

° **Proteus Filosofia** °

CATEDRA UNESCO-ARCAI

VIVA VOX

JANEIRO- JUNHO 2016 VOLUME 9 Nº 9 X 19
ISSN: 2176-5960

A CRÍTICA DE ARTE DE FERREIRA GULLAR, E O DEBATE DA VANGