Se para parte expressiva das mulheres de seu tempo e origem social o trato com a arte é uma forma amena de substituir a vida profissional, no caso dela o sinal se inverte, pois a vida familiar sai radicalmente do primeiro plano para dar lugar a uma arte que vai cada vez mais ser entendida como resposta a um processo de interiorização da artista. E o mais curioso é pensar que de início a arte que Lygia se propunha a fazer era de apagamento da expressão individual em nome da criação de um objeto capaz de ser reproduzido em larga escala, caso das superfícies moduladas que marcam sua produção entre 1954 e 1959.

O marchand Jean Boghici, dono de uma das primeiras galerias do Rio, aberta em 1961, e amigo da artista, expressou-se sobre ela nos seguintes termos:

Ela achava que foi a psicanálise que a abriu em relação à família... Ela tinha uma personalidade extraordinária. O pai dela tinha no quintal uns dez Rolls Royce, Mercedes... Consertava sozinho. Andava com um chapéu furado com uma bala. Era um cara esquisito. Toda a família era esquisita.[129]

As indicações aparentemente desconexas são sugestivas: a coleção de carros de luxo, a excentricidade do pai, a psicanálise como meio de aceitar o legado familiar. É uma equação diferente da de Hélio Oiticica, mas igualmente rica em contradições. Se Hélio vinha de uma família bem posicionada nos meios letrados cariocas, mas de fumos anarquistas, em que o estímulo paterno e do avô para a vida intelectual e artística era irrestrito e visto com naturalidade, em Lygia os elementos se combinam de maneira distinta. Trabalhar nunca foi uma variável importante em sua formação – e os desenhos a que se dedicava na escola de freiras eram feitos às escondidas. A formação em arte e a proximidade com um ambiente intelectual mais denso deu-se bem mais tarde: enquanto

[129] Depoimento a Paula Cristina Terra, em 15/11/1993. Arquivo Lygia Clark, citado por Beatriz Scigliano Carneiro, *op. cit.*, p. 68.

Hélio aos 17 anos já ingressava no curso do MAM tendo atrás de si treino em leitura de filosofia e peças teatrais ensaiadas em casa, Lygia só se aproxima efetivamente desse mundo já adulta feita – é na volta de Paris, aos 32 anos, que começa a fazer parte do círculo de Pedrosa e dos concretistas cariocas, já separada do marido de quem carregou o sobrenome até a morte. A iniciação no mundo das artes é para ela uma conquista pessoal, que se dá apesar da criação familiar e da vida de mãe e esposa, que logo abandona. A intensidade com que se devota ao ofício é proporcional ao custo pessoal que teve de pagar para poder se dedicar a ele. Em 1963, ela pensa o próprio percurso justamente nesses termos, como opção pela arte ou pela vida familiar: a convivência entre as duas dimensões lhe parecia impensável.

Descobri neste momento a minha grande crise atual. Se ainda tivesse qualquer veleidade de pensar que o meu compromisso com a arte estava equilibrado com a vida no sentido de valor e afetividade, nesta hora em que me proponho largar tudo: meus filhos, meu neto que adoro e meus amigos (tudo que tenho de mais caro no mundo), vejo claramente que o meu trabalho vem acima de qualquer coisa e que ele passa por cima do meu coração.[130]

Essa é a oscilação definidora da relação de Lygia com seu trabalho. Equilibrar o desejo de fazer arte com a vida "no sentido de valor e afetividade" parece ter sido o objetivo que desde o início lhe parecera ideal, mas inalcançável. E a nota interessante de sua trajetória é que a balança tenha pendido para o lado do compromisso com a arte, mesmo que isso naturalmente não seja apenas uma opção motivada por razões do espírito. Ou, dito de outro modo, mesmo que o fato de o trabalho "vir acima de qualquer coisa" e lhe passar por cima do coração tenha óbvios rendimentos simbólicos, do ponto de vista do que isso acarretou para sua imagem de artista, e materiais, sob a ótica do espaço que se abre em sua vida para isso: postas de lado a família e a necessidade de trabalhar para obter sustento, fica possível dedicar-se integralmente a um processo de autoconhecimento para o qual o trabalho artístico vai se tornando campo de prova.

Talvez a minha revolta venha deste outro lado, o da afetividade, pois eu sei que é delicioso ser avó e não o posso ser como todas as outras. Ser mãe é chato mas eu sempre adorei os meus filhos e nunca me arrependi de tê-los. Eu que fiz uma análise que durou anos só para virar mulher e ser mais gente sempre

[130] 28 de outubro de 1963. Anotação em diário. In: *Lygia Clark*. Fundação Tápies: Barcelona, 1997, p. 166.

dizia que se com isto a minha arte desaparecesse eu preferia ser uma pessoa autêntica a ser um artista que compensasse sua frustração através da criação artística. Ficou provado que sou artista mesmo.[131]

Este trecho sintetiza bem o processo. A análise faz parte de sua vida desde a juventude e aparece de início como estímulo para "virar mulher e ser mais gente". Entende-se, a partir disso, o tratamento psicanalítico como passaporte para a vida adulta e para a feminilidade. Com o corolário intrigante de que o sucesso do tratamento implicaria necessariamente o abandono da condição de artista. A "pessoa autêntica", integrada ao papel estável de esposa e mãe de família, não pode viver com a arte, que aparece como compensação para um estado permanente de frustração. E é o desejo, manifesto ou inconsciente, de perpetuar uma insatisfação no plano pessoal que dá a tônica de seus textos dos anos 1960 em diante. É como se integração social e realização pessoal significassem uma espécie de morte simbólica para ela, pois com isso morreria a forma de relação com a arte que ela cultivou publicamente, aquela que aparece como fruto de entrega irrestrita e da necessidade. "Ficou provado que sou artista *mesmo*". A concepção de artista para ela, como se nota, é de forte carga romântica. O artista autêntico, por inteiro, só existe se for fruto do desajuste. As faíscas entre essa noção de arte bastante convencional e uma trajetória que tem início num clima intelectual – o construtivismo – que pressupõe o apagamento da subjetividade e das veleidades do indivíduo são o traço definidor da forma como a equação entre arte e vida aparece na trajetória de Lygia Clark.

Se a crise pessoal não basta para explicar o trabalho – é a forma como isso aparece transfigurado em expressão plástica que torna a crise relevante –, ela é um elemento decisivo para pensar a junção entre arte e vida, bandeira dileta do neoconcretismo e da arte contemporânea de forma mais ampla, mas que se esvazia por completo quando entendida fora de casos específicos. Na trajetória de Lygia, a presença constante da crise pessoal nos textos e anotações confere uma gravidade a seu trabalho que ajuda a explicar a intensidade com que essa fusão aparece associada ao neoconcretismo.

Mas essa associação deve parte de seu peso a leituras anacrônicas. Pois é de meados dos anos 1960 em diante que esse pendor subjetivo – também qualificado como sensorial, terapêutico ou antiestético, a depender da obra em questão – ganha destaque no trabalho

[131] Idem.

de Lygia. Antes disso e no período em que o grupo se manteve unido, esse problema aparece de forma mais tênue. Não se trata de negar aos *Bichos* a condição de obra inovadora capaz de condensar um bom punhado de questões relevantes para a arte contemporânea, entre as quais o papel de relevo que se concede ao espectador. O ponto é que a onipresença do tema da crise pessoal nos discursos de Lygia, que deságuam em obras do fim da carreira situadas em campo distante daquele do fim dos anos 1950, envolve sua biografia num manto de diluição do trabalho de arte na vida cotidiana que não estava em absoluto presente nas obras características do período neoconcreto. E esse dado acaba por conferir ao grupo um pioneirismo nessa questão que não encontra contrapartida num exame detido das obras em destaque naquele contexto. O papel de Lygia no grupo, desse modo, é também este: o de trazer uma carga forte de densidade subjetiva a partir de crises pessoais vividas publicamente, e as quais, com a entrada da artista no panteão da arte contemporânea, ganham relevo e se projetam retrospectivamente sobre um período em que o problema da relação "arte e vida" aparecia formulado de outra maneira.

Metaesquemas e a "fase austera"

Durante os anos em que fez o curso no MAM-RJ até a primeira exposição do grupo neoconcreto, em 1959, os trabalhos de Hélio que chamam mais a atenção são uma longa série de guaches sobre cartão que ficou conhecida como "metasquemas" [Figuras 9 e 10]. O processo que insere esses trabalhos no corpo de obras reconhecidas pelo artista como representativas de sua trajetória é particularmente revelador. Em caderno de anotações, Hélio registrou no início dos anos 1970 as "diretivas" para a exposição desses trabalhos que faria em 1972 na galeria Ralph Camargo, em São Paulo. Nas anotações, Hélio, já em Nova York, começa por enfatizar a necessidade de revisar as provas do texto do catálogo antes que seja impresso: "Em hipótese alguma pode o texto ser publicado sem essa revisão". Adiante, ele frisa a necessidade de controlar o que sair na imprensa e a produção dos releases:

controlar todas as provas, releases ou textos que forem publicados na imprensa sobre a exposição; esses releases devem conter dados de informação que requerem o seguinte:

> *1)metaesquemas de 1957/1958 (jamais devem ser referidos como desenhos ou pintura)*
> *2)Inéditos*
> *3)Representam obra de início, antes da época neoconcreta*

Essas anotações, garranchos espalhados num dos muitos cadernos que Hélio mantinha,[132] são mais reveladoras que o próprio texto do catálogo da exposição. Elas mostram, em primeiro lugar, um artista que controla cada detalhe do processo de divulgação de seu trabalho. Fica muito clara a firmeza com que o artista burilava a construção de sua imagem pública. As "obrigações" da galeria, a preocupação com detalhes de revisão do texto do catálogo e mesmo a determinação dos pontos centrais que deveriam estar contidos no release para a imprensa atestam como foi intenso seu modo de dirigir a interpretação da própria obra. E aqui os efeitos são de grande alcance.

Está claro como nesse momento, o início dos anos 1970, ele tenta dar sentido novo à sua produção do fim dos anos 1950. Sentido, é claro, distinto da ordem de questões com que o artista lidava no início da carreira. Basta dizer que o próprio termo "metaesquema" surge apenas nesse momento. É por ocasião dessa exposição, quinze anos depois, que essa fase de sua produção ganha o nome com que é conhecida até hoje. De tal modo que o próprio gesto de chamá-los de "metaesquemas", gesto sob todos os aspectos naturalizado na bibliografia, implica anacronismo. Pois o nome já embute uma interpretação posterior – feita pelo próprio artista, é verdade, mas em outro contexto –, do significado que atribui a esses trabalhos no conjunto de sua produção.

As anotações no caderno deixam isso claro: o medo de que pudessem ser vistos como desenho ou pintura, por exemplo, só faz sentido à luz da produção subseqüente de Hélio. Chamá-los de desenho ou pintura seria capitular a uma noção de arte que no começo dos anos 1970 ele via como ultrapassada. Seria aceitar o suporte tradicional, e sobretudo a idéia de que estaria criando uma figura sobre um fundo, num procedimento ainda preso aos cânones de representação com os quais o movimento construtivo de

[132] Parte dos cadernos está digitalizada no acervo do Itaú Cultural. Outra parta pertence aos arquivos do Projeto Hélio Oiticica e encontrava-se, em 2010, em processo de digitalização para futura composição do Catálogo Raisonné da obra do artista.

maneira geral procurou romper. Não parece outro o motivo para que rejeite com tanta veemência termos como pintura ou desenho – o empenho aqui é situar os trabalhos dessa fase inicial num quadro de referências maior, torná-los parte do mesmo conjunto de problemas que o artista procurou enfrentar nas fases posteriores de sua produção. Trata-se, em suma, de preparar o terreno para que esses guaches sobre cartão sejam vistos como tentativas preliminares de superar os suportes tradicionais antes da "saída para o espaço", vista como marco definidor da transformação operada pelo trabalho de Hélio Oiticica. Daí a observação de que "representam obra de início, antes da época neoconcreta".

No texto do catálogo, publicado por ocasião da exposição de 1972, Hélio apresenta diversas definições para o sentido dos "metasquemas". Numa delas, eles situam-se no "limite-esvaziamento da representação: não fundam novarte: moldam transformações". Em outra, são a "obsessiva dissecção do espaço". Numa outra formulação, eles jamais devem ser vistos como frutos de um momento de excessiva seriedade do jovem artista. "Não devem ser tomados como 'fase' ou produto-época de 'artista austero'". Numa formulação um pouco mais extensa, os "metaesquemas" são

abertos às estruturas abertas: nos quadros-plano branco com branco ou cor com mesma cor que se seguem e mais adiante nas invenções (quadrados de uma só cor), de 59, cheguei à pintura quando pra mim a representação se havia secado nesses metaesquemas e logo a pintura também chegava a seu fim.

Em todos os casos, são chaves interpretativas fornecidas pelo artista. Muitas são sem-dúvida férteis. Esse texto de Hélio, apesar de lacunar e dos maneirismos concretistas, é cheio de paradoxos e sugestivo sob diversos aspectos. Raramente se lembra, contudo, que não são apenas portas abertas por artista disposto a controlar os sentidos assumidos por seu trabalho. São portas abertas à interpretação quinze anos depois da execução, frutos de um esforço de dar sentido à totalidade de seu trabalho e dar à própria trajetória uma lógica que tende a obscurecer os embates efetivos enfrentados pelo artista no momento em que produzia. O tom predominante nos comentários sobre esses trabalhos é de uma causalidade direta: os "metaesquemas" estão sempre a antecipar o momento de ruptura que viria depois.

"Os 'metaesquemas' são composições seriadas que indicam virtualidades espaciais específicas, prefigurando os desenvolvimentos futuros", pode-se ler no livro de Favaretto.

Em comentário sobre trabalho específico, *Seco 27*, de 1957, ele completa: "Nele fica bastante evidente a transformação da estrutura gráfica em espaço virtual, que se manifesta em toda a série dos "metaesquemas", indiciando o rumo do programa: o salto para o espaço real".[133] Para Luciano Figueiredo, os trabalhos desse período são "embriões", "inícios" ou "preâmbulos"[134] aos momentos de maior expressividade de sua obra, que viriam depois. Para Nuno Ramos, todo o trabalho de Hélio representa "a entrada progressiva do corpo na obra, começando "desde os vãos dos 'metaesquemas'".[135] É interessante notar como nos termos do próprio artista, sob todos os aspectos a fonte primeira dessas leituras, o percurso por vezes parece menos linear – ou ao menos sujeito a contradições que tornam menos imediata essa causalidade entre os diferentes momentos de sua trajetória.

No mesmo texto da exposição em São Paulo, em 1972, em que os "metaesquemas" recebem seu batismo, há uma afirmação inicial que põe em dúvida o que vem a seguir. "Não há por que levar a sério minha produção pré-1959." A frase é decisiva por vários motivos. À primeira vista, trata-se apenas de uma reiteração do que Hélio disse diversas vezes ao longo da vida, atribuindo à experiência neoconcreta, que tem início no mesmo ano de 1959, o nascimento efetivo de sua obra. Mas a frase é também irônica. Ela abre um texto que apresenta uma exposição de trabalhos produzidos entre 1957 e 1958. E ninguém parece levar mais a sério esses trabalhos do que o próprio Hélio. Não apenas pelas diversas chaves de leitura que tenta oferecer para eles. Não apenas pelo rígido controle que tenta exercer sobre suas possíveis interpretações ("jamais devem ser vistos como desenho ou pintura"). Também não apenas pela anuência em fazer uma exposição inteiramente dedicada a eles, atitude oposta à de artistas que de fato se empenham em cancelar determinadas etapas de sua produção. A frase é irônica pelo contraste que forma com a amplitude alcançada pelos trabalhos anteriores a 1959. Esses guaches sobre cartão representam um conjunto de experimentos que vão além de um acidente de percurso – ou de apenas escada para os vôos mais ousados que viriam a seguir.

---

[133] Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 53.
[134] Regina Boni e Luciano Figueiredo (orgs). "Grupo Frente e Metaesquemas [1955-1958]". In: *Hélio Oiticica – Grupo Frente e Metaesquemas*. São Paulo: Galeria São Paulo, 1989.
[135] Nuno Ramos, *op. cit.*, p. 122.

A frase que mais se lê nos textos sobre Hélio que identificam no neoconcretismo o ponto de partida de sua carreira é justamente esta: “Não há por que levar a sério minha produção pré-1959.” Todavia, com a organização da exposição, ele mostrava justamente o contrário: é nesse momento de formação, do aprendizado diligente da linguagem construtiva nos ateliês do MAM-RJ até esses experimentos com guache a que se dedicou de forma obsessiva entre 1957 e 1958, que se identifica o adensamento do conjunto de valores que ele carregaria como norteadores de seu trabalho. A sua indicação no catálogo da exposição de que não devem ser vistos como fase de um “artista austero” não tem por que ser levada ao pé da letra. É evidente que derivam de um momento de aplicação e teste incansável de uma linguagem em fase de consolidação em seu repertório: ao todo, produziu cerca de 700 “metaesquemas”. A austeridade é uma dimensão importante de um artista de altíssima produtividade como Hélio – e esses trabalhos são o indício mais evidente disso. Seu pedido para que não fossem encarados desse modo soa como chiste e resultado da percepção de que dão a ver uma dimensão sistemática e insistente de sua índole a qual, no início dos anos 1970, não interessava estimular.

Os trabalhos mais associados à fase neoconcreta de Hélio são os *Bilaterais*, os *Núcleos* e os *Relevos espaciais* [Figura 11], todos indicativos de como suas pesquisas com a superfície da tela levaram à tentativa de transposição para o espaço do mesmo conjunto de problemas. Mas são os “metaesquemas” que permitem flagrar o ponto mais importante. Mais que os outros, são eles que permitem ver como a interpretação feita pelo próprio Hélio orienta as versões consolidadas sobre seu trabalho. Desde o próprio nome dessas obras até as indicações minuciosas que elas suscitaram por parte dele para que concordasse em exibi-las, no início dos anos 1970, elas mostram a cada passo um artista imbuído até o limite das possibilidades de controle das interpretações suscitadas por sua obra. É esse Hélio que interessa flagrar – pois se a condição de que desfruta hoje deriva de um conjunto de leituras finalistas feitas a seu respeito, é preciso antes identificar esse finalismo nas interpretações que ele próprio formatou.

Como lembrou o historiador inglês Michael Asbury a respeito de Hélio Oiticica, são poucas as leituras empenhadas em lastrear a discussão historicamente.

Uma segunda geração de pesquisadores tem expandido o contexto filosófico do trabalho de Oiticica, desenvolvendo as linhas de questionamento iniciadas pelo próprio artista e/ou atualizando-as em relação

aos mais recentes trabalhos no campo da teoria. Mesmo assim, para um artista tão preocupado com a contínua reavaliação de sua própria prática, pouco tem sido feito em termos do estabelecimento de uma avaliação da relação entre seu próprio discurso crítico, a conexão inextricável desse discurso com os debates socioculturais contemporâneos e a crescente disseminação que o trabalho tem tido.[136]

Os Bichos *e outros não-objetos*

Em carta para Lygia Pape, escrita de Londres, em 25 de março de 1969, Helio Oiticica queixa-se de Lygia Clark. A missiva, não publicada em livro por motivos claros – Hélio é agressivo e não esconde a impaciência com a amiga –, é um registro pouco usual da relação dos dois, ao mesmo tempo em que cristaliza o papel de Lygia no grupo neoconcreto.

Lygia Clark, por exemplo. Sei que é uma grande artista, etc., mas está insuportável com seu egoísmo costumeiro, e me telefona de Paris para confirmar datas da "Teoria do não-objeto" e de criação do Bicho*, pois acha que criou o* Bicho *antes de Gullar formular a teoria, no que está convenientemente enganada, pois esquece que Gullar já fazia livro-poemas e não-objetos, etc. (...) Veja só se estou agora, depois de tanto tempo, com cara para discutir tantas asnices e mesquinharias. Disse a Lygia que se quiser consulte os arquivos do* Jornal do Brasil*, pois não tenho tempo para isso e não estou nessa jogada. Quero que se danem. Se não fosse tão paranóica e egoísta, veria tudo melhor e não chatearia tanto.*[137]

A confissão algo venenosa de Hélio toca num nervo importante. Os *Bichos* de Lygia, de 1960, são troféus do neoconcretismo. São placas de metal polido articuladas por dobradiças, numa composição capaz de conferir formas novas ao trabalho cada vez que é manipulado pelo observador. Trata-se ainda hoje das peças mais valiosas de Lygia e ícones do grupo neoconcreto pela clareza com que aliam o princípio construtivo à "expressão orgânica", visível na impossibilidade de se apreender o todo do objeto e na dependência da interação com o participante para que o sentido se complete. A preocupação de Lygia revelada por Hélio tem então o sentido de garantir seu papel de protagonista do grupo. Se ela estiver certa, Gullar formulou a "Teoria do não-objeto" depois de conhecer esses trabalhos, o que os livra da possibilidade de constituírem mera

[136] Michael Asbury. "O Hélio não tinha ginga". In: Paula Braga (org.). *Fios soltos.* São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 19.
[137] A carta encontra-se nos arquivos do Projeto Hélio Oiticica.

ilustração de princípios formulados anteriormente. Não há mistério por trás da questão. O texto de Gullar saiu no *Jornal do Brasil* em 21 de novembro de 1960 e foi inspirado diretamente pelas primeiras versões dos *Bichos*, que o jovem crítico conhecera poucas semanas antes na casa de Lygia.[138] Em outubro do mesmo ano, eles já haviam sido objeto de exposição na Galeria Bonino, com a qual Lygia fechara contrato. Quanto a esse ponto, Lygia está certa: os trabalhos de fato precedem a "Teoria do não-objeto".

O curioso é a preocupação dela com a questão apenas oito anos depois, como se já intuísse ali as bandeiras que valeriam a notoriedade do grupo neoconcreto anos mais tarde. O que Hélio Oiticica chama de asnice e mesquinharia é na realidade uma tomada de consciência sobre a importância do próprio trabalho no seio de um grupo que começava aos poucos a conquistar espaço na arte brasileira. Não é casual a referência a esse texto específico de Gullar. Ao lado do manifesto neoconcreto, ele figura como uma das cartas de fundação do movimento: a novidade que acrescenta em relação ao que já havia sido dito é a expressão "não-objeto", qualificada, segundo Gullar,

não como um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência.[139]

---

[138] Segundo relato de Gullar: "Um dos pontos de encontro do grupo era o apartamento de Lygia Clark, na Prado Júnior. Com freqüência Lygia convidava os companheiros para jantar e ver seus últimos trabalhos, o que sempre dava margem a conversas sobre as questões suscitadas por suas experiências e as experiências dos demais, no âmbito da arte brasileira e contemporânea. Mário Pedrosa também participava desses encontros. Foi numa dessas ocasiões que Lygia nos mostrou uma obra recente, que já não podia ser qualificada de quadro nem de escultura. Tratava-se de uma construção tridimensional feita com placas de madeira pintadas e que se superpunham alternadamente como achas de lenha numa fogueira. Mário Pedrosa sugeriu que se chamasse aquilo de relevo mas eu discordei, alegando que o relevo pressupõe uma superfície com relação à qual o a forma está em relevo e ali não havia superfície; ele admitiu. Em seguida, todos se dirigiram para a mesa do jantar e eu fiquei sozinho tentando encontrar uma denominação para a estranha obra e terminei inventando um nome: 'não-objeto'. Fui para a mesa e lá comuniquei minha descoberta, que não foi aprovada por Mário, sob um argumento correto do ponto de vista filosófico: 'objeto é o objeto do conhecimento', disse ele, 'não-objeto não é nada'. Mas é que eu estava usando a palavra 'objeto' no lugar de 'coisa'. Era como se dissesse: 'não-coisa' ou 'coisa-não', o contrário da coisa. Convencido de que aquele nome ajudaria na formulação das novas experiências que estavam surgindo entre nós, escrevi primeiro um 'Diálogo sobre o não-objeto' e mais tarde a 'Teoria do não-objeto'." Ferreira Gullar. "O Grupo Frente e a reação Neoconcreta". In: Aracy Amaral (org). *Arte Construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA, 1998, p. 158.

[139] Ferreira Gullar. "Teoria do não-objeto". *Jornal do Brasil* em 21 de novembro de 1960.

O “não-objeto” designa uma categoria nova, fruto das experiências do grupo de vanguarda que acreditava ter superado formas tradicionais como a pintura e a escultura. Os *Bichos* foram o gatilho para a tentativa de formular uma nova nomenclatura. Com a superação do plano, a possibilidade de movimento e integração do participante no sentido da obra, se faz necessária uma categoria nova para designar feitos que, no entender de Gullar, as noções de pintura e escultura não contemplam. O termo já rendeu bastante discussão e pede diálogo com a fenomenologia para uma exploração nuançada. Para o efeito em discussão, interessa reter como ele sinaliza a altura da ambição do grupo – fundar uma forma nova de arte – e a habilidade em criar marcas de fácil identificação para suas pretensões. O fato é que o termo “não-objeto”, assim como a própria invenção do termo “neoconcreto” para designar o ramo concretista do Rio de Janeiro, é um achado de Ferreira Gullar de extrema eficiência para dar visibilidade aos pleitos do grupo e garantir distinção em relação à vala comum do concretismo da qual procurava se diferenciar. Em 1969, o poder de irradiação do termo “não-objeto” já era claro o suficiente para que Lygia reivindicasse seu quinhão nessa história. E um quinhão ao qual de fato tem direito. O seu lugar na narrativa sobre o neoconcretismo, que não é pequeno, deriva diretamente dos *Bichos* e da capacidade que tiveram de cristalizar particularidades formais caras ao grupo.

Entre os protagonistas, Lygia é a de menor fôlego teórico, mas tem papel relevante como formuladora, tanto pelo achado que foram os seus *Bichos*, como pela força que desempenhava no grupo, onde impunha respeito e tinha influência. Era extrovertida e exibia “irritante confiança e fé nas suas qualidades artísticas”.[140] Ao contrário dos demais, ela não era tão jovem, era rica de berço e já tinha experiência como artista antes da formação do grupo. Nascida em 1920, Lygia tinha quarenta anos quando fez os *Bichos* e 39 quando participou da primeira exposição neoconcreta – Hélio Oiticica, lembre-se, tinha 22. Quando tiveram início os primeiros encontros do Grupo Frente, Lygia já vinha de uma experiência em Paris, onde viveu entre 1950 e 1952, para estudar pintura. Freqüentou, nesse período, o ateliê de Arpad Szenes e teve aulas com Isaac Dobrinsky e Fernand Léger. Antes mesmo, entre 1947 e 1949, estudara com Roberto Burle-Marx e

[140] Jayme Maurício. “Lygia, três anos depois”. *Correio de Manhã*, 1956, citado por Maria Alice Milliet, *op. cit*, p. 20.

Zélia Salgado, experiência que marcou seus primeiros passos com pintora. Em 1953, fora premiada no III Salão de Naturezas Mortas e na Exposição Nacional de Arte Abstrata, esta última por júri em que estava Niomar Moniz Sodré. No mesmo ano da primeira exposição do Grupo Frente, 1954, foi selecionada por Mário Pedrosa para representar o Brasil na Bienal de Veneza. Não era uma iniciante, por tudo isso, que se juntava a Ferreira Gullar para formar o grupo neoconcreto.

Pelo contrário, ela era uma jóia do grupo. Do mesmo modo que a cobertura de Mário Pedrosa e do MAM-RJ garantia credenciais no mundo das artes, a presença de Lygia cacifava os jovens. Se havia insolência e palavras de ordem no manifesto, também havia artistas com um caminho já trilhado a sinalizar uma direção mais sólida nas ações daquela turma de aspirantes. Não é casual que desde o começo a relação de Lygia com o grupo seja crivada de tensões e permeada pelo constante questionamento sobre sua identificação com os demais. Se para Mário Pedrosa o grupo neoconcreto era um grito de independência de seus pupilos; para Gullar, um modo de adquirir liderança intelectual e firmar-se como poeta para além da influência dos concretistas de São Paulo; e para Hélio, uma oportunidade de dar o primeiro passo como artista cercado de boas companhias instaladas na imprensa e no MAM-RJ; para Lygia as motivações são menos claras. De todos no grupo, ela era quem tinha mais condições de perseguir um caminho próprio sem ter de ver as especificidades de seu trabalho diluídas em meio a aspirações coletivas.

No início, a proximidade com o Grupo Frente era a busca pelos núcleos vivos da arte moderna em fermentação no Rio de Janeiro. Lygia voltara de Paris em 1952 com repertório, mas poucos contatos no meio. Até 1947, fora apenas uma esposa dedicada ao marido e aos três filhos. Naquele início dos anos 1950, após expor em Paris num instituto de beleza, conseguiu emplacar a mesma individual no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. Aconselhada pelo ex-marido, foi procurar opinião dos críticos de maior expressão. Vem daí, do fim de 1952, seu primeiro contato com Mário Pedrosa, a partir de quem chega ao grupo de Ivan Serpa. Mas logo fica claro que fazer parte de um grupo não é algo que a deixe confortável. Mesmo no início de 1959, pouco após a primeira exposição do grupo neoconcreto, ela já mostra insatisfação com os rumos assumidos pelos demais e pensa em desligar-se. É o que se vê nesta “Carta a Mondrian”,

escrita em maio de 1959. A carta, naturalmente, é metafórica, trata-se apenas de um pretexto para suas ruminações.

No momento em que o grupo foi formado havia uma identificação profunda, a meu ver. Era a tomada de consciência de um tempo-espaço, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa, Mondrian... Hoje a maioria dos elementos do grupo se esquecem desta afinidade (o mais importante) e querem imprimir um sentido menor a ele, quando preferem que ele cresça sem esta identidade para mim imprescindível, numa tentativa de dar continuidade superficial a este movimento (...). Agora, velho, simpático mestre, diga-me com toda a franqueza: meu desejo é deixar o grupo e continuar fiel a esta minha convicção, respeitando a mim mesma, embora mais só que ontem e hoje, eu serei amanhã, pois as pessoas que se aproximaram um dia, há bem pouco tempo, se afastam desorientadas sem enfrentarem a dureza de estar só num só pensamento, sem resguardar o sentido maior, ético, de morrer amanhã, sozinha mas fiel a uma idéia.[141]

Como indica o trecho acima, poucas semanas após a reunião do grupo, Lygia se mostra insatisfeita com seus rumos. Suas queixas contra os elementos que desejam "imprimir um sentido menor a ele" parece menos voltada a um integrante específico do que à percepção de que os atributos que mais interessam a ela correm risco de se diluir na produção coletiva. A "identificação profunda" que ela acreditava haver na "tomada de consciência de um tempo-espaço" parece menos calcada na experiência do que no texto do manifesto neoconcreto, que fala exatamente nesses termos e do qual já nesse momento ela duvida. Há desde o início em Lygia uma tendência ao autocentramento, uma atenção às próprias vivências de intensidade tão grande que chega a surpreender que em algum momento ela tenha efetivamente partilhado das premissas de um grupo. Ninguém parece corajoso o suficiente, diz o trecho acima, para "enfrentar a dureza de estar só num pensamento", ou ainda para "resguardar o sentido maior", ético, de morrer sozinho por uma idéia. Mesmo na carta de Hélio Oiticica, que relata sua preocupação, já em 1969, em saber se seu trabalho precede ou não a "Teoria do não-objeto", o que está em jogo é a tentativa de se desidentificar do grupo, de reafirmar a individualidade em detrimento do espírito coletivo que em tese norteava aquele segmento de artistas.

Se a aproximação com Pedrosa e o Grupo Frente franqueava ingresso no circuito mais expressivo da arte moderna no Rio naquele momento, por outro lado era penoso

[141] "Carta a Mondrian". In: *Lygia Clark*. Fundação Tápies: Barcelona, 1997, p. 116.

sacrificar uma relação sob todos os aspectos particular com seu trabalho em nome de aspirações que não lhe diziam respeito. Se, para Hélio, situar em 1959 a origem efetiva de sua trajetória de artista é modo de dar certidão de nascimento nobre a seu trabalho, para Lygia a situação se dá de outro modo. Os *Bichos*, de 1960, são um ponto de inflexão decisivo em sua carreira e ela não cansou de admitir isso. Mas para ela não bastava, como para Hélio, associar essa produção ao ideário do grupo neoconcreto. Era importante, mais do que tudo, mostrar como esse ideário também derivava de seu trabalho. Como, enfim, não estava a ilustrar uma tese – no caso, a "Teoria do não-objeto", mas a fornecer um ponto de partida para uma reflexão posterior. A participação no neoconcretismo garantiu a ela um lugar importante no circuito das artes, mas suas obras conferiram igualmente visibilidade ao grupo, mais do que experiências hoje anedóticas, como os poemas experimentais de Gullar ou o *Balé neoconcreto* de Lygia Pape e Reynaldo Jardim.

Os *Bichos* são fruto de uma trajetória madura, de experimentos que tiveram início na arte figurativa e que a partir de 1954, na sua volta ao Brasil e na aproximação do curso de Ivan Serpa, se inscreviam no programa da abstração geométrica que se espraiava no Brasil. A relação que eles guardam com o aprendizado dentro dos cânones mais estritos da arte concreta é grande e merece menção. Faz mais sentido vê-los como continuidade dessa tradição do que como ruptura. Em geral, a origem dos *Bichos* é atribuída à "linha orgânica",[142] presente nos trabalhos de Lygia desde 1954. Essa linha é o resultado da justaposição de planos na tela. A linha não é desenhada, representada, mas um espaço que se cria a partir da junção de duas superfícies. Trabalhando com tinta industrial – forma de eliminar ao máximo qualquer resquício de expressão individual ao trabalho – e pedaços de madeira, Lygia explorou incontáveis possibilidades cromáticas e de geometrização dessas composições. Elas se destinavam a compor módulos, padrões que apresentassem uma unidade no interior do trabalho, mas que servissem à reprodução em escala maior, em ambientes construídos. Nos termos de Lygia, essas *Superfícies moduladas* [Figuras 12 e 13] não são de início pensadas como obra de arte, mas como "um campo experimental para mais tarde integrá-las num ambiente".[143] A linha tem

[142] A descrição mais pormenorizada dos sentidos da linha orgânica para o trabalho de Lygia encontra-se em Ricardo Fabbrini. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
[143] "Lygia Clark e o espaço concreto expressional". Entrevista: *Jornal do Brasil*, 2 de julho de 1959. Reproduzido em *Lygia Clark*. Barcelona: Fundação Antoni Tápies, 1997, p. 84.

relação direta com as ocorrências no mundo da arquitetura, é pensada a partir de correlatos como as "linhas de junção de portas e caixilhos, janelas e materiais que compõem um assoalho".[144] O termo "orgânico", nesse sentido, foi cunhado pela própria artista por sua existência real, como elemento organizador do espaço. É nesse contexto de profunda integração entre arte e produção coletiva e industrial, própria do concretismo em suas formulações mais difundidas, que a linha orgânica é concebida.

Ocorre, contudo, que com o tempo esse "orgânico" mudou de sentido. Ele passou a ser visto como indício de antecipação da obra posterior de Lygia, entendido como sinal de vitalidade, como organismo vivo, e como tal indicativo da expressividade dos neoconcretos, em oposição ao serialismo da arte concreta em sua forma dogmática. Quando Ferreira Gullar afirma que "os neoconcretos rejeitam qualquer formulação que considere a obra de arte como *máquina* ou como *objeto*, para aproximá-la antes de uma noção orgânica", é de outra acepção do termo "orgânico" que ele fala. Aqui ele supõe a existência de uma carga expressiva, abertura para sentidos diversos, afetividade. Os *Bichos* são expressão do termo nesse sentido, visível até mesmo no nome escolhido por Lygia para designá-los. Como ela mesma definiu, "esse o nome que dei às minhas obras desse período, pois seu caráter é fundamentalmente orgânico (...) Cada *Bicho* é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão". A "linha orgânica", todavia, foi cunhada num contexto diferente: o sentido de "orgânico" que vale para os *Bichos* não é o mesmo que estava em jogo quando Lygia o empregou para designar a linha que criara em consonância com o universo de portas, caixilhos e assoalhos das linhas funcionais presentes no mundo da arquitetura.[145]

É certo que as pesquisas a partir dessa descoberta deságuam nos *Bichos* e o processo é revelador da trajetória de Lygia. Mas esse sentido inicial da linha orgânica, atrelado à arte serial e à arquitetura, tende a desaparecer na bibliografia em favor apenas do segundo sentido, como se já nos trabalhos de 1954 a preocupação fosse a mesma do período neoconcreto: a diferença seria apenas de grau. As questões não estariam

---

[144] Idem, p. 83.

[145] Lygia parecia ter plena consciência disso. "Somente em 1957, realizei (aí já consciente do papel dessa linha orgânica no sentido de linha-espaço) as primeiras superfícies moduladas consideradas por mim como expressivas em si mesmas e não pensava mais em termos de integração". Idem, p. 84. A afirmação é cristalina a respeito do novo sentido que a linha adquire para ela a partir de 1957. Antes disso, o contexto era bastante diverso.

formuladas com a profundidade suficiente para materializar-se na forma dos *Bichos*, mas foram amadurecendo em sentido contínuo para enfim desaguar ali. Tome-se, como exemplo, a formulação abaixo:

No interior da guinada neoconcreta que levou à superação da planaridade, cabe sublinhar dois movimentos paralelos e complementares. Um realizado pelo desenvolvimento da linha orgânica em Lygia Clark e o outro pela maturação da cor-tempo em Helio Oiticica. Estes dois movimentos experimentais levaram à inserção do espectador no processo de significação da forma, que não se deixa fixar, assumindo-se como acontecimento expressivo.[146]

A idéia de "desenvolvimento da linha orgânica" supõe um sentido contínuo para as descobertas da artista. O corolário desse raciocínio é que já em 1954 haveria germes para distinguir as preocupações de Lygia daquelas que importavam aos artistas concretos. Mas é preciso frisar como elas surgem diretamente desse universo de problemas. A diferença entre os sentidos de "orgânico", portanto, não é apenas de grau, mas também de gênero: a ordem de questões que estava posta durante os primeiros trabalhos é diferente daquela que está posta para Lygia em 1960 e para a formulação da "Teoria do não-objeto". E é uma ordem marcada por um aprendizado diligente do programa concreto e de seus desdobramentos. Quando se toma essa linha como marco decisivo da transição do concreto para o neoconcreto, é essa dimensão importante que se perde de vista.

Concreto versus neoconcreto

As leituras dos "metaesquemas" estão entre os exemplos mais visíveis do finalismo que opera na fortuna crítica a respeito do trabalho de Hélio e do finalismo que ele mesmo praticou na tentativa de guiar as leituras de sua produção. Mas esse mesmo atributo pode ser identificado na maneira como se costuma situar o neoconcretismo no conjunto mais geral de sua obra. É curioso notar como a frase emblemática do Hélio dos anos 1970 sobre a falta de validade de seu trabalho pré-1959 está visível na própria organização de algumas das obras mais importantes dedicadas à explicação de sua trajetória.

[146] Luiz Camillo Osório. *O desejo da forma*. Akademie der Kunste, Berlim, 2010, p. 227.

Celso Favaretto, por exemplo, inicia a discussão de seu livro a partir do sentido de ruptura associado ao neoconcretismo: "Foi a passagem pelas formulações e experiências neoconcretas que permitiu a Oiticica encaminhar as reflexões e pesquisas desencadeadas pela sua vivência da 'crise da pintura'"[147]. Ou ainda:

Assim, para Oiticica, o neoconcretismo é momento em que se condensam as diversas referências de sua experimentação; através dele, opera a passagem da pintura bidimensional para a pintura no espaço – passagem que se mostrou fecunda tendo em vista seu objetivo de aceder a "novas ordens" artísticas em direção às Manifestações Ambientais. A experiência neoconcreta contribuiu, ainda, para dar forma ao impulso utópico de transformação do "mundo real" (do ambiente cotidiano), presente nas vanguardas construtivas e tornado por Oiticica em horizonte de suas atividades.[148]

Sobre o mesmo propósito, diz Lisette Lagnado:

Na minha leitura de Oiticica, há dois fatores que determinam a pertinência, tanto teórica como prática, deste artista no debate contemporâneo: o sentido construtivo, base da experiência neoconcreta, e o de desestetização, que o levará cada vez mais longe do reduto das "artes plásticas".[149]

Lisette fez seu doutorado sobre Oiticica sob orientação de Favaretto. Foi uma das organizadoras do Projeto Hélio Oiticica, uma operação grande de sistematização e digitalização de seu acervo viabilizada pelo Itaú Cultural. Foi também curadora da Bienal de São Paulo de 2006, cujo tema, "Como viver junto", tomava a obra de Oiticica como mote. Trata-se então não apenas de nome com papel importante na renovação dos estudos sobre Oiticica como também de um de seus principais agentes propagadores, tendo em vista a repercussão propiciada por um evento do porte da Bienal de São Paulo. E na frase destacada acima há uma associação reveladora do processo que se procura flagrar. Ela afirma ser o sentido construtivo da obra de Hélio um dos principais atributos a lhe conferir atualidade. E, na seqüência, nos mesmos moldes de Favaretto, associa esse sentido construtivo à "experiência neoconcreta".

---

[147] Idem, p. 45.
[148] Ibidem.
[149] Lisette Lagnado. "O além da arte de Hélio Oiticica". In: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl, acessado em 14 de setembro de 2010.

É curioso notar como o legado do construtivismo brasileiro, cujas bases remontam a Mário Pedrosa e aos anos 1940, parece se resumir aos dois anos em que o grupo neoconcreto se manteve unido por Gullar. O envolvimento desde o berço com a arte concreta, dos experimentos ópticos do pai ao ingresso ainda imberbe no curso de Ivan Serpa no MAM, onde se forma sob os auspícios de um conjunto de valores – o construtivismo em sentido amplo – em processo de cristalização, fica para escanteio nessas versões da trajetória de Hélio. Há na frase de Lisette uma associação entre a experiência neoconcreta e o sentido construtivo que se compreende, mas que contraria os muitos sentidos que o termo "construtivo" assumiu no trabalho de Hélio. Até os últimos anos, ele perseguiu uma noção inclusiva de construtivismo. Assim que produziu seus primeiros *Penetráveis*, na segunda metade dos anos 1960, ele chamou a atenção para a necessidade de ampliar a concepção do conceito. "O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo 'construtivismo' ou 'arte construtiva' dentro das novas pesquisas em todo o mundo", escreveu ele. Em seu entender, construtivos eram todos os artistas que "fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir".

Se é preciso cautela para empregar sem mais os textos de Hélio, nesse caso o contexto parece autorizar. Essas palavras são de 1967, por ocasião da exposição "Nova Objetividade Brasileira", já num clima de opinião bastante diverso daquele em que surgiu o neoconcretismo. Elas são produto de uma tentativa de revisão do que seria a "vontade construtiva" e de conciliação entre essa dimensão e o papel social do artista. Mas elas revelam, acima de tudo, um sentido amplo de construtivismo que põe em questão a associação entre o período neoconcreto e a "fase construtiva" do artista. Os dois anos em que o grupo se manteve unido são uma duração desprezível perto do sentido maior que a noção de arte construtiva assumiu em seu trabalho, desde os anos de formação até esses textos importantes de 1967.

Do mesmo modo que a frase de 1973 sobre a necessidade de não levar a sério sua produção pré-1959 autoriza a pensar no neoconcretismo como certidão de nascimento de sua obra, essas palavras anteriores sobre sua concepção de construtivismo permitem uma visão bastante mais abrangente sobre o legado da formação construtiva sobre seus anos

de maturidade. E desenham um escopo mais amplo para os sentidos assumidos por seu trabalho. É um processo que Sonia Salzstein flagra na seguinte formulação: "fala-se mais do 'neoconcreto Hélio Oiticica' do que de um período neoconcreto da produção do artista".[150] O que se nota nessa afirmação é a metonímia em que o neoconcretismo se transformou. Por efeito da força de sua inserção na fortuna crítica, o neoconcretismo aparece como sinônimo de experiência construtiva na trajetória de Hélio. E as palavras do artista ajudam a ver o quanto há de redução nesse processo.

Poucos sabem, mormente fora do Brasil, que os Bólides e os Parangolés de Hélio Oiticica vieram à tona, respectivamente, em 1963 e 1964, depois de já se ter dissolvido o grupo neoconcreto, embora o artista continuasse a entender esses trabalhos como "construtivos". Raros atentam para o fato de que Lygia Clark chegou aos Bichos em 1961, no limiar da dissolução do grupo; que os trabalhos que Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark realizaram de meados dos anos 1960 em diante revelam percursos profundamente pessoais, e, se é verdade que guardam uma origem comum nos pressupostos neoconcretos, levaram tais pressupostos a desfechos muito diversos.[151]

Ao mesmo tempo, o epíteto "neoconcreto Hélio Oiticica" sugere uma adesão da parte de Hélio aos pressupostos do grupo de igual intensidade àquela vivida por Gullar. Mas, enquanto Gullar fez do grupo um modo de romper em definitivo com os antípodas concretistas de São Paulo, Hélio não manifestou o mesmo tipo de ojeriza e viveu a ruptura de modo mais episódico. Em poucos anos, serviu-se dos irmãos Campos como mentores teóricos, da mesma maneira que conferiu a eles o estatuto sempre almejado de mestres vanguardistas. A relação de Hélio com os poetas concretos transcende o contato inicial feito por ocasião da Exposição de Arte Concreta de 1956 e 1957, que antecede o rompimento promovido por Gullar. Ao longo dos anos 1970, Hélio foi praticamente um soldado do concretismo[152]. Os irmãos Campos o visitaram em Nova York no começo

[150] Vejam-se as primeiras linhas de texto do crítico de artes plásticas da *Folha de S. Paulo*, em fevereiro de 2011: "Na primeira década do século 21, artistas que se contrapõem aos neoconcretos Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) foram os que tiveram maior visibilidade no Brasil."
[151] Sonia Salzstein. In: *O desejo da forma*. Berlim: Akademie der Kunste, 2010, p. 256.
[152] Em nota sobre os textos de Hélio Oiticica, o crítico Guy Brett observa a importância do exemplo concretista a partir dos anos 1970: "A experimentação com a sua própria escrita aumentou: brincadeiras com a ortografia, repetição, palavras compostas, neologismos, pontuação e paginação: uma língua 'núcleo'. Era influenciado nisto por James Joyce e pelo brilhante laboratório lingüístico do grupo de poetas de São Paulo, Noigandres (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari), mas também pela

daquela década, na ratificação de uma amizade que durou até a morte de Hélio, em 1980.[153] A partir de meados dos anos 1960, Hélio passou a escrever como um concretista, criando e separando palavras, enfatizando a sonoridade, interrompendo frases e exercitando jogos de linguagem que por vezes se assemelham a uma caricatura do concretismo, de tanto que exploram os cacoetes formais associados à corrente. Os concretos eram para ele os "claros novos", para empregar expressão que usou em 1972, em depoimento à revista "Navilouca", editada por Waly Salomão e Torquato Neto. Cultivavam a posição de mentores intelectuais e tinham em Hélio um propagador importante de seus postulados.

O exemplo mais palpável disso são os Heliotapes. Trata-se de uma gravação realizada em 1974, endereçada a Augusto e Haroldo de Campos, em que ele conta sobre os projetos em andamento e planos para o futuro. Há um tom confessional no depoimento. "Bom, eu queria falar com vocês um negócio, agora eu não quero que essa fita seja ouvida por ninguém. Quer dizer, a não ser vocês e Décio, e pronto."[154] Por quase vinte páginas, pode-se ler uma fala em zigue-zague, incoerente e digressiva, em que Hélio apresenta o projeto da obra "Cosmococas" e discorre sobre tudo que parece vir à mente no momento. Não faltam sentenças interrompidas, termos em inglês, gírias de época e elogios ao estado de excitação provocado pela cocaína, motor evidente do discurso.

O tom confessional desse relato é indício claro de que, vista em conjunto, a trajetória de Hélio é tão devedora da relação com os irmãos Campos quanto da proximidade com Gullar e com o neoconcretismo. Não parece casual que o próprio Gullar tenha desqualificado a obra posterior de Hélio, como se ali houvesse traição aos

---

presença de sonoridades africanas e ameríndias na estrutura latinizada da língua oficial portuguesa do Brasil. In: *Helio Oiticica*, 1992, p. 208.

[153] O reencontro entre Hélio e Haroldo de Campos se dá em 1967, num simpósio sobre arte e poesia em Belém. Em 1969, em carta a Lygia Clark, Hélio já sinaliza uma aproximação: "Vi lá um livro do Haroldo de Campos onde você é citada, e parece-me um ótimo livro. Li uma entrevista de Décio Pignatari, muito boa também, vinda do Rio. Não me interessa muito o que representam, mas são conscientes, e isso basta dentro da loucura surrealista brasileira, que aumenta dia a dia." Luciano Figueiredo (org.). *Lygia Clark-Helio Oiticica. Cartas – 1964-74*. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1996.

[154] *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 122.

princípios definidos pelo grupo neoconcreto.[155] Não se trata, mais uma vez, de reduzir o impacto da experiência com o grupo para a obra de Hélio, nem de supor que não tenha sido determinante para seu trabalho. Mas o que chama atenção em parte expressiva da crítica, exemplificada aqui pelos excertos de Favaretto e Lisette, é a ausência de menção ao concretismo e à experiência construtiva em sentido mais amplo, como se os breves anos entre 1959 e 1961 fossem um momento mágico a partir do qual tudo brotaria. Mesmo Hélio, em 1970, já reconhecia a dívida com o concretismo. "Toda a minha obra saiu do concretismo e do neoconcretismo"[156], disse numa entrevista ao *Pasquim*. A inclusão do concretismo na afirmação pode parecer um detalhe, mas faz diferença nesse contexto – além de constituir mais um exemplo de como Hélio por vezes era menos esquemático ao comentar sua trajetória do que muitos críticos inspirados por seus depoimentos.

Com questões dessa ordem em mente, o crítico argentino Gonzalo Aguilar argumenta em favor da necessidade de recuperar a proximidade de Hélio com os concretistas.

Pergunto-me por que a crítica tem sido cega para a relação entre Oiticica e os irmãos Campos e apenas tem se ocupado da zona comum que traçam, sobretudo nos anos de 1970. Sem dúvida, muitas respostas poderiam dar-se a essas questões, mesmo que possivelmente os fatores mais importantes sejam dois: em primeiro lugar, a dificuldade para tratar de obras que são de natureza diferente (poesia e artes plásticas) e que estabelecem um novo signo e um campo experimental que resiste às classificações convencionais. Em segundo lugar, a projeção que a crítica faz de uma oposição entre Rio de Janeiro e São Paulo, que se traduz em termos estéticos em uma suposta oposição entre uma arte carioca mais corporal e subjetiva frente ao modernismo frio e intelectual dos paulistas. Ainda que esta oposição não seja muito rigorosa teoricamente, a maioria dos textos críticos tende a outorgar-lhe implicitamente certa credibilidade. Essa dicotomia diz muito pouco, na verdade, sobre a obsessão de Hélio Oiticica em persistir em seu programa construtivo ou sobre a aproximação de Augusto de Campos com os ainda mais corporais, sempre segundo preconceitos ou mitologias urbanas, baianos do tropicalismo.[157]

---

[155] Vale o mesmo para Lygia. São incontáveis as ocasiões em que Gullar dirigiu críticas contundentes ao trabalho de Hélio e Lygia elaborado de meados dos anos 1960 em diante. Em todos os casos, ele via nessa produção um abandono dos postulados caros ao grupo neoconcreto.
[156] Idem, p. 65.
[157] Gonzalo Aguilar. "Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos". In: *Fios soltos.* São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 243.

É curioso que seja necessário um crítico estrangeiro para chamar a atenção para aspecto tão evidente da trajetória de Hélio. E ainda por cima em texto tão recente, publicado em 2008. É também de um estrangeiro, o inglês Michael Asbury, a crítica mais forte às leituras "a-históricas" da obra de Hélio, em texto citado no início deste capítulo cujo título provocador é "Hélio não tinha ginga". Não parece casual que duas das leituras que mais destoam das interpretações correntes da obra de Hélio partam de autores de fora do Brasil. Por mais evidentes que sejam os pontos defendidos por eles, fica a impressão de que enunciar essas questões no contexto brasileiro é mais difícil do que fora do país. Não apenas pela resistência que tais afirmações podem suscitar num meio em que o processo de mitificação do artista encontra-se em plena atividade, mas sobretudo porque fazê-lo é aproximar-se de grupos em permanente disputa: é difícil chamar a atenção para a proximidade entre Hélio e os irmãos Campos, por exemplo, sem que se veja nisso uma adesão aos pressupostos do concretismo tal como formulado pela dupla.

O trecho de Gonzalo Aguilar pode sim levar água para o moinho dos poetas de São Paulo, mas os pontos que enfatiza parecem acima da simples tentativa de recuperar o prestígio do grupo. Aguilar é das raras vozes na bibliografia sobre Hélio a chamar a atenção para o simplismo da dicotomia entre a corporalidade sensual dos cariocas e a frieza cerebral dos paulistas. É digno de nota que uma aliança tão conhecida como a dos concretistas de São Paulo com a Tropicália não tenha contribuído para atenuar a conotação de frieza associada aos paulistas e equilibrar essa dicotomia entre São Paulo e Rio, presente mesmo na bibliografia mais recente.

Quando é a obra de Lygia Clark que está em jogo, a relação entre concreto e neoconcreto aparece em termos semelhantes aos de Hélio. Mais do que discussões, com base nas obras, destinadas a indicar suas especificidades em relação ao concretismo, o que dá o tom são apreciações que trazem os aspectos mais consolidados da retórica em torno do neoconcretismo prontas para atribuir a ela e a Hélio o papel de protagonistas e agentes mais destacados dessa conquista. Não é difícil flagrar o raciocínio em curso: uma vez identificados Hélio e Lygia como os dois artistas de maior projeção da arte contemporânea brasileira, quando se olha para o início da trajetória de cada um, o grupo de que participaram vem a calhar para ajudar na construção de um mito de origem. E é um mito de origem que depende da rejeição dos pressupostos do concretismo para

garantir sua especificidade e distinguir os artistas eleitos daqueles que acabaram proscritos ou estigmatizados. Note-se o trecho abaixo, extraído de livro que é referência nos estudos da obra de Lygia:

O neoconcretismo procura, sobretudo em Clark e Oiticica, uma saída não convencional para o esgotamento do projeto concretista, recusando o confinamento da atividade artística a uma esfera elitista, a monotonia da repetição de soluções plásticas – de fórmulas transformadas em fórmulas – a obra acabada e passiva de contemplação. Tenta romper com a inexpressividade da presença da arte na cultura de massa por meio de uma aproximação à vida e o faz através de experimentações informadas pelo pensamento construtivo, porém, antropofagicamente consumidor, impregnado de sonho, de vivência, e de improvisação criativa dos brasileiros.[158]

Em poucas linhas, é grande a concentração de idéias prontas sobre a distinção entre concreto e neoconcreto. Lygia e Hélio são antes de tudo "saídas não-convencionais" para um projeto esgotado, recusando o confinamento de seus trabalhos a uma "esfera elitista". Não se entende direito o que a autora chama de elitismo. Há um evidente hermetismo nas palavras de ordem do concretismo, mas ele não é menor nas formulações que com ele pretendem romper a partir de supostas interpretações equivocadas da teoria da *Gestalt*. Sob essa ótica, o elitismo é um dado do construtivismo no Brasil desde o princípio, e seu antídoto é justamente o que se critica nos anseios dos concretistas dogmáticos: a integração entre arte e indústria, o apagamento da expressão individual em favor de uma arte feita em grande escala e integrada por intermédio do design e da publicidade no sistema de circulação de bens materiais. Ainda sob esse prisma, a associação entre os artistas do grupo neoconcreto e a condição de "artistas puros", preocupados com a recuperação da transcendência do trabalho de arte contra os perigos de sua absorção pela sociedade industrial, torna-os mais próximos de uma esfera que se poderia chamar elitista. A aversão pela cultura de massa é um dado de interesse dos trabalhos do grupo neoconcreto, mas não dá para dizer que por esse atributo eles fossem capazes de romper com qualquer elitismo, como sugere o trecho acima.

No entender da autora, os dois artistas, como representantes máximos do grupo, seriam capazes justamente de romper com a "inexpressividade da presença da arte na

[158] Maria Alice Milliet. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 18.

cultura de massa por meio de uma aproximação à vida". Vai aí a generalidade mais repetida sobre a arte contemporânea e que encontra no neoconcretismo um marco fundador no Brasil. É difícil pensar em categoria mais vaga do que "aproximação à vida". A quantidade de formatos que essa equação é capaz de abranger é tão inesgotável quanto inespecífica, o que a torna uma bandeira de fácil emprego, mas à qual não se costuma atribuir sentido concreto. O destino tardio da obra de Lygia e a relação disso com suas crises pessoais é uma fonte importante para a presença desse tema em sua trajetória, mas o sentido que a autora atribui a essa aproximação não parece vir apenas daí. Ele fica mais claro nas sentenças seguintes: segundo ela, esse caminho em direção "à vida" é trilhado pelos neoconcretos a partir de um pensamento construtivo que é "antropofagicamente consumidor, impregnado de sonho, de vivência, e de improvisação criativa dos brasileiros". Temos aí uma fórmula que remete aos modernistas e à Tropicália, a "antropofagia", mas que está ausente do discurso construtivo no Brasil. E ausente dos principais textos que tentam fundamentar o neoconcretismo.

Na periodização que Gullar faz das vanguardas ocidentais, das quais procura firmar o grupo como herdeiro, jamais aparece a preocupação em dar um acento "brasileiro" ao ideário forjado na Europa. A preocupação é oposta: mostrar como o grupo partilha preocupações que têm origem no construtivismo russo e em Mondrian, e como é capaz de levar adiante o mesmo corpo de problemas, mas jamais de lhes dar cor local. Presente no figurativismo de Portinari, Segall e outros pintores da tradição modernista, a cor local era o anátema do qual todo o movimento construtivo no Brasil procurava fugir. Mais do que isso. É justamente a ausência da dimensão nacional nesse discurso, ou seja, o virar as costas para as especificidades do Brasil e para suas condições particulares de dar sentido a esse corpo de problemas, que torna esses textos anódinos e artificiais, ainda que lhes dêem a nota característica.[159] A antropofagia modernista está longe das preocupações dos formuladores do construtivismo no Brasil. Sugerir uma associação entre ela e o neoconcretismo é atitude que se explica pela obra posterior de Hélio Oiticica, associada ao movimento tropicalista, do qual, diga-se, ele nunca tomou parte, mas que retoma em

[159] Nota-se o mesmo empenho em atribuir ao neoconcretismo um sotaque especificamente brasileiro em texto recente de Luiz Camillo Osório: "O ponto que pretendo defender é que o neoconcretismo foi uma contribuição efetivamente brasileira às linguagens construtivas, ao abrir uma perspectiva própria, singular, de reinvenção do moderno". In: *O desejo da forma*. Berlim: Akademie der Kunste, 2010.

nova chave o problema da antropofagia tal como proposto por Oswald de Andrade.[160] É um paralelo que se torna mais forte quando posto ao lado, como faz a autora, dos "sonhos" e da "improvisação criativa dos brasileiros". Não é preciso dizer o quanto há aí de idealização e como é ralo o alcance crítico da formulação: o que nisso tudo ajuda a concretizar a aproximação entre "arte e vida"? É um tipo de raciocínio pronto que não serve para definir nem Lygia, nem Hélio, mas que diz bastante do anacronismo das leituras e das estratégias pelas quais parte da crítica procura conferir ao grupo neoconcreto um status elevado no panorama das artes brasileiras.

Inserção internacional

A presença mais marcada de Hélio e Lygia no circuito europeu e norte-americano se dá a partir dos anos 1990, mas não se compreende o processo que os alçou à condição de artistas brasileiros mais visíveis no exterior sem ter em conta as relações que travaram com esses países ainda no início dos anos 1960. A figura-chave para compreender os primeiros passos dos dois artistas fora do Brasil é o inglês Guy Brett.[161] Brett foi

[160] Também na obra tardia de Lygia é possível fazer ponte com a antropofagia, sobretudo em *Canibalismo* e *Baba Antropofágica*, ambos de 1973. Mas é preciso reforçar que nesse contexto já iam longe os problemas que norteavam sua produção da época neoconcreta. Não parece casual que o outro crítico que aproxima a obra de Lygia da antropofagia de Oswald é Guy Brett, inglês empenhado em destacar as notas particulares dos artistas brasileiros para então inseri-los no corpo de problemas com que lidava a vanguarda européia. "A sua obra constituía uma surpreendente renovação da celebrada antropofagia, de Oswald de Andrade, talvez o conceito ou metáfora mais poderosos da cultura intelectual brasileira do século XX (...). Lygia Clark, quer pretendendo ou não qualquer referência a Andrade, deu a este conceito um novo sentido corpóreo como parte do seu próprio desenvolvimento altamente individual das descobertas da abstração européia". Guy Brett. "Lygia Clark: seis células". In: *Lygia Clark*. Fundação Tápies: Barcelona, 1997, p. 24.

[161] A crítica Aracy Amaral se manifestou sobre Brett nos seguintes termos, em texto recente. "Não foi por acaso que Lygia Clark, Oiticica ou Camargo surgem em exposições na Inglaterra. Isso se deu porque um crítico britânico de prestigio como Guy Brett, ligado à Signals, colocou neles os olhos, e de Camargo passou para Oiticica (que teve através de seu interesse a exposição na Whitechapel, em Londres, em fins dos anos 60, sua primeira apresentação internacional). A partir de 1989, também Cildo Meirelles e Tunga teriam textos escritos por Guy Brett, que ainda iria se interessar por Mira Schendel, e depois escreveu sobre Jac Leirner (lembro-me que falei a ele de Jac, quando, em São Paulo, veio conhecer a coleção de Adolpho Leirner). E por que Guy Brett se interessaria por esses artistas brasileiros, quando os críticos estrangeiros em geral não se interessam por artistas que não pertençam a seu repertório? Como explicar esse dado? A explicação que tenho sobre esse assunto é muito pessoal. É porque, creio eu, Guy Brett – não sei nem se ele tem noção de quanto foi influente para todos esses artistas do Brasil – tinha uma abertura muito rara e sensível que o distingue de outros críticos europeus ou norte-americanos, que até hoje somente esperam de 'latino-americanos' uma arte política ou exótica; o que passa daí é tendência de Primeiro Mundo, mas de segunda água, como se diz. Guy Brett é casado com uma chilena. Ou seja, exercita o olhar sobre o que é de fora de maneira diferenciada, com sensibilidade. Escreveu até um ensaio sobre arte popular do Chile. Vejo

apresentado a Lygia e Hélio em 1963 por Sergio Camargo, que o conhecera em Paris. Era então um jovem crítico, com interesse na arte latino-americana e acesso aos principais jornais (foi colunista do *Guardian* entre 1963 e 1964 e do *Times* entre 1964 e 1975) e ligado à galeria Signals, de Londres. Foi nesse espaço que, já em 1965, Lygia apresentou sua primeira mostra individual importante na Europa. No ano seguinte, foi também Brett que a incluiu na coletiva *In Motion*, organizada pelo Conselho Britânico. Quanto a Hélio, é a Brett que ele deve a exposição na galeria Whitechapel, em Londres, em 1969, a mais importante retrospectiva de seu trabalho no exterior realizada em vida.

Brett passou a atuar desde então como um embaixador da arte brasileira na Europa: como disse Aracy Amaral, "não sei se ele faz idéia da influência que teve para os artistas brasileiros no exterior". Escreveu diversos ensaios importantes sobre os trabalhos de Lygia e Hélio. Nos anos 1990, quando se organizam as primeiras mostras de relevo desses artistas na Europa, Brett atuou em todas as pontas, abrindo portas em galerias e museus, convidando curadores para escrever e publicando ensaios. A primeira grande exposição de Lygia no exterior após sua morte estreou em 1997 na Fundação Antoni Tapiès, em Barcelona, seguindo depois para o MAC, Marselha, Porto, Bruxelas e Rio de Janeiro. O catálogo da mostra, ainda hoje uma das reuniões mais abrangentes de textos e imagens sobre a trajetória de Lygia, abre com um ensaio de sua lavra.

A sua proposta da "incorporação" do objeto pelo espectador deu-lhe uma posição conceitual radicalmente diferente, tanto da escultura avant-garde *que emergiu nos anos 1960, como da* body art *posterior, apesar de que Lygia pode ser considerada uma inovadora em termos puramente escultóricos, tal como pode ser considerada uma pioneira do "retorno ao corpo", muitas vezes descrito como uma das características mais marcadas da arte recente.* [162]

O trecho exemplifica o tipo de olhar de Brett sobre os artistas brasileiros. Tendo sempre em mente o leitor estrangeiro, ele se impõe a dupla tarefa de apresentar a obra dos artistas e situá-las em relação aos movimentos hegemônicos da arte na Europa e nos Estados Unidos. É de fato notável a generosidade que demonstra e a disponibilidade em

---

nessa ligação dele a explicação pelo interesse não-exótico pelo 'outro', raríssimo entre europeus". Texto publicado no site Trópico, em fins de 2004. http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2564,1.shl

[162] *Lygia Clark*. Fundação Tápies, Barcelona, 1997, p. 24.

tirar conseqüências sérias dos trabalhos produzidos no Brasil sem buscar neles apenas o elemento exótico. Os ensaios de Brett figuram entre as referências mais sólidas para discutir a obra desses artistas e trazem ainda o frescor de serem produzidos em ambiente afastado das querelas que opõem concretos a neoconcretos, paulistas a cariocas. Mas o efeito que muitos desses textos produzem merece atenção: em sua maior parte, são dedicados a indicar o pioneirismo dos brasileiros em relação a seus pares dos grandes centros. Tendo como premissa a evidente falta de espaço da arte latino-americana nos circuitos de maior visibilidade, trata de enfatizar no trabalho desses artistas os atributos identificados com o debate estrangeiro. Seu metro, portanto, são as vertentes da arte contemporânea na Europa e Estados Unidos: o minimalismo, a *op-art*, a pop. É em relação a elas que Brett procura aproximar ou afastar os artistas brasileiros que analisa. É isso que se nota neste trecho destacado sobre Lygia Clark: seu pioneirismo no "retorno ao corpo", as relações que guarda com a *body art* e assim por diante. Brett exemplifica adiante com a *Obra mole* de Lygia, a qual teria se antecipado em relação às esculturas de feltro mole de Robert Morris e à *Rosa Esman's Piece*, em borracha, de Richard Serra, fato que, segundo ele, a história da arte européia e americana desconhece.

É uma estratégia coerente, mas que tem por efeito a capacidade de cristalizar associações entre os brasileiros e a arte contemporânea estrangeira que muitas vezes torna opaca a origem construtiva desses artistas. Com isso, busca-se para Hélio e Lygia um espaço no panteão dos artistas do século XX a partir do caráter supostamente antecipatório de seus trabalhos, o que favorece leituras anacrônicas e tende a gerar o efeito inverso: superestimar o papel que desempenham no contexto da arte mundial, dando pouca atenção às especificidades que tornaram possível o surgimento dessas obras. Nesse sentido, é ambíguo o papel do neoconcretismo, visto que toda a moldura construtiva que lhe serve de base fica em segundo plano perto da discussão em torno da participação do espectador, da morte da pintura e da escultura, etc. Mais do que isso: é um movimento que vai buscar no grupo neoconcreto as sementes desse pioneirismo, o que acaba por supervalorizar seu aspecto vanguardista e tem efeitos para o ressurgimento do debate em torno do neoconcretismo no Brasil.

É um processo semelhante que se dá com Hélio Oiticica. Também nele, a forma de moldá-lo para o olhar estrangeiro acaba tendo efeito na forma como se constrói sua

imagem no Brasil. A mostra realizada em 1992 foi a primeira de grande porte a itinerar pelo exterior e tornou-se um cartão de visitas para a projeção internacional de que Hélio desfruta hoje. O catálogo da exposição funciona como uma espécie de mapa das correntes que atuavam no começo nos anos 1990 para promovê-lo e ajuda a compreender os sentidos de sua valorização no exterior. Atuaram na organização da peça o crítico Guy Brett, a curadora Catherine David, a artista Lygia Pape, o curador holandês Chris Dercon e Luciano Figueiredo, então coordenador-geral do Projeto Hélio Oiticica.

O catálogo é a expressão de uma mostra retrospectiva e didática, destinada a apresentar o artista ao público estrangeiro. As fases são apresentadas em ordem cronológica, seguidas dos textos de Hélio Oiticica correspondentes a cada época, em sua maior parte retirados da coletânea *Aspiro ao grande labirinto*, organizada por Luciano Figueiredo e lançada em 1986. Os trabalhos que dão início à mostra e ao catálogo são os "metaesquemas" de 1957 e 1958. E o texto que os explica, logo ao lado das reproduções no catálogo, é justamente o texto produzido por Hélio para a exposição em São Paulo na galeria Ralph Camargo: ou seja, um texto de 1972, que introduz os trabalhos como o prenúncio dos momentos posteriores e mais relevantes de sua obra. Já nas páginas seguintes, ao lado de reproduções dos *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, os textos que aparecem são aqueles produzidos por Hélio a partir dos anos 1960. Nesses comentários, o artista já está a mimetizar as formulações ventiladas por Gullar pouco tempo antes: cita Merleau-Ponty, diz que "os concretos concebem o tempo ainda mecânico", fala em "não-objeto" e decreta o fim da era do quadro. São textos de 1960 e 1961, em que as interpretações sobre a história da arte e sobre o papel do artista, mesmo tendo em conta o grau elevado de articulação e a evidente familiaridade com os conceitos que mobiliza, diferem pouco dos textos-manifesto produzidos por Ferreira Gullar. O que vale notar é o fato de que a mostra mais abrangente organizada em torno de Hélio até aquele momento reforça a impressão do neoconcretismo como marco inaugural – a organização chancela o momento neoconcreto como certidão de nascimento de uma obra que tem sua razão de existir a partir do momento em que "ganha o espaço".

A estrutura da exposição e do catálogo ajuda a visualizar um aspecto importante da formação do discurso crítico em torno da obra. Os textos do próprio autor a ilustrar cada fase são emblema claro de uma interpretação construída quase que inteiramente a partir

das pistas deixadas pelo artista. Na exposição, contudo, isso assume um sentido duplo e mais complexo: os textos do artista não precisam ser vistos apenas como fonte última da interpretação dos trabalhos expostos, mas eles mesmos como parte do trabalho artístico. Oiticica deixou claro que gostaria que fossem vistos assim e não são poucas as indicações nesse sentido na bibliografia.[163] Encarados desse modo, são mais complementos às obras expostas e documentos das ordens de questões com que lidava no momento da criação do que ensaios críticos ou interpretativos a explicar o sentido de cada trabalho. O fato de que muitos trabalhos não chegaram a se realizar, tendo ficado apenas como projetos escritos, reforça essa dimensão dos textos de Oiticica. Vistos em conjunto e na ordem cronológica, também seguem um caminho que encontra expressão nas obras: o que no início da carreira eram ensaios comportados às voltas com conceitos de filosofia vai se decompondo cada vez mais em anotações breves, aforismos, indicações, legendas, gravações, experimentos lingüísticos até os "programas *in progress*" do fim da carreira, em que idiomas se misturam, frases não se completam, referências eruditas e à cultura de massa se avolumam e se anulam em sentidos cada vez mais lacunares e obscuros.

Ainda assim, é preciso lembrar que mesmo os textos de Hélio escolhidos para figurar na exposição são textos pinçados num contexto de curadoria interessada em divulgar a obra do artista e, portanto, em controlar o modo de construção de sua imagem pública. A maioria já havia sido reunida na coletânea *Aspiro ao grande labirinto*, organizada pelo próprio curador da exposição. Esse é um aspecto limitante inerente aos catálogos: como conciliar o objetivo de divulgação e de homenagem embutidos na concepção de uma exposição panorâmica e retrospectiva com as ponderações necessárias à análise de teor crítico? Como não tomar os ensaios contidos num catálogo apenas como peças laudatórias? O problema está na origem de qualquer discussão bibliográfica no campo das artes plásticas que tenha os catálogos como fontes, uma vez que as exposições também são momentos-chave de aglutinação de material em torno de um artista e do adensamento da reflexão crítica sobre ele.

---

[163] O próprio Guy Brett, um dos organizadores da mostra, faz indicação nesse sentido: "Escrevia sem parar, como um acompanhamento ao seu trabalho, escrevia tanto que é talvez preferível encarar os dois como uma só atividade, uma corrente incessante de invenção e pensamento". *Helio Oiticica*, 1992, p. 207. Veja ainda o livro de Frederico Coelho, *Livro ou Livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. A obra é inteiramente dedicada à análise dos textos de Hélio.

O que se nota no caso de Hélio Oiticica é que não apenas seus textos foram usados como fontes únicas de interpretação da obra, como a maneira com que eles foram aproveitados, seja nos catálogos de exposições como a de 1992, seja em livros como de Celso Favaretto, contribui para que sugestões ventiladas por ele em algum momento da carreira fossem tiradas de contexto e, repetidas à exaustão, se transformassem em verdades consolidadas sobre seu trabalho. A coletânea organizada por Figueiredo em 1986 é a fonte principal dos textos de Hélio citada na maior parte da bibliografia – o livro de Favaretto, por exemplo, é inteiramente construído com base nesses textos.[164] Mas é claro que a própria coletânea já embute um recorte da trajetória de Hélio que favorece uma interpretação da obra. O fato de Figueiredo ser organizador desse trabalho e também o curador da exposição de 1992 não é uma informação desprezível quando se procura trilhar os caminhos pelos quais a interpretação da obra de Oiticica se cristalizou. O trabalho de Figueiredo à frente da instituição dedicada à preservação da memória de Hélio – o Projeto Hélio Oiticica – se desdobrou em inúmeras exposições, catálogos e publicações. Citamos aqui apenas as de maior visibilidade. Sem levar em conta os objetivos do Projeto e sem questionar as limitações interpretativas de iniciativas dedicadas à divulgação e preservação de seu legado, corre-se o risco de comprar ingenuamente versões sobre a história da arte no Brasil que se mostram mais complexas quando vistas longe desse contexto de interesses imediatos.

Isso se intensifica quando o discurso chega aos jornais. Em fevereiro de 1992, pouco antes da abertura da exposição de Hélio na Holanda, a *Folha de S. Paulo* deu grande destaque ao artista. Dedicou a ele a capa do caderno "Mais", que passava a circular a partir daquele dia, com a seguinte chamada: "Asa delta do êxtase: o renascimento de Hélio Oiticica". Em seguida, o texto de abertura anunciava: "A obra de

[164] O livro de Favaretto não seria citado com freqüência neste trabalho não tivesse tanta importância como fonte de trabalhos subseqüentes sobre Hélio Oiticica. Há um pioneirismo nesse texto que é preciso reconhecer. Salvo engano, é o primeiro ensaio de fôlego a analisar a trajetória de Hélio elaborado no âmbito da Universidade de São Paulo. O livro não deixa de marcar o acesso da obra do artista a um território novo e importante para a legitimação da recepção de sua obra. Também sob esse ponto de vista, que Favaretto tenha mobilizado os textos do próprio artista como fontes de interpretação é atitude que confere estatuto novo aos textos de Hélio Oiticica. Há uma atitude generosa por parte do professor: no contexto em que fez o trabalho, elaborar a argumentação nesses termos era dar dignidade a um tema que decerto ainda causava estranheza no ambiente acadêmico. Que os textos de Hélio tenham permanecido como fontes únicas de interpretação de sua obra é reparo a fazer mais aos trabalhos posteriores do que ao próprio Favaretto, que estava colhendo em terreno menos fértil.

Hélio Oiticica começa neste sábado um vôo jamais alçado por um artista brasileiro (...). Com esta exposição, o trabalho de Oiticica (1937-1980), inventor do conceito 'Tropicália', firma-se no cenário internacional como um dos mais inovadores das últimas décadas". A edição trazia um conjunto de fotos de seu trabalho, um manifesto inédito de Hélio, um artigo de Haroldo de Campos e um texto de Waly Salomão. O texto de Waly, intitulado "Hommage", é o mesmo que foi incluído no catálogo da mostra. O título principal da matéria, "Asa delta do êxtase", recupera expressão de Haroldo de Campos para definir os "Parangolés" e é o mesmo título dado à entrevista de Campos reproduzida no catálogo.

A edição do jornal, como se nota, cumpre papel semelhante ao do catálogo. Embora exista uma tradição de análise cultural no jornal – o antecessor do "Mais", o caderno "Folhetim", foi um celeiro importante da crítica de artes plásticas no país –, trata-se apenas de divulgação. A reprodução de um dos textos do catálogo, o de Waly Salomão, e do artigo de Haroldo de Campos, também incluído entre os autores convidados pela curadoria, deixa clara a proposta dos editores do caderno: dar ressonância à exposição, colaborar com o Projeto Hélio Oiticica, mostrar o reconhecimento internacional de um importante artista brasileiro e, por fim, chamar a atenção para a falta de respaldo das instituições brasileiras sobre a obra de Hélio. Não é casual o destaque concedido na edição ao fato de que nenhum museu brasileiro tenha querido abrigar a exposição. Isso diz de um momento bastante diferente do atual: se hoje parece se completar o ciclo que entroniza Hélio e Lygia Clark como os grandes artistas brasileiros da segunda metade do século XX, no início dos anos 1990 eles ocupavam posição instável nesse panteão. O objetivo dessa grande exposição no exterior era alterar esse panorama – e foi a essa empreitada que o jornal se juntou.

A exposição marca não apenas uma entrada mais forte do artista no exterior, mas também a entrada com os dois pés na mídia de grande circulação, onde deixara de ser objeto de atenção freqüente desde a sua morte, em 1980. E o respaldo maciço de um jornal como a *Folha de S. Paulo*, ainda que possa ser explicado pelo círculo de relações[165] e rede de influências dos jornalistas na época encarregados do caderno, faz

[165] Na época, a editoria do caderno era ocupada por Marcos Augusto Gonçalves, jornalista carioca autor de textos importantes sobre a Tropicália e próximo do círculo de poetas concretistas. Faz mais sentido pensar

diferença no que diz respeito à consolidação de um ponto de vista a respeito do artista. O mesmo risco de superestimar uma simples matéria de jornal é o de não notar como através delas vão se consolidando versões sobre determinado tema que adquirem estatuto de verdade e se descolam das fontes que lhes deram origem. Nesse caso, a idéia de que se trata de "vôo jamais alçado por artista brasileiro", ventilada com destaque tanto pelo jornal como pelos organizadores da exposição, cria um clima de opinião que favorece o "reposicionamento" de Hélio desejado pelos curadores e jornalistas.

Não se pode dizer que todos os museus por onde a exposição itinerou estejam entre os de maior prestígio nos seus países. A Inglaterra ficou fora do calendário – e o museu americano, o de Minneapolis, é periférico se comparado às instituições de Nova York, onde Hélio morou por oito anos. O "vôo jamais alçado por artista brasileiro" cristaliza uma imagem forte no conjunto de idéias em circulação a respeito de Hélio naquele momento. E isso gera uma ambigüidade curiosa: uma edição de jornal pautada por um catálogo feito para mostrar Hélio no exterior acaba contribuindo para fixar sua imagem no Brasil. Em outros termos: o Hélio fabricado para consumo externo é também o Hélio que se passa a consumir aqui dos anos 1990 em diante. E isso tem conseqüência para as leituras que circulam a partir daí. As leituras "de trás pra frente" de que fala Rodrigo Naves começam a se intensificar nesse período. A imagem de Hélio como pioneiro na interação entre "arte e vida" e por extensão da arte contemporânea surge com força a partir daí. E se nesse momento, o início dos anos 1990, não se fala ainda com freqüência em neoconcretismo, a partir de então o tema volta à agenda e passa a ser uma constante no debate sobre artes plásticas no Brasil.

Em junho de 2007, foi aberta na Tate Modern, em Londres, a mostra "Helio Oiticica: Body of Colour". Eram mais de 150 de trabalhos, com foco na importância da cor em sua obra. Um catálogo bastante mais suntuoso que o de 1992, vendido a peso de ouro nas livrarias virtuais, foi produzido para a ocasião. Pouco antes, a mesma instituição adquirira para seu acervo permanente a obra *Tropicália*, exposta por Hélio pela primeira vez em 1967. Mais que recompor os passos dessa nova mostra, importa mostrar como ela

---

os assuntos abordados no jornal com base nessas questões miúdas do que na entidade abstrata "Folha". Em ensaio que reproduz sua experiência como jornalista no *New York Times*, o historiador Robert Darnton mostra como os círculos de amizade dos jornalistas são mais eficazes para explicar a origem das pautas do que orientações abstratas da direção do jornal ou um perfil genérico de leitor. Ver "Toda notícia que couber, a gente publica". In: *O beijo de Lamourette*: São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

é o registro da nova posição ocupada pelo artista no cenário internacional. Não são mais instituições menores, como em 1992, mas o principal centro de difusão de arte moderna da Europa que abriga a retrospectiva. Não é preciso mais a força-tarefa envolvendo imprensa, Projeto Hélio Oiticica e simpatizantes para vender a imagem do artista – ela já está consolidada o suficiente para ocupar sem susto os centros mais importantes de consagração. É um sintoma do que o crítico Paulo Venâncio Filho resumiu à época na seguinte formulação: "Vou a debates no exterior e a leitura que está se cristalizando é que a arte brasileira depois dos anos 60 só se deve ao Hélio e à Lygia. É preciso colocar isso em questão."[166]

Feitas as contas

O caminho que eleva os dois artistas da condição de jovens herdeiros do construtivismo a figuras emblemáticas da arte brasileira no exterior é tortuoso e não se explica com base apenas nos atributos formais de seus trabalhos. Mesmo que não seja uma presença de monta – seria um equívoco julgar excessiva a presença de ambos num debate internacional que muito lentamente se abre para incorporar experiências de países emergentes –, é significativa dos rumos assumidos pela arte no Brasil nos últimos anos e pede discussão. O papel que o grupo neoconcreto desempenha nesse quebra-cabeça é fundamental: ele é o ponto de partida para uma aura de vanguarda que recai sobre os dois e que dá a senha para as inovações que viriam a operar nos anos seguintes. Ele tem os ingredientes necessários – os manifestos, as palavras de ordem, a cobertura crítica e institucional – para constituir um momento de origem de fácil catalogação e que a partir do material teórico a ele associado, produzido pelos próprios integrantes, entrega prontas as chaves para sua decifração. Essas chaves são usadas pelo olhar estrangeiro apenas pelas portas que podem abrir para um diálogo com as vertentes em evidência da arte contemporânea nesses países. As demais ficam em segundo plano, a pedir um engate mais sólido com as especificidades do contexto cultural brasileiro que permitiram sua emergência.

[166] Paulo Venâncio Filho. Entrevista à *Folha de S. Paulo*, 07 de agosto de 2007.

Não se entende, do mesmo modo, o percurso trilhado por Lygia e Hélio longe da teia de relações que constituíram ao longo de vida. De início com Max Bense, que abre portas para Lygia na Alemanha, em seguida e de forma mais importante com Guy Brett, que compra a causa da arte brasileira e faz ligações decisivas entre os trabalhos de ambos e instituições de visibilidade na Inglaterra e nos Estados Unidos. Sem a particularidade das origens familiares, que permitem que ambos aspirem à condição de artistas puros, sem que precisem produzir pressionados pela necessidade de transformar as obras em artigos vendáveis no mercado, também não se compreendem as condições que lhes deram a chance de constituir alianças no meio cultural brasileiro e passar longos períodos em Paris e Nova York, onde estreitam laços com atores em condição de favorecer a entrada no ambiente crítico internacional.

É verdade que só o conforto material não explica. Hélio já tinha o caminho preparado desde o berço. É membro da terceira geração de uma família dedicada às artes e à vida intelectual desde o avô poeta e anarquista. É levado aos estudos no MAM-RJ ainda imberbe, ao lado do irmão, pelo pai também artista e intelectual. A seu modo, Hélio é um "filho do campo", e o terreno para que fosse ungido como herdeiro de uma tradição estava pronto antes de nascer. É um caso bem diferente do de Lygia, que precisa abrir caminho num ambiente que não lhe é familiar: a vinda ao Rio de Janeiro, a separação do marido, a aproximação com Mário Pedrosa, o início tardio nas artes, todos esses elementos tornam a equação mais difícil para ela, o que também se reflete em seu modo particular e autocentrado de se relacionar com o próprio trabalho.

Mas a ressalva não invalida o argumento: o engate de ambos no campo das artes se dá a partir de uma condição privilegiada, a partir da qual a arte pode se erigir como causa maior sem que percalços de ordem imediata atrapalhem o caminho. Longe da atuação do Projeto Hélio Oiticica, da mesma maneira, fica faltando uma peça importante: o projeto é uma armação institucional decisiva, integralmente dedicada à preservação da memória do artista e a sua inserção em canais de visibilidade e prestígio. Que boa parte do debate crítico em torno de Hélio tenha sido produzida sob estímulo do projeto, quando não saído diretamente de seus quadros, é um dado importante para perceber os caminhos assumidos pela interpretação da obra de Hélio.

É preciso, por fim, enfatizar como as transformações por que passou a arte contemporânea na Europa e nos Estados Unidos também têm papel importante nesse processo. É a partir da centralidade de autores como Richard Serra ou Robert Morris que se volta a atenção a Lygia e a Helio. Surgidos em contexto distinto, os artistas europeus e americanos conseguem cristalizar novos parâmetros a partir dos quais os atributos dos brasileiros ganham relevo. Mas o ponto de partida da comparação, claro, está nos centros hegemônicos. Do mesmo modo como o Tropicalismo, que não tem nenhuma relação com a obra de Hélio do período neoconcreto, é uma moeda que atua retrospectivamente na valorização de seu trabalho dessa época; do mesmo modo como as crises pessoais vividas em público por Lygia Clark conferem ao binônio "arte e vida" uma nota particularmente dramática à sua produção de raiz construtiva; pode-se dizer que, em face do ambiente internacional, a produção de artistas que não têm nada a ver com eles, produzindo em contextos completamente diferentes, é capaz de valorizar retrospectivamente traços de seus trabalhos que assumem com isso carga antecipatória. Da mesma maneira, sem uma mudança no ambiente universitário que levasse os críticos a procurar nomes distantes do ambiente europeu e americano, nomes capazes de reconfigurar o cânone e dar a ele uma feição multicultural e democrática, também não se pode captar a especificidade de Hélio Oiticica e Lygia Clark. A soma desses elementos produz um conjunto particular de circunstâncias que, se não explica sozinho a importância desses artistas, é parte decisiva da tentativa de uma compreensão mais equilibrada de seu legado.

Aspiração cosmopolita e moldura institucional

A sombra do desenvolvimentismo

As condições que favoreceram o florescimento da cultura brasileira no fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960 são objeto freqüente de atenção. As grandes realizações do período costumam ser vistas em paralelo com as promessas do nacional-desenvolvimentismo, como se a carga utópica embutida nos anos pré-golpe de 1964 se cristalizasse na Bossa Nova, nos livros de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, no neoconcretismo, na construção de Brasília, no futebol campeão do mundo.

O paralelo já rendeu leituras importantes. Num de seus ensaios sobre a obra de Antonio Candido, Roberto Schwarz caracteriza o fim dos anos 1950, época da publicação da *Formação da Literatura Brasileira*, de forma a situar naquele momento uma reverberação entre as várias áreas da política e da cultura que atuavam na mesma direção de "completar a sociedade brasileira".

Sob o signo do desenvolvimentismo, os obstáculos encontrados pela industrialização e pela reforma agrária, pelo cinema e pelo teatro, pela alfabetização de adultos e pela reforma universitária pipocavam e remetiam uns aos outros, sugerindo a noção de uma única e vasta formação em curso. Chegando aos dias de hoje, parece razoável dizer que o projeto de completar a sociedade brasileira não se extinguiu, mas ficou suspenso num clima de impotência, ditado pelos constrangimentos da mundialização.[167]

Há um espírito de época a se insinuar por trás dessas linhas que não é desprezível. Faz sentido citar Schwarz pela força inegável que seu pensamento exerceu sobre alguns dos críticos de artes de maior expressão da geração seguinte, entre os quais Otília Arantes, Sonia Salzstein, Rodrigo Naves e Paulo Sergio Duarte. Quando, por exemplo, este último atribui ao concretismo brasileiro o epíteto de "Machado coletivo",[168] está na realidade a valer-se do prestígio das leituras machadianas feitas por Schwarz e a transplantá-las ao campo das artes plásticas. Seu gesto é sintomático de um processo visível na fortuna crítica de transformar o construtivismo numa imagem de forte carga

[167] Roberto Schwarz. "Os sete fôlegos de um livro". In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.56.
[168] Entrevista à *Folha de S. Paulo*, 12 de abril de 2006.

simbólica para a cultura brasileira: assim como Machado, os artistas associados a esse momento elevaram a um patamar inédito de sofisticação a produção e o pensamento sobre arte no país. Poucas afirmações são mais reveladoras do estatuto novo que tem sido conferido ao movimento e de sua eleição em objeto dileto do debate, em torno do qual, assim como ocorre como Machado, se organiza uma disputa pelas interpretações mais influentes.

Num ensaio breve de outro crítico próximo a esse ambiente intelectual, Lorenzo Mammì, esse espírito de época que Schwarz resume como "projeto de completar a sociedade brasileira" aparece formulado de forma mais sugestiva. Lorenzo discute a obra de João Gilberto e o "projeto utópico" da bossa nova. Faz sobretudo análise estética, esmiuçando por dentro as particularidades das composições de Tom Jobim e João Gilberto em oposição às de seus pares norte-americanos. Mas as poucas correspondências que traça com o momento histórico são particularmente reveladoras. Em seus termos, a bossa nova "não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela *é* aquele momento feliz".[169] E adiante, no desfecho, afirma que a música de João Gilberto "se projeta no futuro, possui uma carga utópica (...). Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade". É justamente essa "promessa de felicidade" que vive a assombrar parte da crítica que se debruça sobre a cultura brasileira desse período de transição entre os anos 1950 e 1960. Embora não estejam fora do horizonte os aspectos conservadores da modernização nem os limites evidentes impostos à atualização capitalista no país, paira sobre o período um misto de nostalgia, nacionalismo e resignação que a expressão de Mammì sintetiza à perfeição. Ela é ao mesmo tempo diagnóstico e sintoma de uma tendência crescente à idealização, num paralelo entre a euforia do desenvolvimentismo de JK e o conjunto de manifestações culturais que aos poucos vai apagando as especificidades de cada nicho de atividade artística, a irregularidade das obras, as dimensões de acanhamento do ambiente intelectual e mesmo os enguiços no campo político, no mais das vezes obscurecidos pelo contraste entre a carga de esperança cristalizada no projeto de Brasília e a violência do golpe militar que sobreveio pouco depois.

---

[169] Lorenzo Mammì. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". In: *Novos Estudos Cebrap*, n.34, novembro de 1992.

Num texto de repercussão pelo ineditismo da proposta – uma análise formal do futebol brasileiro –, José Miguel Wisnik retoma o mote de Mammì em nova chave. Note-se, por exemplo, o modo como descreve Garrincha:

Garrincha era uma espécie de incógnita do dilema brasileiro, colocado entre as mazelas do atraso e as promessas de sua originalidade no modo de inserir-se na realidade dos tempos modernos. Sua curta carreira, que esplende entre 58 e 62, sua decadência trágica, suas famosas pernas tortas, fazendo do déficit uma vantagem, contêm esse momento de afirmação gloriosa e fulgurante da face positiva desse complexo, dando um toque popular profundo às formulações cosmopolitas da bossa nova e da arquitetura de Brasília, que lhe são contemporâneas.[170]

Numa passagem sobre Pelé, o autor argumenta que a trajetória do jogador "ilumina o cerne da nossa capacidade de invenção lúdica e a extraordinária potência de nossa promessa de felicidade" – a citação aqui a Mammì é literal. Adiante, analisa um gol na final da Copa do Mundo de 1958, o terceiro da partida, contra a Suécia. Ao descrever o chapéu de Pelé sobre o zagueiro sueco, argumenta que "a súbita subida da bola, como um repuxo, faz pensar na irrupção de lençóis petrolíferos e no desabrochar definitivo das potencialidades de uma cultura, dando-se em espetáculo".[171]

O projeto de "completar a sociedade brasileira", a "promessa de felicidade" e o "desabrochar das potencialidades de uma cultura" nos dribles de Pelé são imagens engenhosas saídas de uma vertente importante do ensaísmo brasileiro. Mas elas também ecoam, pelo avesso, um conjunto de visões generalistas do período, que tendem a assumir as qualidades em bloco e rejeitar as especificidades de cada objeto, como se houvesse um "espírito do tempo" a unificar as contribuições. Quando está em foco o neoconcretismo, esse clima de opinião produz formulações como a que segue, extraída de um estudo bastante citado sobre Lygia Clark:

O projeto construtivo no Brasil, configurando um segundo surto modernista, faz parte de um momento político, econômico e social que, na década de 1950, empolga o país, fundado na proposta

[170] José Miguel Wisnik. *Veneno remédio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p 273.
[171] Idem, p. 274.

desenvolvimentista. A modernidade das vanguardas, já histórica na Europa, é reatividade aqui em sua plenitude utópica.[172]

É claro que essa é uma empolgação construída de trás para frente, como se a violência do golpe militar transformasse em idílio o período democrático anterior. Mas ainda assim há algo de surpreendente nisso, quando se tem em conta que o período posterior, ao menos entre 1964 e 1968, foi de fertilidade cultural igualmente notável, como atesta outro ensaio de Roberto Schwarz.[173] Há emblemas demais a transformar a virada dos anos 1950 par a os 1960 num momento icônico. A inauguração de Brasília, o gol de Pelé, a voz de João Gilberto, todos a apontar na direção de uma "promessa de felicidade" de início abortada pelo golpe, mas reiterada a ponto de cristalizar um momento mítico capaz de condensar potencialidades eternamente em suspensão.

Não é difícil ver como o neoconcretismo se tornou mais um desses emblemas, partilhando com seus pares um simbolismo transformador que de início contribuiu para o reconhecimento dos artistas que o integraram, mas que hoje atua mais para embaçar os seus contornos. Vale aqui retomar as palavras de Ronaldo Brito, no prefácio à segunda edição de seu ensaio sobre o grupo, publicada em 1999. "Meu receio é que lhe esteja sendo reservado, se não já efetivamente preparado, o mesmo destino ingrato que costuma perseguir nossas obras modernas tornadas célebres: de pronto, transformam-se em Imagens Cívicas". Estenda-se "obras modernas" para os emblemas de que falamos acima e o argumento fica mais claro.

É por efeitos dessa ordem que o neoconcretismo se transformou em bandeira da arte brasileira no exterior – e é também por isso que parece pertinente hoje uma análise das particularidades de sua recepção, que não tem o objetivo de tirar-lhe os méritos, mas apontar as causas do "destino ingrato" a que se refere Brito. Respeitadas as limitações de popularidade das artes plásticas em relação à música popular e ao futebol, o neoconcretismo virou artigo de exportação. Sua imagem tende a se beneficiar da aura que envolve o período como um todo – e nesse sentido ele brota como mais uma floração em meio a uma safra cultural sem paralelo na história recente do país.

---

[172] Maria Alice Milliet. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 16.
[173] Roberto Schwarz. "Cultura e Política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Há matizes diversos para essa contaminação – mas ela é visível com freqüência na fortuna crítica. No segundo semestre de 2010, foi realizada em Berlim uma exposição sobre o neoconcretismo em que parte expressiva dos fenômenos descritos acima se tornam visíveis. A exposição teve curadoria do alemão Robert Kudielka, crítico de boas relações com o Brasil e diretor da Akademie der Kunste, onde a exposição se realizou, e do brasileiro Luiz Camillo Osório, também curador do MAM-RJ. No texto de apresentação da mostra, diz ele:

Por razões variadas, o Brasil conseguiu, a partir da década de 1950, aspirar a uma autonomia cultural própria às nações livres e desenvolvidas. O lema do presidente Juscelino Kubitschek, cujo mandato foi de 1956 a 1961, era o de realizar cinqüenta anos em cinco. Sua mais ousada decisão foi a criação de Brasília, no árido centro-oeste brasileiro, inaugurada em 1960, projetada pelo arquiteto Lucio Costa e tendo Oscar Niemeyer à frente da construção dos principais edifícios. O Brasil tornava-se definitivamente moderno. E o modernismo, por sua vez, ganhava uma entonação brasileira.[174]

O texto destina-se ao público estrangeiro. Compreende-se seu didatismo e a necessidade eventual de redução. Trata-se ainda de texto de catálogo feito pelo idealizador da exposição, o que reduz a margem do autor para pensamentos dissonantes ou para um acento mais crítico. Mas, ainda que sob essa moldura, os passos do argumento são reveladores. Apresenta-se de início o contexto de época – e de cara desponta Brasília como emblema e síntese da modernização do país. Sua inauguração reflete, a julgar pelo trecho, a entrada definitiva do país no concerto das nações modernas. E uma entrada à brasileira, com acento próprio. Esse problema abre um flanco importante para a discussão e comporta um trabalho à parte: o material que se avoluma sobre Brasília, sobretudo após a comemoração dos 50 anos da cidade em 2010, produziu uma saturação sobre o tema e leva a incontáveis direções.

Importa, para o argumento em curso, notar como a coincidência no tempo entre a fundação de Brasília e as mostras do grupo neoconcreto atuam para torná-lo parte de um mesmo conjunto de conquistas da cultura do país. Contribui para isso a coincidência entre alguns personagens da narrativa. No mesmo ano de 1959, ao voltar para o Brasil de sua

[174] "The Desire of Form and the Forms of desire: neoconcretism as a unique contribution of Brazilian art". In: *O desejo da forma*. Berlim: Akademie der Kunste, 2010, p. 226. A citação em português é feita a partir do texto original, gentilmente cedido pelo autor.

estada no Japão, Mário Pedrosa dedicou-se à organização de um seminário da Associação Internacional de Críticos de Arte que reuniu críticos importantes no Brasil para debater a cidade, entre os quais Meyer Schapiro e Giulio Carlo Argan. Intitulado "Cidade nova: síntese das artes", o Congresso tentava pensar Brasília como experimento capaz de empregar todos os recursos tecnológicos na construção de uma "obra de arte coletiva", nos termos usados por Pedrosa.[175] O crítico apresentava Brasília como uma utopia arquitetônica associada ao desenvolvimentismo de JK. A cidade representava a ocasião de concretizar o sonho de integração da arte na indústria e na arquitetura expresso no ideário do construtivismo com o qual o grupo neoconcreto procurou romper. Em outros termos: a construção de Brasília e o debate que a acompanha naquele momento são um encaminhamento do qual o neoconcretismo não participa. Pedrosa está naquele mesmo ano de 1959 empenhado em fazer avançar um conjunto de questões que está sendo negado no manifesto redigido por Gullar.

Vale prosseguir nos termos do curador da exposição em Berlim. É sintomático que, no desenvolvimento da idéia, Brasília se generalize para imagem de um momento feliz da "inteligência brasileira".

O sonho de uma modernidade singular e heterodoxa, que iria ter em Brasília uma realização possível (e por fim problemática), foi planejada por uma prancheta (de Lucio Costa) aberta diante da praia do Leblon. Como observou agudamente Max Bense ao visitar no começo dos anos 1960 a nova capital brasileira, "penetra-se no domínio de uma inteligência que se encanta mais com a aventura iniciada pela realização de uma idéia do que com a própria idéia. Mas o princípio de esperança a que o homem adere, em meio à poeira vermelha que se levanta na paisagem, libera-se por toda a parte do espírito febril de um delírio e permanece para sempre uma inspiração do fazer."[176]

A referência a Max Bense nesse contexto é particularmente reveladora. Como Pedrosa no momento da organização do Congresso, Bense é um teórico do concretismo empenhado em questões de integração entre arte e indústria às quais o grupo neoconcreto nega validade. E seu livro, citado no trecho acima, é o exemplo mais acabado da planificação das manifestações culturais do período. Ele concentra platitudes há muito

[175] Há uma síntese do que foi o encontro feita por Marcos Faccioli Gabriel em *Novos Estudos Cebrap*, n. 70, novembro de 2004, p. 155.
[176] Max Bense. *Inteligência brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 25.

ventiladas sobre aqueles anos e reforça a idéia de momento iluminado das artes brasileiras. Sobram generalizações e elogios lapidares neste pequeno volume de 1968, lançado em português em 2009. Bense esteve no Brasil quatro vezes, entre 1961 e 1964, a convite do Ministério das Relações Exteriores. Aproximou-se dos artistas brasileiros e chegou a organizar uma mostra dos trabalhos de Lygia Clark em Sttutgart, em 1964. Durante sua estada no Brasil, teve João Cabral de Melo Neto como cicerone, freqüentou o círculo de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, visitou Brasília, deu curso na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-RJ). O livro reúne as impressões colhidas nessas vindas ao país, num formato que mistura diário de viagem, aforismo poético e doutrina estética. O autor lança um olhar panorâmico sobre a produção cultural brasileira, num esforço para mostrar aos europeus que existe vida inteligente nos trópicos.

Parte expressiva de sua atenção é dedicada a Brasília. A capital recém-construída é "a primeira expressão visível de um cartesianismo na forma do design". O design é a chave para a idéia de uma "civilização futura", e Brasília, a síntese por excelência do "design total". Ele está, nesses trechos, a repetir o clima de opinião que encontrou aqui no rescaldo do congresso organizado por Pedrosa sobre a síntese das artes. É nessa toada que ele se permite a conclusão de que "a substituição do humanismo pela idéia do urbanismo é a característica específica da inteligência brasileira". O mal-estar causado pelo livro decorre desse tipo de enfoque. Incomoda não apenas o topete filosofante, que eleva a máximas grandiloquentes impressões cultivadas em almoços com funcionários do Itamaraty, mas o olhar paternalista que se arvora a falar em nome de uma "inteligência brasileira" cujos contornos ele não se preocupa em definir.

As distinções entre os artistas desaparecem. A literatura de Guimarães Rosa, a escultura de Bruno Giorgi, a pintura de Volpi, a poesia concreta, todas surgem como manifestações igualmente férteis da "inteligência brasileira". Basta a indicação de que representam a síntese entre um "espírito cartesiano" e um "espírito tropical". Este o traço que parece decisivo a Max Bense: o tempero tropical que dá frescor ao olhar cansado do europeu. Bense é exemplo de uma leitura paternalista que, a exemplo da crítica mais entusiasta sobre o período, tende a embaçar a compreensão ao equivaler todas as artes numa direção comum.

Como mostra o texto do catálogo, a leitura de Bense a partir do emblema de Brasília funciona à perfeição para plasmar uma imagem forte e idealizada das potencialidades da cultura brasileira. Isso pode ter caráter didático e ser de valia como cartão de visitas para o público estrangeiro. Mas o problema da relação de Brasília com o neoconcretismo é mais complicado. Em retrospecto, é fácil notar como os debates em torno da cidade comungam de certo conjunto de valores grandiosos sobre as artes e a cultura do país que servem de emblema para traçar um "espírito do tempo". O que some nessa associação, porém, é o fundamento mesmo do neoconcretismo: a negação da integração da arte na indústria, a negação da dimensão coletiva da obra de arte, a reivindicação do retorno à expressão individual. É uma contradição reveladora que no processo de consagração do grupo a fundação de Brasília atue a seu favor. Esse é um dado que diz mais dos mecanismos que operam na vida intelectual do que das especificidades do neoconcretismo. Os artistas do grupo assinaram um manifesto que pretendia operar uma cisão no interior do movimento construtivo, mas hoje ambos, pai e filho rebelde, se aproximam e se distanciam conforme a música, ao sabor das interpretações mais convenientes em determinada circunstância.

MAM-RJ: uma casa para os artistas

Numa entrevista à revista *Sibila* em 2004, o então coordenador do Projeto Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, faz menção a um ponto que é importante reter – e refutar. Ele afirma que, na obra de Hélio, a questão experimental se manteve muito viva "para definir a condição de uma arte que estabelecia confrontos com o mundo institucional".[177] Não fica claro o período a que Figueiredo se refere. É bem possível que tenha em mente a ocasião em que Oiticica levou passistas da mangueira a expor seus *Parangolés*, na abertura da exposição Opinião-65, no MAM-RJ, foi impedido pela organização e realizou a performance na área externa no museu. Mas ele também situa no período neoconcreto o momento por excelência da atitude experimental de Hélio: em seu entender, remontam aos anos de 1959 e 1960 as atitudes radicais de enfrentamento que Hélio haveria de nutrir ao longo da carreira. Em sua frase, nota-se o eco de outra interpretação, segundo a qual

[177] Entrevista a Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru. "Na trilha da Navilouca". In: Revista *Sibila*, n. 7, 2004.

haveria um componente anti-institucional pronunciado na trajetória dos artistas do grupo neoconcreto, sobretudo em Hélio e Lygia. A visão encontra-se explicitada de maneira direta no estudo de Maria Alice Milliet sobre Lygia Clark.

O neoconcretismo de Lygia Clark e de Hélio Oiticica não adere à proposta de integração arte/indústria, e procura uma aproximação mais ampla e direta com o público fora do circuito das galerias e dos museus. Enquanto o artista-designer teria seu trabalho criativo coletivizado pela produção industrial, o artista neoconcreto iria ao encontro do público, buscando a participação do espectador mediada pela obra.[178]

Essas visões são instrutivas quando se procura recuperar o ambiente institucional em que o neoconcretismo se estabelece. Elas vão na direção oposta do que se verifica quando se examina o papel dos museus, imprensa, Estado e empresariado no fomento das vanguardas brasileiras nos anos de 1940 e 1950. A institucionalização das vanguardas é um lugar-comum na história da arte, mas não se encontra com facilidade uma vanguarda que tenha sido produto tão direto de instituições fincadas no coração das aspirações de modernização de governantes e de frações das elites locais. É rápido em todo o mundo o processo que leva movimentos de vanguarda até as salas de exposição, mas poucos, como o concretismo brasileiro, nasceram de cursos ministrados no interior dos próprios museus. Isso revela uma afinidade imediata entre as diretrizes impostas a essas casas e o tipo de produção forjada pelos jovens em suas oficinas. Poucas elites e governantes desejaram e investiram tanto no fomento de uma vanguarda "anti-instituição" quanto aqueles que possibilitaram a instalação dos museus de arte moderna no Brasil, ainda nos anos 1940.

O MAM-RJ está na origem de cada passo do grupo neoconcreto. Seu primeiro estatuto data de 1948. À maneira do MAM de São Paulo, tem como modelo o Museu de Arte Moderna de Nova York, de quem importa a proposta de atuar em frentes tão diversas quanto possível, como exposições, cinema, teatro, disco, foto, concertos, cursos, palestras e pesquisas folclóricas, bem como a palavra de ordem de disseminar a arte moderna no país.[179] A principal diferença em relação a seu par de São Paulo é a ênfase na

[178] Maria Alice Milliet, *op. cit*., p. 78.
[179] Maria Cecília França Lourenço. *Museus acolhem moderno.* São Paulo: Edusp, 1999, p. 133.

área educativa.[180] Esse é um dado a destacar: os cursos práticos mantidos dentro do museu estão na origem da formação de parte expressiva dos principais artistas que teriam destaque nas décadas seguintes. Mais do que isso: os cursos se baseiam num repertório da arte moderna que serve de modelo para a criação de referências na história da arte, estimula o culto a determinados nomes e permite a produção coletiva de trabalhos. O fato de um conjunto de jovens artistas freqüentar aulas no museu contribui para a criação de certa identidade e planifica as referências, o que cria um ambiente favorável para a associação em torno de técnicas e valores. O fato de um curso como o de Ivan Serpa tenha sido o ponto de aglutinação de nomes que comporiam o grupo neoconcreto não é de pouca importância sob essa ótica.[181] A vanguarda neoconcreta começa a germinar diretamente das salas de aula de uma instituição. Não dá para desprezar essa origem, sob pena de cancelar os fundamentos mais evidentes da identidade do grupo.

Vale o mesmo para os vínculos com os grandes movimentos da política brasileira e os valores em disputa nas relações do Brasil com outros países. Os primeiros museus de arte moderna no Brasil não foram meramente inspirados no MoMA. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Museu de Arte Moderna de Nova York tornou-se um dos meios privilegiados da política cultural norte-americana, empenhada na divulgação do Expressionismo Abstrato. A política era promovida diretamente pelo Departamento de Estado Americano, que criou para esse fim o Inter-American Affairs Office (IAAO), dirigido por Nelson Rockefeller. Em 1946, Rockefeller soube da intenção de Francisco Matarazzo Sobrinho de abrir um Museu de Arte Moderna por intermédio de Carlton Sprague Smith, um ex-funcionário do IAAO em São Paulo que mais tarde assumiria a direção do MoMA. Avisado das intenções de Ciccilo por seu amigo Sergio Milliet, Smith passou o recado a Rockefeller, que de pronto encampou a idéia e se deslocou para São Paulo. Rockefeller doou treze obras e manifestou seu desejo de que as demais capitais do

---

[180] "Ao contrário do MAM paulista, o MAM-RJ enfatiza desde o início ação educacional mais direcionada a provocar intimidade com o trabalho artístico (...). Tais diferenças talvez advenham da existência de museus e do curso de museologia, no Rio, capazes de funcionar como referências." Idem, p. 133.

[181] Há uma frase de Lygia Pape sobre o período de aulas com Ivan Serpa que é ilustrativa: "Era uma coisa basicamente em torno do Ivan Serpa, em torno do Museu de Arte Moderna. O Ivan tinha um curso e através desse curso as pessoas começaram a se unir e tornaram-se amigas. A gente se freqüentava o tempo todo, tinha festas, virou uma espécie de quase clube, sabe?" In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 1950*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 154.

Brasil, sobretudo o Rio de Janeiro, também abrissem seu museu de arte moderna.[182] Uma parte das obras doadas por Rockefeller destinou-se ao acervo inicial do museu carioca, cuja existência está diretamente atrelada a esse acordo de cooperação.[183]

Isso é fato conhecido. A presença norte-americana teve bastante repercussão na época e deu origem a todo tipo de comentário obscurantista sobre o imperialismo nas artes no Brasil.[184] Mas lembrar isso não vem a serviço de reforçar conspirações sobre os interesses políticos durante a Guerra Fria ou fazer sociologia rançosa. Trata-se apenas de rememorar um fato objetivo, presente nos compêndios de história das bienais ou de museus no Brasil, mas escasso na bibliografia sobre os artistas que integraram o neoconcretismo, em que o tom predominante é essa aparente aversão às instituições citada por Milliet ou Figueiredo, fato que não condiz em absoluto com as circunstâncias em que os grupos puderam prosperar no país.

No caso específico do MAM-RJ, o suporte material americano encontrava eco no poder público brasileiro, o que permite registrar seu alinhamento com as políticas de estado para a cultura no país – basta citar que o primeiro presidente honorífico do museu era Gustavo Capanema, o longevo ministro de Vargas que esteve à frente de transformações decisivas na cultura brasileira nos anos 1930 e 1940, naquele momento com mandato de Deputado Federal. À frente nas funções executivas figurava o

---

[182] Dalton Sala. "Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo". *Revista da USP*. São Paulo, n.52, dez/fev 2001-2002. Da primeira doação, sete obras destinavam-se ao museu de São Paulo, entre as quais trabalhos de Chagall, Léger, Max Ernst e Calder.

[183] Marques Rebelo retratou num texto irônico a proposta de fundação do museu por Rockefeller, em reunião com o empresariado brasileiro. "Depois de martínis e azeitonas, Nelson tomou a palavra e num inglês de John Garfield propôs a fundação do museu". Citado por Ana Luiza Nobre, em *Carmen Portinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 70. Nobre faz comentário a respeito: "A proposta era sintomática. No país que finalmente ingressava, com o final da guerra, no processo de industrialização, era preciso 'realizar o moderno'. E ninguém mais habilitado que um Rockefeller, a quem não faltavam interesses comerciais e políticos por aqui, para dar voz a essa proposta". Idem, p. 71.

[184] Jornal paulistano *Hoje*, em 2 de setembro de 1951. "A Bienal: Manobra Imperialista". Essa matéria, assinada por Artur Neves, principia nos seguintes termos: "Em São Paulo, o Museu de Arte Moderna é hoje um dos centros mais ativos da vasta rede de propaganda que o Departamento de Estado Norte-Americano estendeu sobre o Brasil e com a qual pretende cobrir todos os setores da nossa cultura. Este Museu foi organizado por Francisco Matarazzo Sobrinho, estreitamente ligado ao Museu de Arte Moderna de Nova York, financiado por Nelson Rockefeller, o magnata do petróleo e um dos inspiradores da política de 'expansionismo cultural' do Departamento de Estado ianque. Como agente e sócio de Rockefeller, Francisco Matarazzo Sobrinho tem imprimido ao museu uma orientação inteiramente cosmopolita e antinacional, fazendo por todas as formas a difusão da arte abstrata e degenerada, propagando o que de mais reacionário e decadente é produzido hoje no terreno das artes plásticas". Citado por Dalton Sala, *op. cit.*.

empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya[185], de família a orbitar em torno do Estado brasileiro desde que o pai fora preceptor dos netos de Dom Pedro II. Mas é importante lembrar que no início do MAM-RJ o foco da modernização das artes brasileiras estava em São Paulo. Ciccillo Matarazzo, à frente do MAM-SP, e Assis Chateaubriand, à frente do MASP, mobilizam cada qual sua imensa influência numa disputa por prestígio que atraía a maior parte do capital e das doações disponíveis. As primeiras bienais de São Paulo, que entre 1951 e 1961 estavam atreladas ao MAM-SP, concentraram as atenções do incipiente meio artístico brasileiro para além do que ocorria no Rio de Janeiro. As primeiras doações dos americanos feitas ao MAM-RJ, por exemplo, não ficavam à altura das feitas a São Paulo. Se entre as obras reservadas a São Paulo figuram Léger, Chagall, Ernst e Calder, entre as reservadas ao Rio figuram nomes de menor expressão, como Spruce, Gwathmey, Laurence, Asver. Mesmo a repercussão da primeira exposição do MAM-RJ na imprensa paulista deixa a desejar, com registros feitos apenas por dois jornais, o *Estado de S. Paulo* e o *Diário de S. Paulo*, e ainda assim em notas de poucas linhas.[186]

A situação começa a mudar em 1951, quando a diretoria-executiva é assumida por Niomar Moniz Sodré, e a diretoria-adjunta, pela engenheira Carmen Portinho. Já no ano seguinte, em Paris, Niomar adquire para o museu obras de Picasso e Brancusi, e tem início a busca por uma sede definitiva. A gestão de Niomar, que vai até 1961, cristaliza os momentos mais interessantes de convergência entre as aspirações cosmopolitas do mecenato e do empresariado carioca, que ela encarna à perfeição, e os pendores criativos de uma geração de críticos e artistas particularmente empenhada e talentosa. Ao lado de Niomar, Carmen Portinho também exerce papel importante de liderança: seu irmão, José Velasco Portinho, era diretor-superintendente do *Correio da Manhã*. E seu companheiro, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy, o responsável pelo projeto definitivo do museu. Niomar e o marido, Paulo Bittencourt, proprietário do jornal *Correio da Manhã*, mobilizaram todos os instrumentos de que dispunham para associar a imagem pública do

[185] Além de Maya e Capanema, compunham a primeira diretoria: Manuel Bandeira (primeiro vice-presidente), Marcelo Roberto (segundo vice-presidente), Josias Leão (diretor executivo), Rodrigo Mello Franco de Andrade (vice-diretor executivo), Maria Barreto (secretário-geral), Antonio Bento (secretário adjunto), Barão de Saavedra (tesoureiro), Quirino Campofiorito (tesoureiro adjunto) e Lúcia Miguel Pereira (bibliotecária).
[186] Maria Cecília França Lourenço, *op.cit.*, p. 154.

casal à bandeira da arte moderna. Ao lado de Roberto Marinho, Raul Bopp, Landulfo Borges da Fonseca, Raymundo Castro Maya e Josias Leão, Bittencourt esteve entre os primeiros a doar obras para o museu.[187] Até seu apartamento na Avenida Nossa Senhora de Copacabana foi posto a serviço da causa: a primeira exposição da coleção do MAM-RJ, em 1948, ocorreu numa sede improvisada, o último pavimento do Banco Boavista. Quando o banco pediu o espaço de volta, toda a coleção foi abrigada na casa de Bittencourt, à espera de um novo espaço, que só viria a surgir em 1952.

Durante esses anos, o jornal de sua propriedade foi uma tribuna da arte moderna. Não apenas ao publicar textos críticos – a coluna de Mário Pedrosa, por exemplo. Por ali se pode acompanhar a campanha lançada em favor da arte moderna no Rio de Janeiro e em especial para a consolidação do MAM. É instrutivo acompanhar as colunas informativas de artes plásticas que saíam nesse período no jornal. Em meia página, o colunista Jayme Maurício, desde 1952, dava conta de cada passo da arte moderna no Rio de Janeiro. Registrava as aberturas de exposição, as doações, as visitas de artistas estrangeiros e sobretudo as andanças de Niomar pelo mundo em busca de obras e notoriedade cultural. O "Itinerário das Artes Plásticas", título de seu espaço no jornal, era como uma coluna social, só que inteiramente dedicada ao universo das artes. Era por meio desse espaço que o jornal se mostrava empenhado na campanha pela arte moderna no Rio, primeiro na formação de um acervo para o MAM, na seqüência para a construção de uma sede definitiva. Ou, nos termos da própria coluna, na "campanha em favor da arte e dos artistas de hoje".

Por tabela, era por ali também que Niomar podia burilar sua imagem pública. Em 22 de agosto de 1957, por exemplo, a coluna traz uma grande foto dela ao telefone. Uma outra foto, menor, a mostra acenando do avião, já na pista do aeroporto. No texto, Jayme Maurício dava conta de quanto ela andava atarefada desde que chegara da Europa, naquela mesma semana, às voltas que estava com a construção do "magnífico museu". Tão ocupada que nem o próprio colunista conseguira entrevistá-la.[188] A adjetivação

[187] Ana Luiza Nobre. *Carmen Portinho*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 72.

[188] Está certo que o acesso de Niomar aos canais de maior prestígio fora do Brasil para criação do acervo era efetivo. Em ata nos arquivos do MAM-RJ, um documento datilografado de 19 de dezembro de 1956 lista os convivas presentes a um coquetel oferecido a Niomar em Nova York pela diretoria do MoMA. Ao lado dos curadores do museu, figuram os nomes de Salvador Dali e Mark Rothko, entre diversos outros (Acervo MAM-RJ).

hiberbólica e os agrados pouco discretos à esposa do chefe davam o tom e eram a cara da coluna, que funcionava como diário das atividades de Niomar. A extravagância de dedicar às artes plásticas um tratamento de coluna social era fenômeno indicativo das contradições do ambiente cultural carioca naquele momento. Com orgulho, o colunista anunciava, em 8 de janeiro de 1958: "Somos a capital que no plano internacional apresenta o número mais elevado de comentários diários sobre artes e artistas".

A tomar o fato por verdadeiro, ele é uma síntese entre a ansiedade por parecer cosmopolita e a forma provinciana com que esse desejo muitas vezes se deixava transparecer. É de surpreender uma cidade como o Rio de Janeiro ao longo dos anos 1950 tornar-se pólo de discussão sobre a arte moderna. Mas não de todo inverossímil. A exemplo de Niomar, os demais patrões da imprensa também disputavam espaço na cultura letrada por meio das artes plásticas. Roberto Marinho esteve entre os primeiros doadores ao acervo do MAM-RJ. A *Tribuna da Imprensa*, liderada por Carlos Lacerda, não hesitava em apoiar eventos de arte moderna: a exposição do Grupo Frente em Itatiaia, em 1954, é um evento precursor do neoconcretismo que não teve apoio nem do *Jornal do Brasil* nem do *Correio da Manhã*, mas da *Tribuna*. O *Jornal do Brasil*, por sua vez, passaria a liderar o processo com a fundação do Suplemento, que circulou entre 1956 e 1960. Ali, a atuação de Ferreira Gullar como crítico de artes e aglutinador do grupo concreto e mais tarde neoconcreto contribui para o *JB* supere o *Correio* em diversos aspectos. Note-se que a entrada nessa disputa é tardia: até 1956, tratava-se de um jornal de classificados, de pouca expressividade em vendas e conteúdo irregular.

A partir de 1953, quando o *Correio* deslancha a campanha pela construção de uma sede definitiva para o museu, a adesão à causa é maciça. *O Diário Carioca*, o *Jornal de Letras*, *O Globo*, *A Manhã*, *O Tempo*, é difícil achar um periódico do Rio de Janeiro que não tenha registrado manifestações favoráveis à construção do museu. Mesmo Carlos Lacerda, inimigo político do *Correio da Manhã*, onde era alvo constante de ataques, manifestou-se favoravelmente à construção do MAM. Aos patrões faziam coro os intelectuais que podiam não pertencer ao corpo fixo de colaboradores dos veículos, mas que tinham acesso livre a esses canais e mais de uma vez se valeram disso para engrossar a campanha. Antonio Candido, Oswald de Andrade, José Lins do Rego e Walter Zanini

estão entre os que se manifestaram, ainda no início dos anos 1950, em favor do projeto de construção do museu.[189]

É plausível, portanto, que em fins dos anos 1950 as palavras de Jayme Maurício sobre o Rio como a capital em que mais se escreve sobre arte fossem verdadeiras. A disputa entre os veículos de imprensa, somada à adesão das camadas mais expressivas da classe artística e intelectual ao projeto do museu, tornava o jornalismo carioca particularmente permeável à cobertura de artes plásticas. Em 1957, o *Jornal do Brasil* publicou uma enquete sobre "o carioca e a arte". Ali, o Ibope revelou que 44,6% dos cariocas preferiam a arte moderna, contra apenas 38,5% que saíam em defesa da arte clássica.[190] A própria iniciativa da pesquisa dava conta da urgência do tema, por um lado, e da estreiteza com que era tratado, por outro. E a resposta para a estreiteza estava na própria matéria: no mesmo conjunto de entrevistados, 44,3% jamais haviam visitado um museu, exposição ou galeria de arte. É possível que o *Correio* e o *JB* acertassem no diagnóstico da popularidade da arte moderna, mas é também evidente que essa popularidade começava e terminava na própria imprensa. As artes eram campeãs num ambiente sem campo constituído.

Quase metade dos habitantes da cidade jamais vira ao vivo uma obra de arte. O Museu de Arte Moderna já existia há quase dez anos e ainda não estava pronta a sede definitiva. O mercado consumidor de arte estava igualmente longe de se constituir: a primeira galeria, a Galeria Bonino, só seria aberta em 1960, em Copacabana. Antes disso, as exposições de arte moderna ocorriam em saguões de hotel ou nas lojas de móveis ao redor da Praça General Osório, em Ipanema. Embora já houvesse naturalmente compradores de arte, os intermediários – os *marchands* – não se faziam necessários, dado o acanhamento dos círculos a que pertenciam os colecionadores e o contato direto de que desfrutavam com os artistas. Como lembra o crítico Paulo Venâncio Filho, apenas a partir dos anos 1960 se pode falar na constituição de um mercado de arte no Rio, com adensamento da relação entre críticos, colecionadores, produção e circuito de exposições.[191] Até esse momento, assiste-se ao processo de instalação do circuito de arte

---

[189] Boa parte dessas manifestações foi compilada por Ana Luiza Nobre, *op. cit.*, pp. 98-102.
[190] *Jornal do Brasil*, 17 de agosto de 1957. Citado por Ana Luiza Nobre, *op. cit.*
[191] Paulo Venâncio Filho. "Lugar Nenhum: o meio da arte no Brasil" In: *Arte Brasileira Contemporânea*. Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

moderna na cidade, tendo à frente as movimentações em favor do MAM. Jean Boghici, que abriu a terceira galeria de arte da cidade, em 1961, é enfático ao situar no MAM o marco inicial do mercado de arte na cidade, ao criar o ambiente para a circulação de obras para além dos contatos diretos entre os poucos colecionadores e os artistas.[192] Nos termos de Mário Pedrosa, voz ubíqua naquele ambiente, em comentário sobre os números apresentados na pesquisa do *JB*: "A arte é, realmente, no Rio de Janeiro, e naturalmente pelo Brasil inteiro, fenômeno recente, para não dizer recentíssimo. Até dez anos atrás, digamos, tratava-se de coisa convencional, tudo se limitava a meia dúzia de nomes estrangeiros".

O ambiente das artes plásticas ao longo dos anos 1950, período entre a fundação do Museu de Arte Moderna, ainda em moldes precários, e a inauguração da sede definitiva, em janeiro de 1958, é o ambiente de um campo em formação acelerada, animada por atores diversos da imprensa, do empresariado brasileiro e norte-americano, do mundo intelectual e político em favor da consolidação de uma instituição capaz de aglutinar pessoas, interesses, talentos e veleidades relacionados à arte moderna. Quando a exposição neoconcreta se realiza ali, em março de 1959, é uma filha direta desse processo de decantação da arte moderna, e bandeira eficiente até hoje para indicar o quanto a instituição se conectava aos núcleos mais vivos e promissores da produção artística do período. É por isso que surpreende ver hoje, na bibliografia de mais repercussão sobre aquele grupo de artistas, consolidada a versão de que eram avessos ao mundo institucional. Se o gesto de Hélio Oiticica de enfrentar a direção do MAM em 1965 com os passistas da Mangueira aponta nessa direção, e se a obra posterior tanto de Hélio como de Lygia Clark autoriza a pensar uma relação tensa com a instituição por seu caráter relacional, anticontemplativo e antiestético, isso não está em jogo no momento em que o neoconcretismo surge como proposta de cisão no ambiente da arte concreta brasileira.

Ao mesmo tempo, é preciso ter em mente a fragilidade dessa institucionalização como termômetro da repercussão efetiva que as artes plásticas detinham no país naquele período. Não se pode afirmar que tivessem a mesma centralidade que outros domínios da vida artística e intelectual no Brasil. Não se tem uma imagem clara do contexto se se toma o barulho feito na imprensa em favor da arte moderna e da construção do museu

[192] Ana Luiza Nobre, *op. cit.*, p. 109.

como indício de sua popularidade. Pelo contrário. O desejo coletivo expresso nessas manifestações é um indicador de sua presença rarefeita no panorama brasileiro até aquele momento, como indicam com clareza as linhas de Mário Pedrosa a respeito da enquete do *JB*. O lugar a que os jovens artistas aspiravam no mundo cultural brasileiro não podia ser comparado ao dos homens de letras, que davam a tônica do debate nos suplementos culturais e nos postos de mais visibilidade do circuito da cultura. Não parece casual que Manuel Bandeira tenha figurado entre os primeiros dirigentes do MAM (era um dos vice-presidentes na primeira diretoria). Nem que Carlos Drummond de Andrade tenha feito poemas sobre o museu.[193] Nem que na agitação na imprensa em favor da construção do museu figurassem os nomes de Oswald de Andrade e Antonio Candido. Todos aparecem a emprestar o prestígio de que desfrutam como homens de letras à causa de uma forma de cultura com evidente menor espaço no país. Não parece casual, da mesma forma, que o líder teórico do neoconcretismo, ele próprio um poeta, tenha proposto a cisão em relação ao grupo de poetas com que se media. Os termômetros de prestígio mediam mais alto no universo literário. As possibilidades de repercussão efetivamente nacional para o que faziam estavam além do horizonte dos artistas que procuravam espaço naquele momento.

Além da abstração

É certo que o ambiente das artes no Brasil no fim dos anos 1950 não se restringia ao construtivismo. A seu lado, uma corrente se aliava ao que ficou conhecido como "abstracionismo informal", que nunca figurou como grupo organizado nem teve manifestos, mas engloba o conjunto de artistas que abrem mão da linguagem figurativa sem aderir à geometrização. Há incontáveis exemplos de artistas importantes associados a esse ramo. Para o efeito deste trabalho, importa indagar sobre os sentidos da categoria "abstracionismo informal" e sua validade na fortuna crítica. Trata-se de uma categoria criada por exclusão: serve para definir os artistas que não se filiaram aos grupos, por mais distintos que sejam os caminhos assumidos. Artistas tão díspares como Iberê Camargo e Fayga Ostrower já foram associados à "vertente", da qual os próprios eram os primeiros a tomar distância nas entrevistas concedidas posteriormente. Mesmo entre artistas que em

[193] *Boletim do MAM*, n. 15, 1957 (Acervo MAM-RJ).

algum momento aderiram ao ideário geométrico, há vários que não se identificam com os grupos concreto ou neoconcreto, como Volpi, Milton Dacosta, Mira Schendel e Sergio Camargo.

A produção crítica recente sobre arte brasileira tem se concentrado na obra desses artistas que operam fora da dicotomia entre concreto e neoconcreto: a partir deles, o debate tem se adensado. Isso merece ser explicitado para afastar a noção equivocada de que os grupos mais visíveis do construtivismo – objeto deste trabalho – representam a totalidade do que se produzia de relevante no país. É claro que isso não se verifica. Mas para a discussão, o que vale frisar é como isso *organiza* o debate. É em oposição ao construtivismo que se cria uma categoria como a do "abstracionismo informal". É com base em seus manifestos e grupos que se costuma examinar a trajetória de artistas que não se identificam com eles, mas cuja independência é aferida a partir da capacidade de se manter à margem num ambiente polarizado. É nesse registro que se entende o construtivismo: como linha-mestra de um debate que se instala no país e cuja presença é tão marcante que existe sempre como parâmetro, mesmo que para ser relativizado.

A trajetória de Volpi, por exemplo, é indicativa desse processo. O artista esteve entre os convidados da I Exposição Nacional de Arte Concreta, de 1956, e produziu, no início dos anos 1950, um conjunto de obras em que são visíveis as experiências com o repertório do concretismo.[194] Mesmo tendo feito parte da exposição como artista convidado, Volpi não é associado a nenhum dos grupos, embora ambos tenham feito esforços para tomá-lo como parceiro. Décio Pignatari[195] e Waldemar Cordeiro[196] se manifestaram em diversas ocasiões sobre a admiração que nutriam pelo artista. Gullar, na carta em que conta a Pedrosa sobre a formação do grupo neoconcreto, destina a ele um elogio rasgado.[197] São visíveis as forças que atuam para atrair Volpi para a lógica dos grupos – mas um dos traços que o definem é o modo como incorporou o que lhe

[194] Para uma análise detida da relação entre Volpi e os grupos concreto e neoconcreto, ver o artigo de Rodrigo Naves: "A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 81, julho de 2008.
[195] Décio Pignatari diz que o surgimento de Volpi "foi para nós quase que a justificação das teorias nossas". In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (orgs.), *op. cit.*, p. 72.
[196] Waldemar Cordeiro. "Volpi, o pintor de paredes que traduziu a visualidade popular". *Folha da Manhã*, 20/04/1952.
[197] "Arte não se ensina no colégio, e não é preciso ser doutor (senão como o Volpi) para fazê-la." A carta está transcrita no capítulo 2 deste trabalho.

interessava da onda construtiva sem identificar-se às palavras de ordem dos manifestos. A presença constante dessa idéia de "independência" para definir a trajetória de Volpi deixa claro como atuavam as forças para tornar os artistas do período parte do mesmo movimento. Da mesma maneira, sua presença na exposição de 1956 a convite dos organizadores é um elemento que embaralha a dicotomia entre paulistas e cariocas. Por motivos compreensíveis, jamais Volpi é incluído no rol de artistas paulistas apegados ao dogmatismo concreto ou à apologia do mundo industrial – no entanto, sua presença naquele contexto pouco contribuiu para desfazer o mecanicismo associado à imagem do "grupo de São Paulo".

Há um processo semelhante em relação a Iberê Camargo. O artista gaúcho vivia às turras com os grupos construtivos. Era visto como "informal", preso a uma forma de expressionismo que soava antiga aos olhos daqueles jovens que se tomavam por vanguardistas. Durante muitos anos julgou-se perseguido por Jayme Maurício, o crítico do *Correio da Manhã* e porta voz dos anseios de modernidade de Niomar Moniz Sodré e do MAM-RJ, por não aderir à gramática construtiva. Assim como Volpi, Iberê é das figuras maiores da arte brasileira e isso parece ter importância episódica numa trajetória que ultrapassa em muito a relação com o construtivismo. Mas também ele ajuda a ver o significado do movimento. Embora considerado "informal" por certa corrente da crítica, é visto por outros como um artista que partilhou a grade de valores construtivos. Na mostra comemorativa de 50 anos da Exposição de Arte Concreta de 1956, realizada no MAM-SP em 2006, os *Carretéis* de Iberê foram incluídos como exemplo desse diálogo. Essa foi a única liberdade assumida pela curadoria, de resto voltada para reproduzir em minúcia a exposição tal como exibida originalmente. É gesto indicativo da inclinação oposta, de inseri-lo num ambiente a que não quis pertencer, ainda que os *Carretéis* possam partilhar daquela gramática. A presença de um artista de seu porte engrandece aquele momento: Iberê empresta prestígio *a posteriori* aos colegas. Ao mesmo tempo, sinalizar num artista de sua importância a influência geométrica é forma de intensificar a presença do movimento no panorama cultural do período, gesto sintomático da centralidade assumida pelo construtivismo para a compreensão da arte no Brasil.

"Artistas-intelectuais" na berlinda

Em novembro de 1968, Lygia Clark escreve carta a Hélio Oiticica em que reage às novidades contadas pelo amigo. Hélio, no Brasil, dava conta a Lygia, em Paris, da grande repercussão de que a Tropicália vinha desfrutando na imprensa escrita e na televisão, atingindo uma escala de público que os artistas plásticos jamais sonharam conquistar. "Que coisa fantástica a reação do pessoal daí contra a Tropicália!", diz Lygia.

É de estarrecer, pois tudo mudou mesmo em relação ao que foi o grupo neoconcreto... O nosso grupo era pouco popular, pois era um grupo de artistas intelectuais que não tinha contato nenhum com o povo. (...) E, contra o neoconcreto, eram também artistas como nós ou intelectuais que abominavam nossas idéias.[198]

Essa é uma das poucas avaliações de Lygia sobre o legado do grupo neoconcreto, mas toca num ponto importante. Ela é o reconhecimento do elitismo do grupo, ao mesmo tempo em que sugere uma falta de conexão com o público que não era de todo verdadeira. Apenas sete anos depois da dissolução do grupo, a entrada em cena da Tropicália deflagra um tipo novo de repercussão às propostas coletivas de artistas, apoiados numa indústria cultural que avançara muito, tendo à frente rádio, gravadoras e televisão. Na comparação, sobra mesmo pouco para o grupo neoconcreto. Mas esse distanciamento do público não tem a ver apenas com o hermetismo das obras e das formulações teóricas dos "artistas intelectuais". Lygia refere-se ao grupo todo desse modo, mas parece mais revelador pensá-los como grupo de amigos do que como grupo de intelectuais. São amigos que se conheciam dos cursos de Ivan Serpa, amigos que tinham convívio em redações. As afinidades surgem com base nessas experiências, mais que no cultivo de princípios teóricos comuns. Mesmo porque falta apetite teórico ao grupo. Ao contrário de grupos como os modernistas de 1922, ou mesmo como os críticos reunidos em torno da revista *Clima*, os neoconcretos não são um grupo de intelectuais: são antes um grupo de artistas, não de formuladores.

De todos, apenas Ferreira Gullar reunia em si esses atributos de "artista intelectual". Hélio Oiticica, apesar do profundo apetite em firmar conceitualmente seu trabalho, é um formulador *a posteriori*: seus relatos sobre a importância do grupo vêm depois, como

[198] Carta de Lygia para Hélio Oiticica, 14 de novembro de 1968. In: Luciano Figueiredo (org.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica: cartas (1964-74)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

forma de achar um ponto de inflexão em sua trajetória. Hélio não é sequer signatário do manifesto neoconcreto. Sua entrada no grupo se dá a partir da segunda exposição. E nesse momento, ainda aos 22 anos, ele é mais uma esponja dos críticos que admira, como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, do que um formulador. Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis jamais se destacaram como "artistas intelectuais". Amilcar, em que pese a centralidade de sua escultura para a arte brasileira, fez questão de situar o discurso no extremo oposto do intelectualismo: suas entrevistas revelam um artesão, um homem da técnica, sempre disposto a minimizar os próprios feitos e se esquivar às formulações grandiosas. Spanudis e Jardim aliavam-se a Gullar na busca da poesia neoconcreta, e a sobrevida de ambos no panorama da poesia brasileira equivale ao da neoconcreta, ou seja, limitada e com baixo grau de enraizamento.[199] Lygia Pape e Weissmann publicaram de forma esporádica – Pape escreveu apresentações de obras de amigos, deu aulas na universidade anos mais tarde, mas não participava das discussões teóricas naquele momento. O mesmo vale para Weissmann, que produziu pouca reflexão sobre o próprio trabalho. E quanto à própria Lygia Clark, procurou sempre enfatizar uma forma particular de anti-intelectualismo. Ela fazia questão de frisar as próprias lacunas de formação e tinha na aversão ao mundo intelectual um álibi: quanto mais avançavam suas pesquisas em direção à arte sensorial, mas ela transformava a aversão à teoria numa comprovação de que a relação com seu trabalho deveria prescindir de mediações racionais.

Embora seus integrantes não fossem, por tudo isso, "artistas intelectuais" como queria Lygia, o grupo cultivou uma forma particular de elitismo, expresso de forma lacunar na afirmação de Lygia sobre a "falta de contato com o povo". O interessante a notar é que o elitismo não se resumia a essa aparente clausura – clausura que faz sentido apenas em comparação com a Tropicália, dadas as conexões diretas do grupo com a imprensa. Ele assumiu formatos diferentes e se tornou uma das formas principais de distinção dos artistas do Rio em relação às demais vertentes do construtivismo. É possível, em primeiro lugar, sinalizar um elitismo reativo, programático, inerente à

[199] Spanudis, lembre-se, era ainda psicanalista, colecionador de arte e estava sediado em São Paulo, assim como Wilys de Castro e Hércules Barsotti, que adeririam mais tarde ao grupo. A presença dos três "paulistas", num grupo em que o formulador maior, Gullar, vinha do Maranhão, o mentor, Pedrosa, da Paraíba, e a artista mais importante, Lygia Clark, de Minas Gerais, já serve para embaralhar os critérios geográficos empregados em parte da bibliografia.

proposta do manifesto. Se a idéia era desconfiar da integração da arte na produção industrial, o passo estratégico do grupo é manter-se à margem como uma agremiação de criativos alheia às finalidades produtivas da arte. Era coerente, em outros termos, para o grupo naquele momento rechaçar a proposta de uma arte afeita aos ideais de progresso industrial, pois isso contribuía para marcar a diferença com os artistas de São Paulo em diversos aspectos: por um lado, podiam com isso associá-los de forma mais imediata à cartilha do PC propagandeada por Waldemar Cordeiro; por outro, marcavam diferença como "artistas puros" num contexto em que seus oponentes ocupavam postos como publicitários, arquitetos e designers.

Essa tomada de posição contra a dimensão utilitária da arte contribui para chancelar o valor artístico atribuído àqueles trabalhos. Isso era deliberado nos textos de Gullar e se tornou moeda corrente nas definições posteriores: concentrava-se neles o maior coeficiente de criatividade do construtivismo no Brasil. Mas é preciso ter em conta que, aos formuladores do grupo, como Hélio, Lygia e Gullar, a experiência produtiva é um dado excêntrico, quando não estratégico. Hélio não era rico como Lygia, mas foi criado num ambiente em que a trilha de artista puro encontrava amparo intelectual e material. Lygia jamais precisou estabelecer diálogo entre as artes e uma atividade profissional a que nunca teve de almejar, e mesmo assim flertou com a integração da arte na arquitetura e com a produção serial antes de enveredar para um caminho desligado do universo produtivo. E Gullar, apesar de empregado em jornal e menos favorecido materialmente que os outros, era quem tinha as rédeas da dissidência, e como tal soube tirar proveito das fragilidades do ideário concretista, entre os quais a integração com a indústria aparece como adversário sob medida para se defender uma noção ampliada de arte.

Essa relação com o mundo produtivo contrasta com a de artistas que ocupavam postos no mercado de trabalho, por vezes em funções em que a arte podia assumir dimensão utilitária, caso do design e da publicidade. A essa dimensão juntava-se por vezes uma origem social atrelada à experiência fabril do imigrante e acesso restrito à formação teórica. Nesse aspecto, o contraste com o que Lygia chamou de "artistas intelectuais" era grande. Décio Pignatari, em observação sobre as diferenças entre os grupos, afirma que no Rio havia uma formação mais sofisticada. Em São Paulo, ele continua, "a origem era mais popular, ninguém tinha faculdade. Waldemar Cordeiro não

terminou o curso secundário. Lothar Charoux trabalhou em tecelagem até se aposentar. O Maurício Nogueira Lima foi o único que se formou em alguma coisa, em arquitetura."[200] O elitismo do grupo do Rio, dessa maneira, não deriva apenas de cálculo para diferenciar-se do pragmatismo dos artistas de São Paulo. Ele tem também essa raiz menos programática, relacionada ao chão social de onde partem: o contraste entre a origem dos artistas do Rio e a dos imigrantes e funcionários que atuam em São Paulo, desde o grupo Santa Helena até o Ruptura e seus desdobramentos, ajuda a compor um quadro mais rico a respeito das especificidades do grupo neoconcreto.

Décio Pignatari, ao mencionar essas diferenças, procura traduzi-las em termos da relação com a indústria. Em suas palavras:

Os que viviam do Rio para o norte tinham mentalidade agrária rural porque nunca souberam o que era indústria. Eu vivi 25 anos em Osasco (...) Que visão você queria que eu tivesse? Isso é o comum do paulista, especialmente do paulistano: a visão industrial. Enquanto que a visão do Gullar é a de um mundo todo ele maravilhoso, o mundo rural agrário.[201]

É reveladora a fala de Décio. Há nela um pendor para a explicação sociológica que os concretistas sempre rechaçaram. Há também simplificação: Osasco está para os paulistas como a praia para os cariocas na famosa fala de Mário Pedrosa, para quem a experiência à beira-mar daria aos artistas uma indolência capaz de explicar sua inclinação menos dogmática. Mas a Osasco de Pignatari fixa uma imagem de carga simbólica importante: enquanto Brasília foi projetada numa prancheta "aberta para a praia do Leblon", enquanto o MAM-RJ era erguido no recanto mais deslumbrante do Aterro do Flamengo, São Paulo aparece como sinônimo dos despojos da industrialização e da urbanização descontrolada. Esse mundo "todo ele maravilhoso" de que fala Décio é menos o mundo rural agrário de fato, ao qual Gullar nunca pertenceu e que está fora do horizonte daqueles jovens produzindo na capital do país, do que o mundo idealizado presente nessas imagens poderosas do Rio de Janeiro de fins dos anos 1950, metonímia do potencial de um país que poderia ter sido e não se completou.

---

[200] In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, *op. cit.*, p. 75.
[201] Idem, p. 76.

Mais que isso, a fala de Décio é uma forma de capitulação. Esses 25 anos em Osasco como exemplo da extração social dos artistas de São Paulo soam como um reconhecimento do rótulo imposto a seu grupo. Ele não rechaça as tentativas de associação entre sua produção poética e teórica a um elogio estéril do mundo industrial, mas as reforça. Aceitar o acanhamento de Osasco como constitutivo de sua formação, nesse contexto, é forma de reconhecer um traço atribuído a eles pela banda vitoriosa do construtivismo no Brasil. No fim dos anos 1980, essa fala de Décio o aproxima e a seu grupo da condição de *outsiders*, diante das versões estabelecidas sobre o significado da diferença entre os grupos. Sua fala, em suma, faz eco a uma figuração entre estabelecidos e *outsiders*, na concepção de Norbert Elias, que parece iluminar o tipo de interação em jogo entre concretos e neoconcretos.

Elias traça nesse trabalho as condições em que um grupo pode lançar estigmas sobre outro num contexto de origens e condições sociais semelhantes. Nesse tipo de figuração, o grupo dominante partilha a crença num carisma coletivo e atribui para si os melhores traços de seus melhores integrantes. Ao grupo dominado, destituído de condições de se impor como coletividade, recaem não apenas os piores atributos da comunidade, mas a inclinação a aceitar essa condição inferior. A menção a Osasco por parte de Décio remete a essa aceitação de horizontes menos cosmopolitas disponíveis ao grupo paulista. Sob a mesma ótica, é possível pensar por que os atributos mais ricos em conseqüência do trabalho de Lygia e Hélio puderam se espraiar como traços definidores do grupo neoconcreto. E por que as falas menos felizes de Waldemar Cordeiro se engastaram na definição da identidade dos paulistas. O elitismo do grupo do Rio, dessa maneira, é uma vantagem que contribui para impor esse estigma ao grupo de São Paulo.

A coesão e a integração são as variáveis que explicam, na teoria sociológica, a possibilidade de dominação de um grupo sobre outro. No estudo de Elias, a maior coesão do grupo dominante era dada apenas pela antiguidade, pelo tempo maior de vida na comunidade. Não se pode dizer o mesmo sobre os neoconcretos – nem convém aplicar uma armadura teórica produzida em contexto tão diverso. Mas, neles, é evidente a proximidade maior entre o veículo de imprensa, o MAM-RJ, o crítico de renome, os ateliês do museu. Somados aos laços de amizade sólidos e às origens em famílias abastadas, esses dados permitem ver ali uma integração maior. É com esse pano de fundo

que a imagem de "artistas puros" ganha força e se torna uma forma de distinção em comparação com o grupo de São Paulo, onde não havia um veículo oficial, o crítico de maior renome – Sergio Milliet – não assinava embaixo do que faziam os jovens, a liderança teórica de Cordeiro era frágil e os laços entre os artistas eram mediados por atividades profissionais que os distanciavam da condição de produtores puros. Esses fatores podem não explicar sozinhos as diferenças, mas traçam uma linha entre os grupos mais visível que as maneiras distintas de interpretar a *Gestalt* ou qualquer bandeira semelhante perpetuada pela recepção crítica.

Nos termos de Ronaldo Brito, o elitismo do grupo aparece formulado como "apolitismo":

O apolitismo neoconcreto precisa ser analisado no registro correto: a rigor ele apenas segue o apolitismo comum às tendências construtivas. O que tornou a sua inscrição cultural tão marcadamente aristocrática foi a sua posição obrigatoriamente lateral num circuito muito atrasado.[202]

No entender de Brito, foi a impossibilidade de estabelecer um embate com o mercado que conferiu ao grupo a capacidade de cultivar esse pendor que ele chama de "aristocrático" e preservar "resíduos idealistas acerca do estatuto da arte". Isso porque o embate, em suas palavras, ajusta a medida da criação e lhe dá um sentido político a partir do momento em que "revela a verdade da posição do artista na sociedade". O diagnóstico da relação com um circuito atrasado parece preciso e introduz uma variável nova na discussão – o texto é de 1977. Por outro lado, é preciso lembrar que a situação não era diferente no restante do país. A inarticulação do circuito de arte no Rio não é um dado capaz de explicar a especificidade do grupo, visto que o mesmo valia para quem produzia em outros locais. Vem daí que a forma particular de elitismo cultivada por eles pareça um modo mais claro de entender as particularidades em jogo.

Há uma diferença entre o elitismo de que o grupo se valeu como moeda de distinção e o sentido apolítico atribuído por Brito. O elitismo embutido na proposta de se firmar como artistas puros, voltados unicamente ao universo criativo, tem sentido político evidente, como fica claro pela maneira como esse atributo confere poder ao grupo do Rio.

---

[202] Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: CosacNaify, 1999, p. 62.

O sentido "apolítico" que o autor identifica nas tendências construtivas parte decerto do debate em torno das formas puras, descoladas do universo da representação, e da força com que elas se opõem ao figurativismo dos pintores modernistas, cuja motivação política era explícita. Mas isso não deixa ver uma dimensão decisiva do problema. Da mesma maneira que excluir o universo das instituições é cancelar a certidão de nascimento do construtivismo no Brasil, encará-lo como movimento apolítico é perder de vista um momento de adensamento do campo das artes atravessado por sentidos políticos.

Na acepção literal, convém lembrar a filiação dos formuladores às diferentes vertentes do comunismo no Brasil. Seus lados mais ortodoxos, visíveis na militância de Cordeiro pelo PC, ou dissidentes, como no trotskismo de Pedrosa, estavam representados e eram o filtro ideológico que organizava o debate. Em mais de uma vez, como lembra Pignatari, a disputa no interior das tendências construtivas assumiu a forma de "luta entre comunistas e trotskistas".[203] Em suas acepções menos diretas, a dimensão política é também estruturadora dos fundamentos do construtivismo. Na trajetória de Mário Pedrosa, a tensão entre arte e política é fundadora e assumiu formas distintas em sua produção, mas jamais uma dimensão esteve dissociada da outra. A equação que ele encontra para o "sentido revolucionário" da forma pura é a síntese pela qual a militância política se funde na militância do crítico de arte.[204]

Como se nota, soa deslocado o epíteto "apolítico" associado às tendências construtivas, surgidas no Brasil em meio a esse embate. O "apolitismo neoconcreto", por extensão, é uma categoria estranha, pois o grupo deriva desse clima de opinião formado em torno da obra de Mário Pedrosa. Os "artistas intelectuais" de Lygia tinham isso claro e em breve agudizariam os sentidos políticos de seus trabalhos, como se nota na produção posterior de Hélio e Gullar. O que Brito chama de "apolitismo" e de "inscrição aristocrática", por tudo isso, representa mais que a conseqüência de um mercado não-formado e sem força para trazer os artistas para o mundo real. Eles são marcas de um descolamento estratégico das finalidades produtivas da arte, a partir do qual o grupo podia se distanciar e estigmatizar os artistas presos a essas categorias. Nesse contexto, o

[203] In: Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale (orgs), *op. cit.*, p. 74.
[204] O ponto fica mais claro nos ensaios que Otília Arantes dedicou a Pedrosa, na tese de Marcelo Mári sobre a união entre as duas formas de militância em sua obra (cf. bibliografia), e no primeiro capítulo deste trabalho, inteiramente dedicado à figura de Pedrosa.

“apolitismo” acaba por esvaziar o profundo sentido político que o elitismo cultivado pelo grupo assumiu na disputa com os outros artistas. Profundo porque, seja na forma de explicitar a rejeição ao utilitarismo no manifesto e nos artigos, seja pelas origens sociais mais elevadas, ele foi o instrumento de uma dominação simbólica que garantiu ao grupo posição de destaque em relação às demais vertentes do construtivismo no Brasil.

JB*: jornal laboratório*

Há uma diferença entre o elitismo que o grupo neoconcreto de fato representava e a ausência de contato com o público a que Lygia Clark se refere. O grupo só pôde existir porque teve um canal de comunicação com uma faixa importante de leitores, que era o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.* O suplemento tem papel importante na narrativa sobre o neoconcretismo. Ele costuma ser apresentado como exemplo da mentalidade arejada que envolvia a imprensa e os círculos letrados cariocas do período. Sua diagramação experimental, a defesa declarada dos pressupostos construtivos e as polêmicas que abrigou em suas páginas ajudam a fazer dele um emblema do espírito vanguardista que envolve o neoconcretismo. Em formulações mais entusiasmadas, vira até a contrapartida gráfica das diretrizes contidas no manifesto neoconcreto, um não-objeto saído diretamente das rotativas.[205] O elo a reforçar essa aproximação é a figura de Amilcar de Castro, um dos autores da reforma gráfica do *JB*, fato que em muitos casos serve para embasar a proximidade entre suas atividades de escultor e de artista gráfico.

Mas é outra imagem que aparece do *SDJB* quando o situamos num plano mais geral da imprensa da época e olhamos mais de perto a maneira como era feito. Por mais que o *JB* seja o jornal mais associado ao concretismo no Brasil, vale lembrar que ele é dos últimos a aderir à bandeira da arte moderna no Rio. Se o *Correio da Manhã* encampa a batalha pelo MAM-RJ desde 1951, quando Niomar Moniz Sodré assume a direção, o *JB*

[205] “A superação, pretendida pelos neoconcretos, das dicotomias tradicionais entre sujeito e objeto, obra e processo criativo, arte e vida, dar-se-ia como virtualidade, como horizonte de possibilidade a ser retrabalhado infinitamente. Quiçá o ponto de contato destas duas tendências complementares e não excludentes possa ser encontrado na proposta gráfica de Amilcar de Castro para o *Jornal do Brasil*, onde o projeto construtivo está a serviço da inteligência visual e da mão de cada leitor virando a página.” Luiz Camillo Osório. In: *O desejo da forma*, p. 228. Registre-se, ainda, a dissertação de mestrado “Amilcar de Castro e a página neoconcreta” (PUC-RJ, 2006), de Ana de Gusmão Manarinno, inteiramente dedicada à demonstração dessa relação.

só vai começar a dar sinais de adesão a partir de 1956. É nessa época que surge o suplemento, tendo à frente o jornalista e poeta Reynaldo Jardim. O jornalista tinha um programa de variedades na rádio do *JB* e ganhou autorização da Condessa Pereira Carneiro, proprietária do jornal, para transformá-lo num caderno impresso. Até esse momento, o *JB* era basicamente um jornal de classificados, com nenhum apuro gráfico e de forte ranço academicista.[206] O suplemento acaba tendo papel importante, pois foi a partir dele que a direção do jornal percebeu a cultura como indutor de prestígio social. Como lembra Ferreira Gullar, em tom divertido, a "condessa começou a ser convidada a jantar em Embaixada".[207] O exemplo de Gullar exprime com humor, mas também clareza, o sentido da publicação de um suplemento cultural para o jornal naquele momento. Ele era a porta de entrada num circuito restrito de prestígio social. E foi a partir dessa percepção que a direção do jornal encampou a reforma editorial mais ampla.

Ainda assim, não havia um bloco homogêneo em favor do sotaque progressista do jornal. Quem capitaneou a reforma entre 1956 e 1959 foi o jornalista Odylo Costa, filho, um opositor ferrenho de Juscelino Kubistchek que foi adido cultural do Brasil durante o regime militar, suplente de José Sarney no Senado, membro da Academia Maranhense de Letras e mais tarde imortal da Academia Brasileira de Letras. Não tinha, como se nota, o perfil do intelectual progressista. Mas foi ele que convidou Janio de Freitas e Ferreira Gullar para trabalhar no *JB*, em 1956. No ano seguinte, Amilcar de Castro ingressou na equipe para dar continuidade ao processo de reforma, que consistia em conciliar a vocação de jornal de classificados com um diário de notícias digno de competir com os grandes jornais do momento. Desde o início, o suplemento era território de Reynaldo Jardim. Foi ele que criou o *SDJB* e lhe conferiu o aspecto visual. Apesar da presença de Amilcar no restante do jornal, o suplemento tinha autonomia. A redação funcionava em outro andar e ele seguia parâmetros próprios. Com a cobertura da Condessa, Jardim tinha carta branca para imprimir os rumos que desejava. No outro extremo, Odylo e o genro da Condessa, Manoel Francisco Britto, viam as ousadias com desconfiança e como gasto

[206] Aníbal Freire, um dos diretores do jornal, era da Academia Brasileira de Letras e, segundo Reynaldo Jardim, colocava-o a serviço de seus pares de Academia. Em 22 de janeiro de 1956, um articulista do jornal elogia o Salão de Belas Artes e chama a arte moderna de "fantasma" a assombrar os jovens. Ver Daniel Trench. *Tentativa e acerto: a reforma gráfica do Jornal do Brasil.* Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 2007.

[207] Entrevista de Ferreira Gullar a Daniel Trench. In: Daniel Trench, *op. cit.*, anexos.

desnecessário. Em 1959, com a saída de Odylo e a nomeação de Janio de Freitas à chefia de redação, esperava-se um alívio para a situação, mas as tensões seguiam e Janio ficou no cargo até 1961, quando deixa o jornal, ano em que também sai Amilcar de Castro.

Ferreira Gullar, durante o tempo em que escreveu sua série de artigos sobre arte no *SDJB*, estava sem vínculo formal com o *JB*. Ele havia sido demitido do copidesque em 1958. Como o suplemento tinha autonomia, foi abrigado por Reynaldo Jardim, que tinha ali um laboratório regido por regras diferentes. Isso é indicativo de como o *SDJB* tinha uma existência à parte, era como um núcleo experimental que durante quatro anos conseguiu resistir às pressões editoriais e econômicas impostas pela realidade de uma empresa grande. E isso graças ao suporte da Condessa, motivada pela mobilidade nos círculos ilustrados de que passou a desfrutar a partir dele. É esse isolamento em relação ao resto do jornal que sinaliza também o baixo grau de intervenção de Amilcar de Castro nos rumos gráficos do *SDJB*. Como declarou Reynaldo Jardim, Amilcar atuava nos cadernos principais do jornal, mas deixava a "perfumaria", leia-se, o Suplemento, a cargo de Reynaldo. É a ele que se deve creditar a linha editorial do caderno e seus atributos gráficos. E esse é um dado importante para matizar a idéia de que o aspecto gráfico do suplemento seria uma extensão do trabalho de Amilcar como escultor, logo um desdobramento do neoconcretismo. É claro que Jardim, como signatário do manifesto, era integrante do grupo, mas como sua atividade se dava no campo da poesia e sua projeção como artista foi inferior à de Amilcar, a questão não se apresenta do mesmo modo. Fazer de Jardim o elo entre o suplemento e o neoconcretismo não é atitude que tenha a mesma força de irradiar a aura vanguardista do grupo para as páginas do jornal.

Esse caráter isolado do *SDJB* também ajuda a explicar a liberdade editorial de que os colaboradores desfrutavam. Apenas num ambiente protegido das ingerências da direção é possível pensar uma mistura tão grande de interesses entre o que os artistas planejavam para suas carreiras e os rumos do jornal. O *JB* naqueles anos foi posto a serviço do concretismo de maneira ostensiva. Quando os irmãos Campos convidaram o grupo do Rio, Ferreira Gullar à frente, a expor em São Paulo na Exposição de Arte Concreta de 1956, firmou-se o acordo de fazer do *JB* o veículo oficial do concretismo. As disputas travadas ali, que diziam muito dos espaços que cada grupo pretendia ocupar no cenário cultural brasileiro, animaram o suplemento e deram a ele o vigor ainda hoje

saudado como marco do jornalismo cultural. O interessante a registrar é que esse viço também era fruto de amadorismo da direção – foi apenas porque o jornal se deixou levar pelos interesses daqueles jovens e abriu mão de distanciamento em relação ao modo como eles usavam aquela tribuna em favor de causas próprias que se tornou possível a experiência singular, intensa e cheia de contradições do *SDJB*. Nos termos de Lygia Clark: "A Condessa Pereira Carneiro virou uma espécie de mãe do movimento neoconcreto".[208]

Os "artistas intelectuais" distantes do povo a que se refere Lygia, desse modo, atuavam num ambiente cravejado de pontos de apoio que os inseriam no coração de um sistema de produção e disseminação da arte moderna que dependia deles para se expandir. Ainda que incipiente e cheio de fraturas, esse sistema integrava veículos da grande imprensa e o principal museu em torno de uma bandeira genérica – a arte moderna – e um veículo específico, o *Jornal do Brasil*, posto a serviço do concretismo e das batalhas internas de seus integrantes. Por trás desse conjunto pouco articulado, uma fração expressiva do empresariado carioca e de intelectuais ligados à administração federal dava suporte e estimulava a atuação dos jovens artistas capazes de atualizar o repertório plástico brasileiro e atenuar a defasagem em relação aos grandes centros. O aparente isolamento dos "artistas intelectuais" de Lygia sugere também um grupo distanciado não apenas do povo, mas das camadas mais altas do poder econômico e político. A moldura institucional em volta deles ajuda a ver essa conexão, fundamental para compreender o tipo de transformação que puderam operar.

Os pontos de inflexão na arte brasileira representados pelo neoconcretismo ficam mais claros diante desse desenho. As imagens de Niomar Moniz Sodré atarefada nos coquetéis pelo mundo, de Mário Pedrosa a reunir semanalmente jovens artistas e críticos em sua casa, da Condessa Pereira Carneiro a incentivar a criação do *SDJB* e patrocinar enquetes no jornal sobre a "arte moderna", de Paulo Bittencourt a abrigar o incipiente MAM-RJ em seu apartamento, de Manuel Bandeira e Carlos Drummond a escrever poemas sobre o museu e seus jovens artistas, todas essas imagens cristalizam a seu modo um movimento mais amplo de que o neoconcretismo é parte – parte que não se deixa ver por inteiro longe desse contexto. A imagem de artistas isolados sugerida por Lygia não

[208] In: Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale (orgs), *op. cit*., p. 147.

permite apreender a transformação que ajudaram a operar na arte brasileira. A transformação só pôde ser efetiva – ou seja, engastar-se de modo definitivo na narrativa sobre arte no país e influenciar as gerações subseqüentes de artistas – porque exprimia anseios de frações estratégicas do empresariado e de uma classe política especialmente permeável aos intelectuais e artistas de prestígio no momento.

Não é produtivo pensar o grupo neoconcreto como capaz de impor um conjunto novo de valores de fora para dentro do circuito estabelecido.[209] Eles não estão fora, isolados, como sugeria Lygia, mas aproveitando brechas e estímulos concedidos no seio da classe dirigente. Não se pode dizer que pertencessem às camadas mais altas da elite brasileira e que sua influência adviesse diretamente do peso econômico e político de que desfrutavam. Isso estaria longe da realidade daqueles jovens de extração diversa com pouco cacife para impor o que quer que fosse. Mas a posição que ocupavam era estratégica e se alinhava às vertentes mais expressivas do ambiente cultural. Se, por idade ou origem social, não integravam diretamente posições-chave na classe dirigente, eles eram os atores adequados para representar o papel da vanguarda tal como imaginada naquele momento e faziam as vezes de talismã daqueles que ocupavam os postos estratégicos, seja na direção das instituições de maior peso, como Niomar e a Condessa, seja nos andares de maior prestígio da atividade intelectual, como Mário Pedrosa.

Eles são representativos de um arranjo social prestes a ruir, o que diz do modo idealizado como aparecem na bibliografia. E a ruína não se dá apenas pelo golpe, em 1964, mas por uma reordenação de papéis que leva ao surgimento de novas prioridades para as artes e para a cultura brasileira. Gullar abandona o grupo em 1961, mesmo ano em que Niomar se afasta da direção executiva do MAM por motivos de saúde. Também o *Jornal do Brasil* tem seu perfil editorial alterado: a saída de Janio de Freitas, no mesmo ano de 1961, sinalizava uma derrota da ala progressista da direção do jornal e uma vitória para o *Correio da Manhã*, que contratara Janio para repetir a experiência do *JB*, que crescera nos anos anteriores. Mas Paulo Bittencourt morre pouco depois, em 1963, e a luta que se instala entre Niomar e a filha de Bittencourt pelo controle do jornal faz com que, antes mesmo do golpe, o *Correio* comece um caminho penoso para o fim. Em pouco

[209] Ver Raymond Williams, *op. cit.*, para o sentido da transformação de "fora para dentro". Nos termos de seu argumento, o grupo de Bloomsbury obteve êxito na imposição de seus valores por estarem inseridos no coração do sistema de prestígio educacional e econômico de sua época.

tempo, os atores que conduziram a campanha pela arte moderna ao longo dos anos 1950 mudam de papel e função, o que acarreta mudanças importantes no tabuleiro das artes e, ao lado das transformações no cenário da política federal, começa a transformar o ambiente da cultura brasileira.

Considerações finais

Em entrevista no início dos anos 1980, Iberê Camargo fez uma observação sobre o concretismo que serve de emblema para a discussão de fundo deste trabalho: "Eu não me surpreenderei se um dia for feito um levantamento de época e fique claro que se escreveu muito mais do que realmente se produziu", disse. "Quer dizer, que realmente a coisa se passa mais no terreno da crítica do que propriamente no terreno da criação."[210] Iberê discorre sobre o tempo em que se via excluído do grupo hegemônico no campo das artes: nos anos 1950, o fato de não haver aderido aos grupos concretos ou produzir de acordo com aqueles princípios o tornava um corpo estranho, o que lhe rendeu dissabores com a crítica e a exclusão de um circuito ao qual mais tarde estaria integrado em definitivo. Há um tom reativo em seu depoimento que não se pode perder de vista. Mas isso não invalida o ponto. Ele continua: "A pessoa que estava de posse da crítica era engajada nesse movimento, era um criador desse movimento. Então tinha que incentivar os seus soldados. É evidente. Não ia incentivar os outros. Porque há uma política nisso".

As afirmações de Iberê identificam uma predominância do discurso crítico que a essa altura há de ter ficado clara. A idéia de que, durante esse período, "a coisa se passa mais no terreno da crítica do que no terreno da criação" não tem como ser medida, mas o caminho percorrido neste trabalho indica o quanto essa dimensão é decisiva. O raciocínio de Iberê segundo o qual o crítico é também um criador do movimento e como tal deve "incentivar os seus soldados" encontra guarida nas trajetórias de Pedrosa e Gullar. Ambos tinham seguidores e capacidade de influenciar os que se reuniam em torno deles. Pedrosa, mais do que qualquer crítico do período, foi influente a ponto de formar uma geração de artistas capaz de produzir *a partir* do conjunto de valores que passara a defender dos anos 1940 em diante. É evidente que o construtivismo no Brasil não é obra apenas sua, mas é impossível contar essa história sem tomá-lo como protagonista. É sobre o pano de fundo de um conjunto de circunstâncias em que Pedrosa atua como figura central que se torna possível compreender o papel desempenhado por Gullar, um pupilo seu que encontra condições para propor uma cisão no interior do movimento sem, contudo, romper com o mestre.

[210] Idem, p. 180.

Os dois são narradores dessa história que se caracteriza, como notou Iberê, por uma espécie de hipertrofia da crítica, em que por vezes a dimensão teórica antecede os trabalhos, que são elaborados a partir dela e como emblemas de sua efetividade. Ambos são os porta-vozes por excelência de um conjunto de versões multiforme e de alcance variado, caracterizado na forma de uma fortuna crítica heterogênea. Ambos são fios condutores que permitem ampliar a imagem do construtivismo. Suas trajetórias são especialmente valiosas para a compreensão da dinâmica da vida intelectual e artística no Brasil naquele momento, e é nessa condição que são objeto de destaque neste trabalho.

Não é casual a opção por não tratar o neoconcretismo como "movimento". O termo foi usado apenas para referir-se ao construtivismo de forma geral. Essa escolha deriva da percepção de que o neoconcretismo não pode ser compreendido de forma autônoma, mas apenas como parte integrante desse processo que o ultrapassa. Pensá-lo como "grupo", por isso, foi a opção que pareceu mais adequada: a indagação é justamente sobre os motivos que permitiram a um agrupamento tão heterogêneo e de duração tão breve ser consagrado como movimento autônomo. Tratá-lo como movimento seria aceitar uma perspectiva construída historicamente que o trabalho procurou desnaturalizar. A exposição ao longo dos quatro capítulos destinou-se, em última análise, a mostrar que a agudização de disputas e insatisfações de que o neoconcretismo é sintoma deixa ver uma imagem mais nítida do construtivismo no país. A proposta não foi referendar ou contestar as categorias da crítica em torno de seu significado como "continuidade" ou "ruptura", mas buscar em suas particularidades pistas valiosas para a compreensão da vida intelectual e artística nesse momento no Brasil.

Encará-los na condição de "grupo" permitiu enxergar particularidades reveladoras. Contra a noção que o toma por "apolítico", ganham destaque os diversos sentidos políticos assumidos pelo grupo, sobretudo aquele derivado de um elitismo cultivado como ferramenta estratégica para diferenciar-se dos demais artistas efeitos às artes aplicadas, ao design e à publicidade. Contra a idéia de que se tratava de um conjunto de "artistas intelectuais", como defendia Lygia Clark, o percurso enfatiza um ambiente em que a formulação intelectual ficava restrita à liderança.

A presença de investigações sobre a passagem do plano para o espaço ou sobre o tonalismo na obra de autores não pertencentes ao grupo neoconcreto, caso de Luiz

Sacilotto e Maurício Nogueira Lima; o peso significativo das leituras anacrônicas em torno da obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark, que enfatizam o papel de ambos como pioneiros nos anos 1950 a partir do que eles passam a representar no circuito internacional após os anos 1980; a proximidade entre os trabalhos do período neoconcreto de Lygia Clark e aqueles dos concretistas tidos como ortodoxos, preocupados com a construção de padrões reprodutíveis em grande escala; a ambigüidade da formulação teórica de Mário Pedrosa, em que a *Gestalt* aparece como elemento de cientificismo e ortodoxia; o poder irradiador de Brasília e outras manifestações culturais do período, capazes de envolver o grupo num manto carregado de simbolismo transformador que embaça suas particularidades; os caminhos diversos assumidos pelos integrantes do grupo após uma dissolução causada pelo afastamento do líder teórico; todos esses elementos são núcleos importantes da pesquisa e permitem formar uma imagem que relativiza sua condição de marco fundador da arte contemporânea no país.

Em paralelo, era preciso ver como essa versão encontrou meios de se consolidar. E isso aparece como um emaranhado de circunstâncias que envolve a presença ubíqua de Mário Pedrosa, capaz de ocupar todos os espaços disponíveis para a atuação do crítico de arte e do administrador cultural; as cartas na manga do jovem e talentoso Gullar, manejando a crítica de arte a partir de interesses oriundos de sua atividade como poeta e em busca de espaço de liderança; a capacidade impressionante de Hélio Oiticica de formular as linhas de interpretação sobre o próprio trabalho; um contexto em que grande imprensa e museus no Rio de Janeiro atuam em uníssono em torno de uma causa comum. Em termos mais concretos, foi esse duplo objetivo que acompanhou o percurso exposto nos quatro capítulos da tese: por um lado, apresentar dados que atenuem a aura transformadora em torno do grupo de modo a situá-lo no contexto mais amplo do construtivismo no país. Por outro, desvendar as condições que favoreceram a criação da imagem em processo de consolidação na crescente fortuna crítica a respeito.

O estalo para a proposta de uma pesquisa nessa direção veio em 2006, a partir de uma entrevista do crítico Paulo Sérgio Duarte à *Folha de S. Paulo*. Ele dizia que o construtivismo no Brasil desempenhou para as artes um papel análogo ao de Machado de Assis para a literatura. Composto de vários sujeitos empíricos, o movimento poderia ser visto hoje como um “Machado coletivo”. A frase de Duarte despertou a atenção por

vários motivos. Há nela uma intenção de alçar esse momento ao patamar mais alto do cânone da cultura brasileira, o que a referência a Machado deixava evidente. Não se tratava, porém, de aproximar o construtivismo ao escritor Machado de Assis, mas a um Machado específico, tal como entendido por uma vertente da crítica atual, que o vê como capaz de tirar vantagem do atraso brasileiro e produzir a partir dessa deficiência uma síntese que não fica a dever à melhor produção dos grandes centros.

A fala de Duarte deixava ver uma tentativa de encontrar para as artes plásticas brasileiras um patamar de complexidade próximo ao da literatura, ainda que cinqüenta anos mais tarde e que para isso fosse preciso lançar mão de um conjunto de artistas. Deixava ver também uma ascendência da crítica literária sobre a de artes plásticas, o que pedia indagação sobre o estatuto da crítica de artes em relação aos demais domínios da produção intelectual. Por que as artes precisavam reivindicar para si um Machado de Assis? Por que seria preciso buscá-lo nessa produção específica dos anos 1950? O que haveria naquelas obras – e sobretudo no discurso a respeito delas – capaz de conferir ao movimento substância suficiente para se alçado à condição de emblema nacional?

Foi a partir desse conjunto de questões que o trabalho começou a ganhar corpo, sistematizado em forma de projeto em meados de 2006. Essa fala de Duarte vinha se somar a uma vivência de alguns anos como editor de uma revista de Ciências Sociais – a *Novos Estudos Cebrap* – em que o construtivismo no Brasil já havia sido objeto de artigos interessantes. Somava-se ainda ao convívio com amigos arquitetos, designers, curadores e artistas plásticos imersos nesse conjunto de questões, à vivência como jornalista de cultura em redações de grandes jornais e revistas e a um interesse pelas formas de abordagem da arte pela sociologia que já havia sido exercitado em mestrado em torno da crítica de literatura em São Paulo nos anos 1980. A forma de abordar o grupo neoconcreto é também fruto desse conjunto variado de circunstâncias e pode se tornar mais inteligível à luz desse percurso.

Como é comum em trabalhos de longa duração – foram cinco anos desde o projeto até a entrega desta versão –, há diversas correções de rota ao longo do caminho. Não apenas pela redução de escopo em relação ao projeto original, mas pelas transformações na relação com o objeto de estudo. Com o tempo, o convívio com as mesmas figuras e noções cria uma familiaridade perigosa. Não só figuras como Pedrosa ou Hélio Oiticica

vão se tornando sedutoras e envolventes, mas também os conceitos acabam assumindo a feição de velhos conhecidos. Na bibliografia em torno do neoconcretismo aparecem de forma naturalizada expressões como "linha orgânica", "junção entre arte e vida", "*quasi-corpus*", "não-objeto", "cor-luz", "metaesquema". As primeiras leituras suscitam estranhamento, mas à medida que se repetem nos textos, ensaios e artigos, vão se tornando parte desse universo como se sempre tivessem existido. O desafio foi lidar com eles com a distância suscitada por esse primeiro contato, sem deixar de indagar sobre o contexto em que são empregados.

O longo período de elaboração também gerou o dilema da disponibilidade crescente de material. Como o trabalho acompanha a formação de um discurso, os sinais de consolidação dessas versões e de sua presença cada vez maior no debate sobre a cultura brasileira eram visíveis quase que a cada dia. No fim de 2010, já nos últimos meses de realização da pesquisa, a abertura de uma exposição em torno do neoconcretismo em Berlim, com curadoria compartilhada entre o MAM-RJ e o museu alemão que a abrigou, atualizou a discussão de maneira significativa. Para 2013, o Museu de Arte Moderna de Nova York anunciou uma grande retrospectiva de Lygia Clark e o lançamento de coletânea de ensaios de Mário Pedrosa. Em maio de 2011, os herdeiros de Lygia Clark, depois de longos anos de litígio com pesquisadores e museus, tornaram disponível seu acervo numa casa no Rio de Janeiro, abrindo um novo campo à investigação. No fim do mesmo mês, uma importante retrospectiva de Lygia Pape abriu no museu Reina Sofia, em Madri. No catálogo, frases de teor que a essa altura soa muito familiar: "Seu abandono da geometria concreta e fundação do neoconcretismo em 1959 é considerado o início da arte contemporânea brasileira".[211]

O processo, como se nota, segue a todo vapor. Há diversos sentidos para o termo "construção" nesta pesquisa. Ele remonta aos experimentos do construtivismo russo e das vanguardas do início do século. Remonta à busca pelas formas puras no contexto do abstracionismo geométrico em suas variantes mais e menos ortodoxas. Faz alusão ao sentido de organização e disciplina dos trabalhos produzidos em diálogo com essa tradição. Remete ao intercâmbio intenso com a arquitetura, o design e sua busca por padrões e formas seriais. A essas acepções, soma-se ainda esta: a de processo não

[211] Citado em matéria de *O Estado de S. Paulo*, em 13 de abril de 2011.

acabado, parte de um debate em plena atividade. Como as formas escolhidas para objeto de estudo, este trabalho também é, a seu modo, uma obra em construção.

ACERVOS CONSULTADOS:

Banco de Dados da *Folha de S. Paulo*

Banco de Dados do *Estado de S. Paulo*

Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)

Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP)

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)

Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa (Cemap/Unesp)

Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro)

Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP)

BIBLIOGRAFIA CITADA:

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico.* São Paulo: Scritta, 1991.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. "Pensamento Brasileiro e Sociologia da Cultura". In: *Tempo Social*, vol. 16, n.1, junho de 2004.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRETT, Guy. "Hélio Oiticica: reverie and revolt". *Art in America*, janeiro de 1989.

BOTELHO, André, RUGAI BASTOS, Elide e VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

BOURDIEU, Pierre. "A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo". In: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos*: *a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

_____ *Experiência crítica*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

CARNEIRO, Beatriz Scliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário/Fapesp, 2004.

CLARK, Lygia. "Carta a Mondrian". In: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

CONDURU, Roberto. "Metaesquema, metaforma, metaobra". Anpap, 2008. Consultado em http://www.anpap.org.br/2008/artigos/065.pdf.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 58, novembro de 2000.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ESPADA, Heloisa. *A máquina lúdica de Geraldo de Barros*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 2006.

FABBRINI, Ricardo. *O espaço de Lygia Clark*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. São Paulo, 1991.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark e Hélio Oiticica: cartas (1964-74)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain e BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson: Nova York, 2004.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet: crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. *Experiência neoconcreta.* São Paulo: CosacNaify, 2007.

LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MAMMÌ, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, novembro de 1992.

_____. “Uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta”. In: *Concreta ’56: a raiz da forma.* São Paulo: MAM-SP, 2006.

MANARINNO, Ana de Gusmão. “Amilcar de Castro e a página neoconcreta”. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2006.

MARI, Marcelo. “Estética e política em Mário Pedrosa”. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH-USP. São Paulo, 2006.

MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa: solidão revolucionária*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

MOURA, George. *Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

NAVES, Rodrigo. “Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 64, novembro de 2002.

NOBRE, Ana Luiza. *Carmen Portinho.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Encontros.* César Oiticica Filho (org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

PALMEIRA, Maria Rita. *Poeta, isto é, revolucionário.* Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL-Unicamp. Campinas, 2001.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____ *Obras escolhidas I*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

_____ *Obras escolhidas III*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1998.

_____ *Obras escolhidas IV*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 2000.

PRADO, Antonio Arnoni. “Elucubrações dramáticas do professor Oiticica”. In: *Estudos Avançados*, n. 40, 2000.

RAMOS, Nuno. *Ensaio geral.* São Paulo: Globo, 2007.

SALA, Dalton. “Arquivo de arte da Fundação Bienal de São Paulo”. *Revista da USP*, São Paulo, n. 52, p. 122-146, dezembro/fevereiro 2001-2002.

SALOMÃO, Waly. *Qualé o parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SALZSTEIN, Sonia. “Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 41, março de 1995.

SARAIVA, Roberta (org.). *Calder no Brasil*. São Paulo: Pinacoteca do Estado CosacNaify, 2006.

SCHWARZ, Roberto. "Leituras em competição". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 75, julho de 2006.

_____ "Os sete fôlegos de um livro". In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIGAUD, Lygia. "Doxa e crença entre os antropólogos". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 77, março de 2007.

STOLARSKI, André. "O design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966". In: *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

TRENCH, Daniel. *Tentativa e acerto: a reforma gráfica do JB*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP. São Paulo, 2008.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. "Lugar Nenhum: o meio da arte no Brasil" In: *Arte Brasileira Contemporânea*. Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

WILLIAMS, Raymond. "The Bloomsbury Fraction". In: *Problems in materialism and culture*. Londres: Verso, 1980.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS

CAMPOS, Haroldo de. "Posição dos paulistas: da fenomenologia da composição à matemática da composição". *Jornal do Brasil*, 23 de junho de 1957.

CAMPOS, Augusto de. "Não adianta ser 'neo'. É preciso ser novo". *Jornal da Tarde*, 15 de setembro de 1984.

CORDEIRO, Waldemar. "Teoria e prática do concretismo carioca". *Arquitetura e decoração*, n. 22, março/abril de 1957.

_____ "Concretismo e o problema da organização da cultura". *Arquitetura e decoração*, n. 22, março/abril de 1957.

_____ “Resposta a Ferreira Gullar”. *Correio da Manhã*, 06 de agosto de 1960.

DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de S. Paulo*, 12 de abril de 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de S. Paulo*, 16 de fevereiro de 1997.

GULLAR, Ferreira; JARDIM, Reynaldo e BASTOS, Oliveira. “Poesia concreta: experiência intuitiva”. *Jornal do Brasil*, 23 de junho de 1957.

_____. “A Mário Pedrosa, com carinho”. *Folha de S. Paulo*, 16 de abril de 2000.

JARDIM, Reynaldo. “Duas formas no tempo”. *Jornal do Brasil*, 22 de março de 1959.

_____ “Ballet concreto”. *Jornal do Brasil*, 05 de agosto de 1958.

MERQUIOR, José Guilherme. “Sobre a verdadeira finalidade do neoconcretismo”. *Jornal do Brasil*, 17 de setembro de 1960.

_____. “A criação do livro da criação”. *Jornal do Brasil*, 03 de dezembro de 1960.

PEDROSA, Mário. “Significação de Lygia Clark”. *Jornal do Brasil*, 23 de outubro de 1960.

VIEIRA, José Geraldo. “O grupo neoconcreto no MAM”. *Folha da Manhã*, 12 de maio de 1961.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Concreta ’56: a raiz da forma. São Paulo: MAM-SP, 2006.

O desejo da Forma. Akademie der Kunste, Berlim, 2010.

Hélio Oiticica (Metaesquemas). São Paulo: Galeria Ralph Camargo, outubro de 1972.

Hélio Oiticica. Jeu de Paume/Projeto Hélio Oiticica/Witte de With, 1992.

Hélio Oiticica: Grupo Frente e Metaesquemas. Regina Boni e Luciano Figueiredo (curadores). São Paulo: Galeria São Paulo, 1989.

Helio Oiticica: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

Lygia Clark e Hélio Oiticica: sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. São Paulo/Rio de Janeiro: Funarte, 1986.
XXII Bienal Internacional de São Paulo – salas especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

FILMES

O cão louco. Roberto Moreira, 1993.
Almir Mavignier: concrete memories. Nina Galanternick, 2006.
Mário Pedrosa: a forma do afeto. Nina Galanternick, 2010.

OBRAS DE REFERÊNCIA:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
BELLUZZO, Ana Maria e outros (org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão.* São Paulo: MAC-USP, 1986.
BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
DUARTE, Paulo Sérgio. "Amilcar de Castro ou a aventura da coerência". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 28, outubro de 1990.
_____ *Anos 60: transformações da arte no Brasil.* Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
_____ *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
_____. *Mozart: sociologia de um gênio.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
FABRIS, Annateresa. "A fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho." *Imagens*, Campinas, v. 8, p. 66-79, 1998.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
_____ *O olho e o espírito*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
GOMBRICH, E. H. *História da arte*. São Paulo: LTC Editora, 2002.
_____ *Meditações sobre um cavalinho de pau*. São Paulo: Edusp, 1999.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1989.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____*Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____*Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____*Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINHEIRO FILHO, Fernando. *Arte em sociedade*. São Paulo: CosacNaify, 2008.

RINGER, Fritz. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933*. São Paulo: Edusp, 2004.

RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese apresentada ao Departamento de Antropologia do IFCH-Unicamp. Campinas, 2002.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian: a dimensão humana da arte abstrata*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*: *fundamentos da sociologia compreensiva*, v.1. Brasília: Editora UnB, 1991.

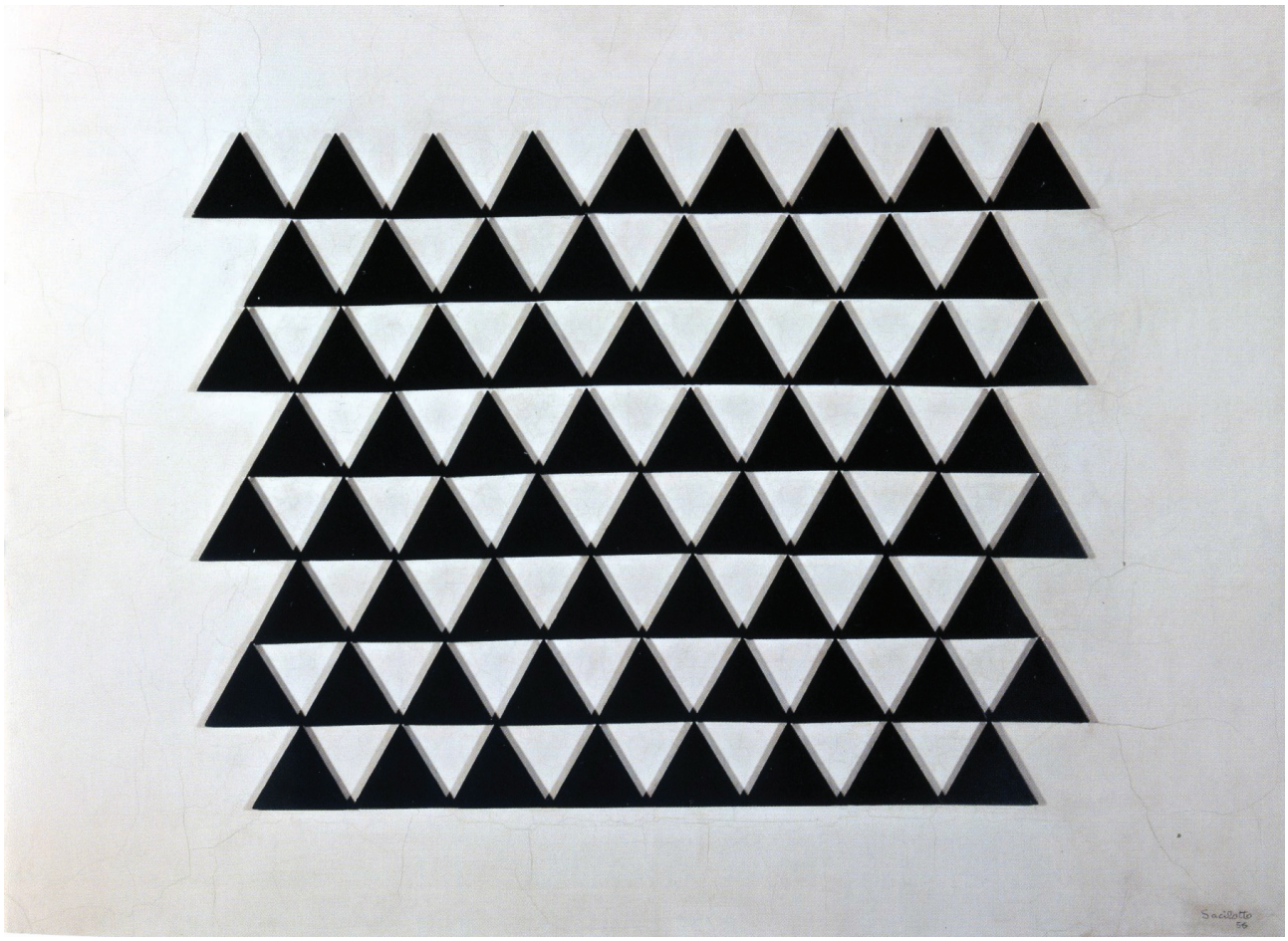
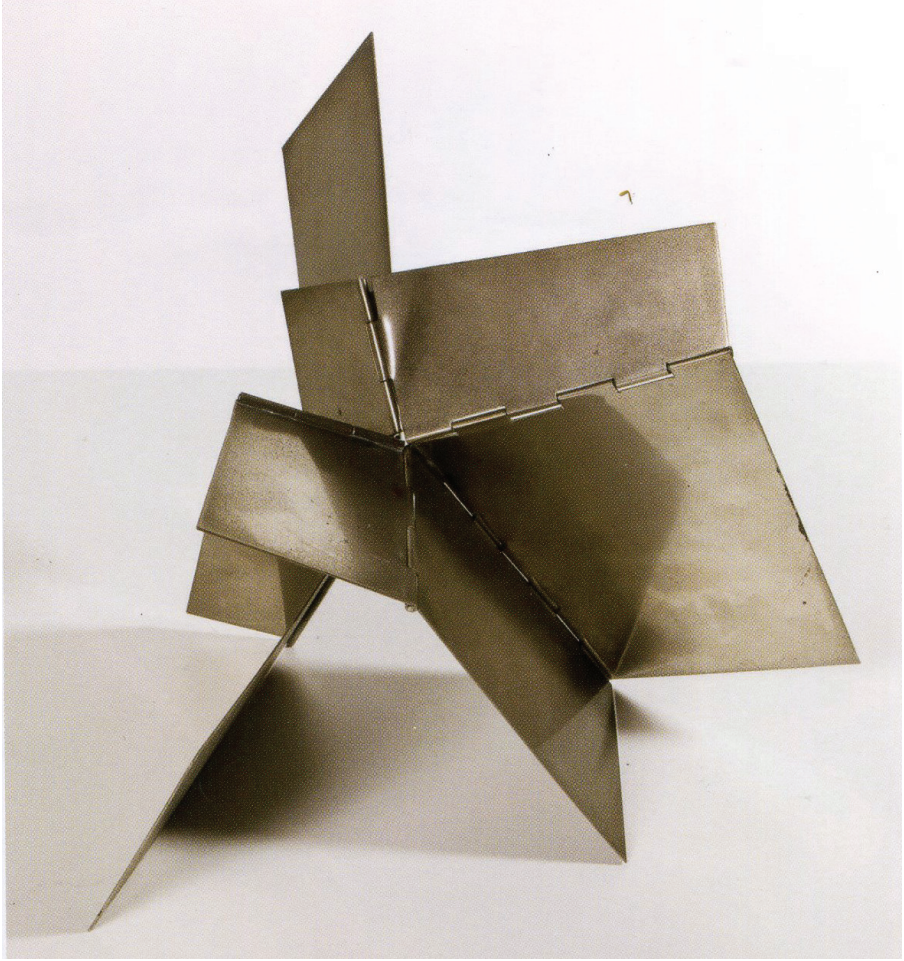


FIGURA 1 **Luiz Sacilotto** *Concreção 5629*, 1956

FIGURA 2 **Luiz Sacilotto** *Concreção 5730, 1957*



FIGURAS 3 E 4 **Lygia Clark** *Bichos*, 1960-1963

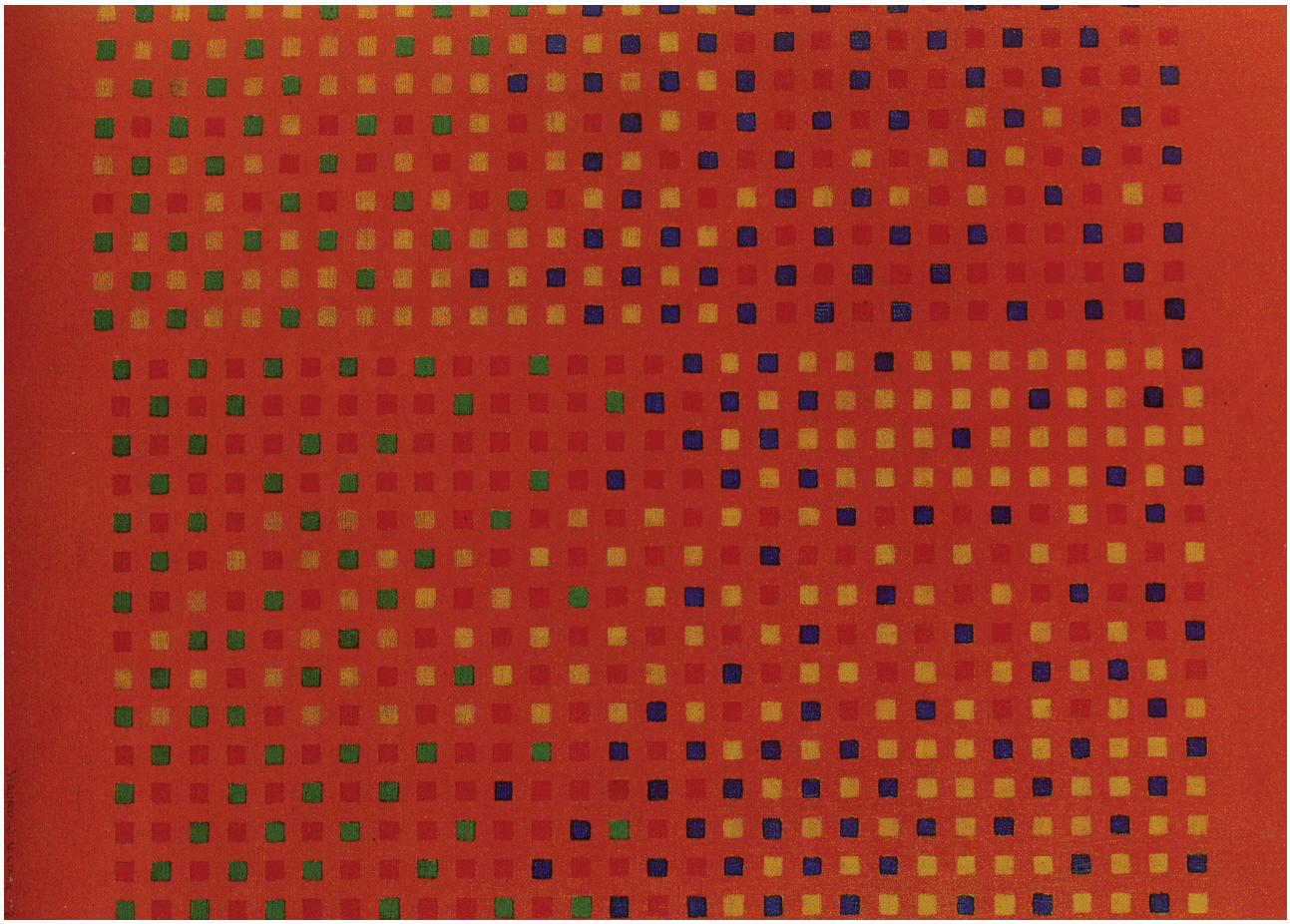
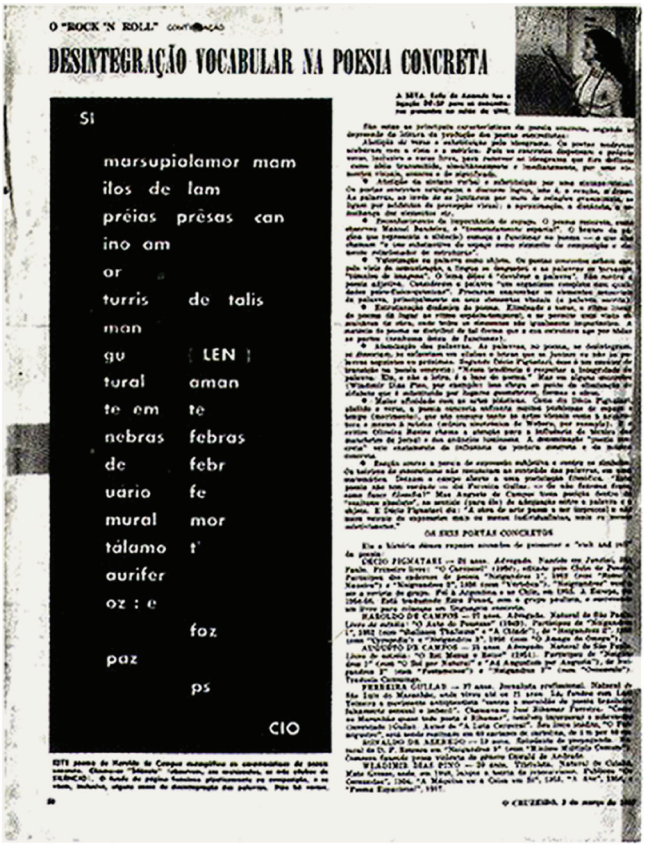


FIGURA 5 **Maurício Nogueira Lima** *Sem título*, 1962



O "ROCK 'N ROLL" CONTINUAÇÃO

DESINTEGRAÇÃO VOCABULAR NA POESIA CONCRETA

SI

marsupialamor mam
ilos de lam
préias prêsas can
ino am
or
turris de talis
man
gu LEN
tural aman
te em te
nebras febras
de febr
uario fe
mural mor
tálamo t'
aurifer
oz : e
faz
paz
ps
CIO

o "Rock'n Roll" da POESIA

anelianneliana

aurea aurora aureliana
aura eliana
liana
liliana
aura
aurora
. rorida .
aura AURA
AURZolar
areolar
periquinsante

© CRUZEIRO, 2 de março de 1957

FIGURA 6 **"O Rock'n'Roll da poesia"** *O Cruzeiro*, março de 1957

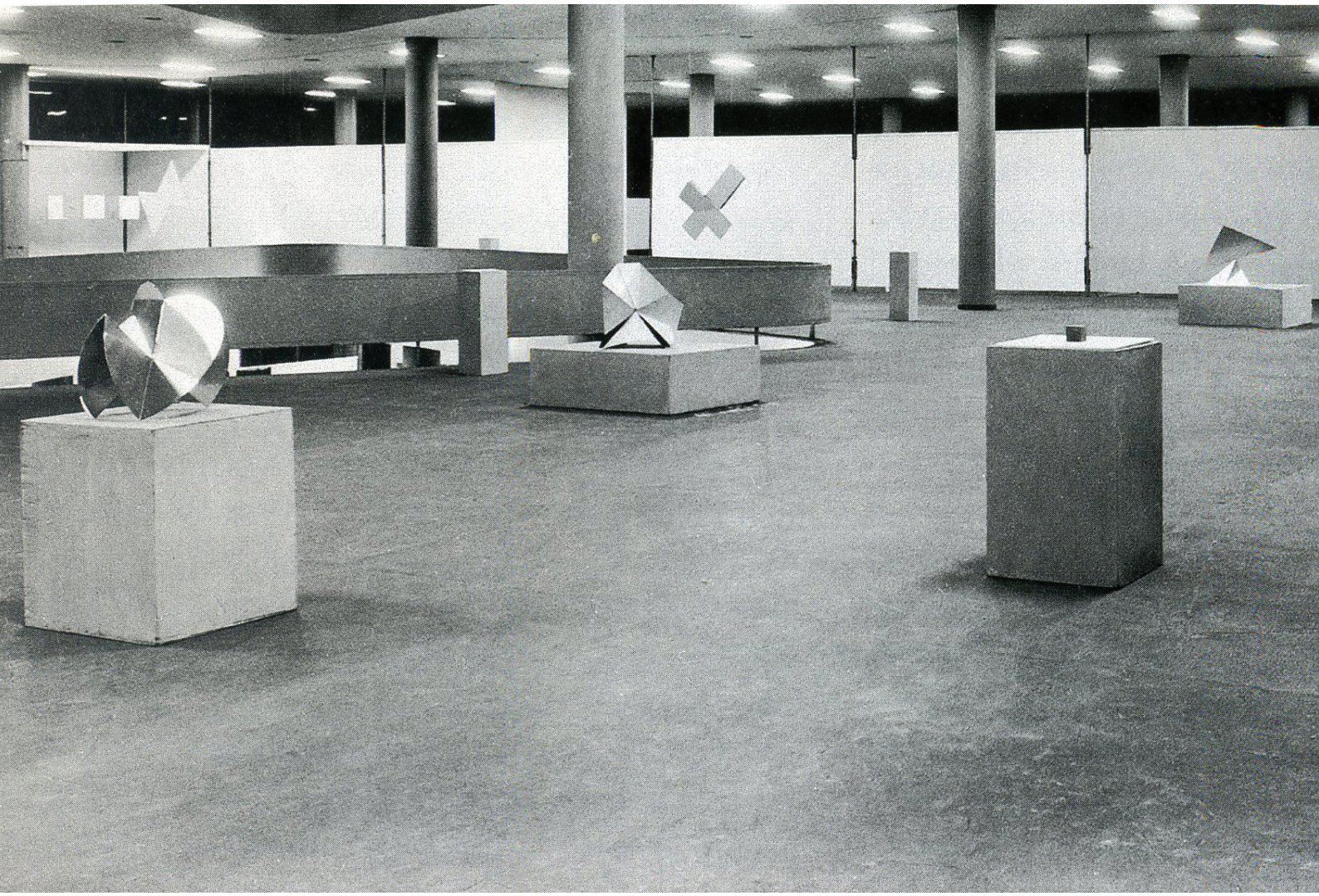
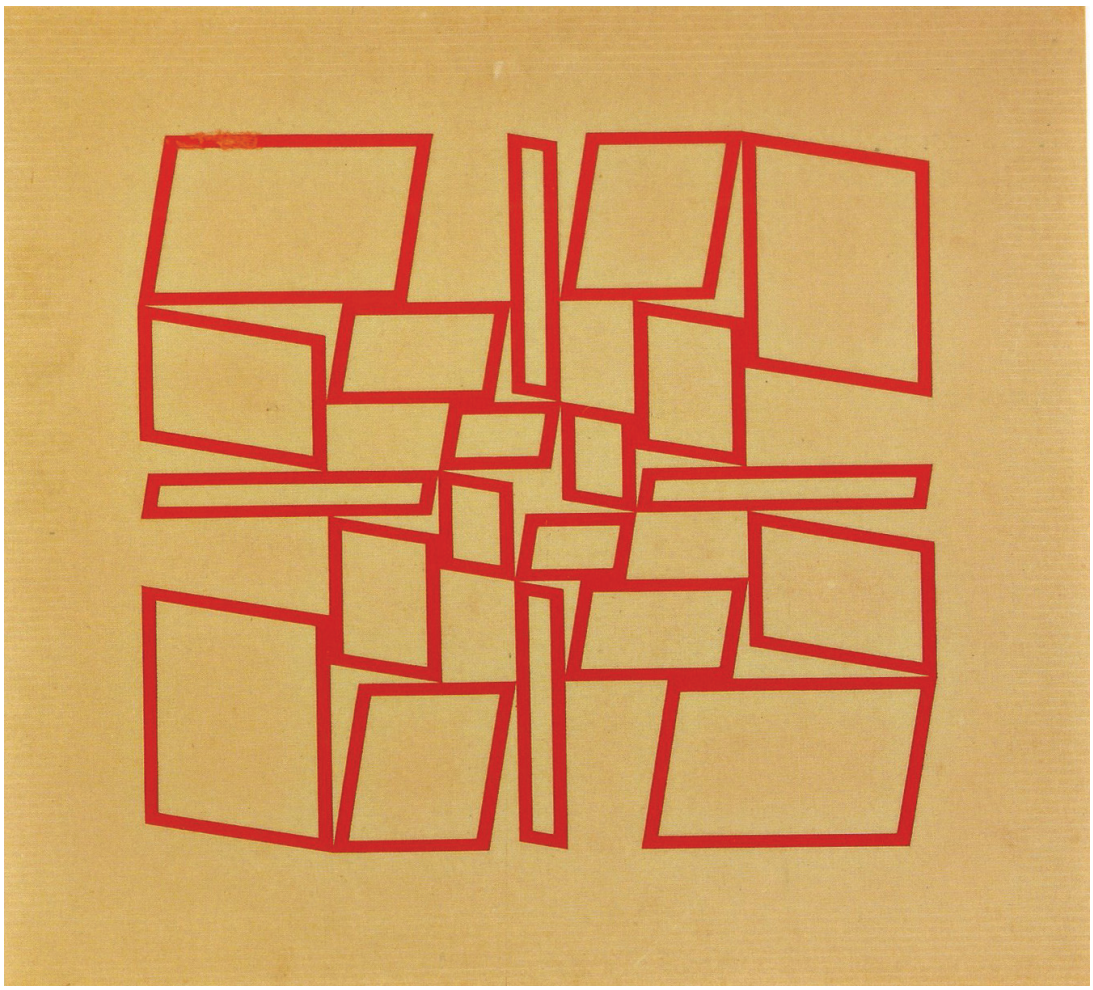
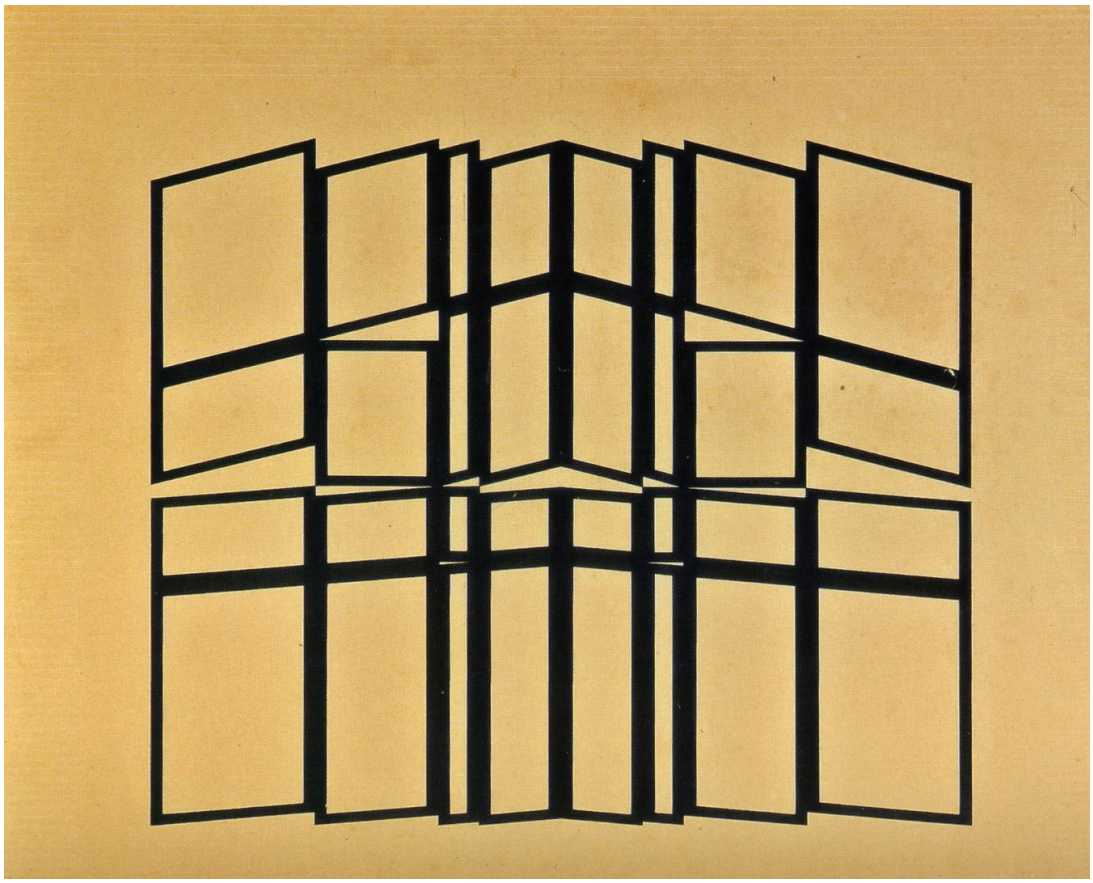


FIGURA 7 **Panorama da III Exposição de Arte Neoconcreta** MAM-SP, 1961 – Arquivo Hércules Barsotti





FIGURAS 8 E 9 **Hélio Oiticica** *Metaesquemas*, 1957-1958

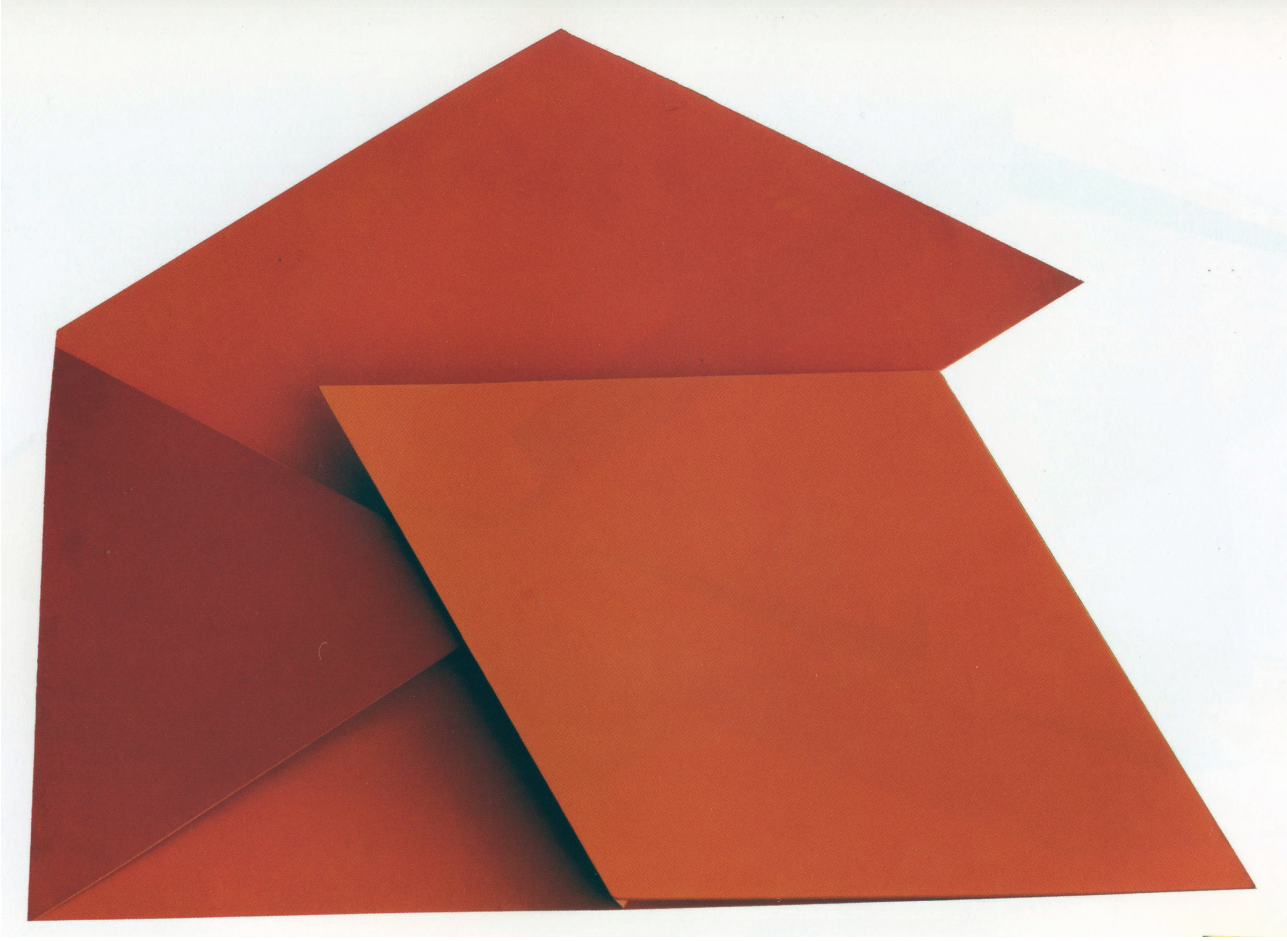


FIGURA 10 **Hélio Oiticica** *Relevo espacial*, 1959

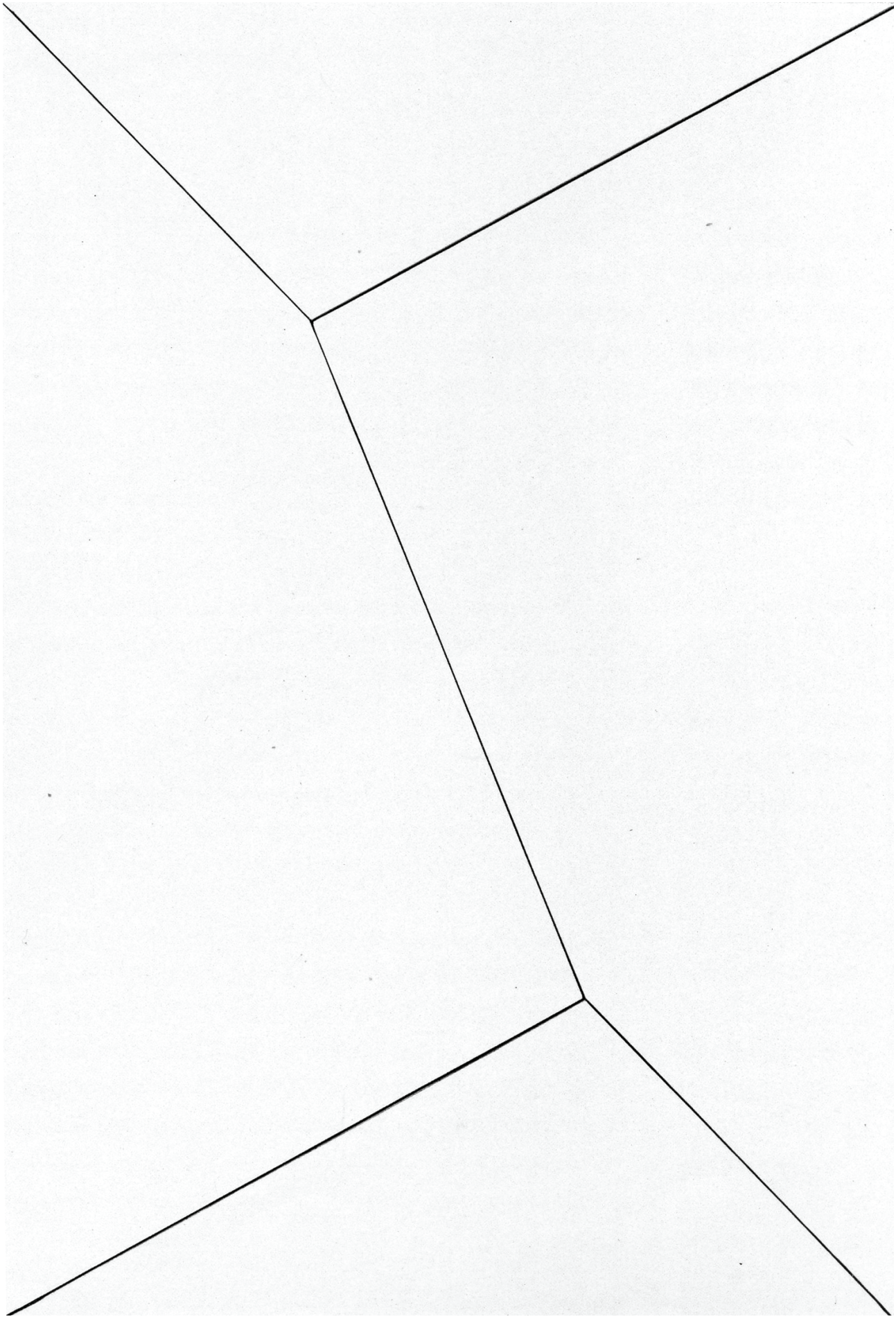


FIGURA 11 **Lygia Clark** *Planos em superfície modulada n.1*, 1957

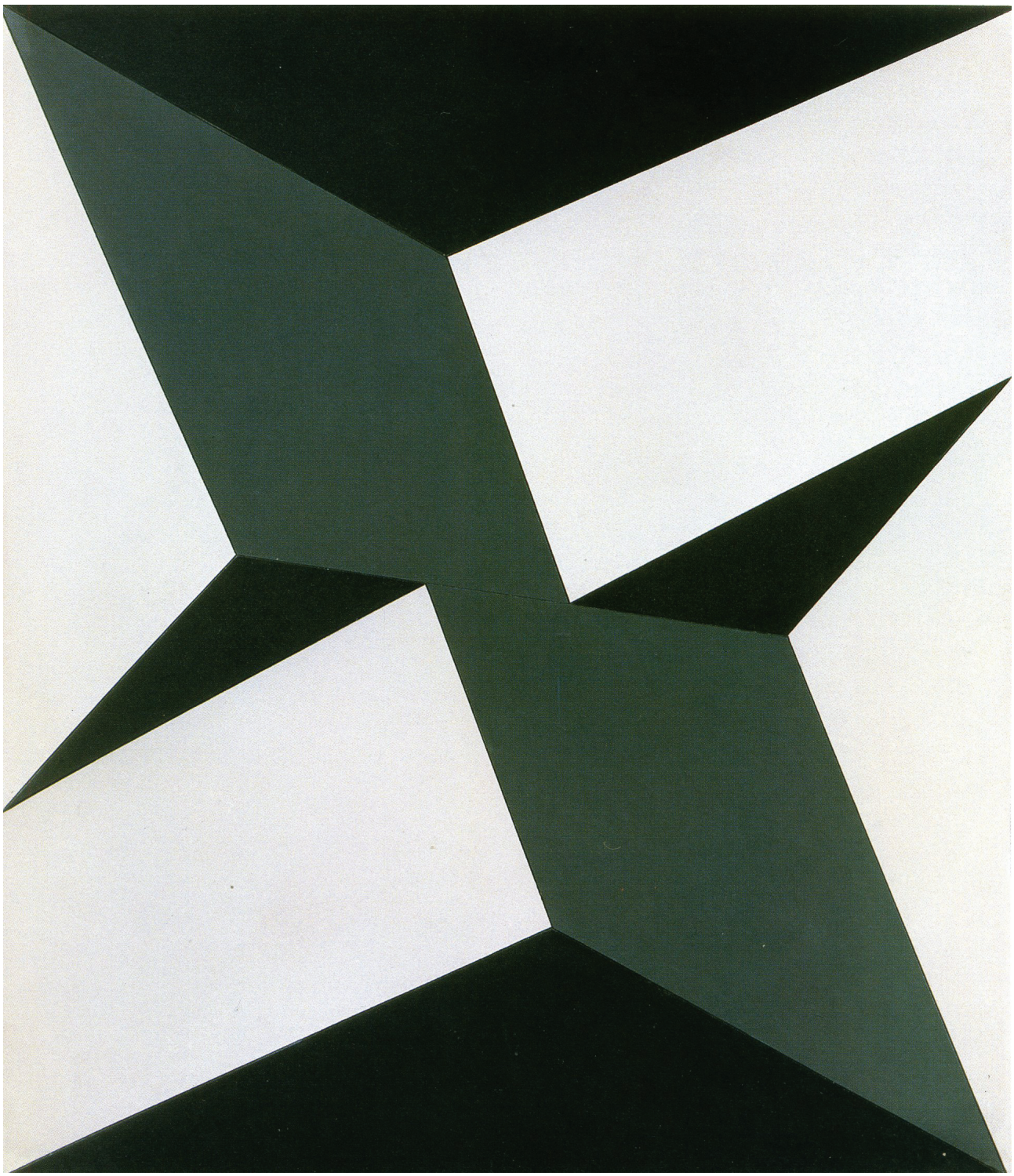


FIGURA 12 **Lygia Clark** *Planos em superfície modulada n.5*, 1957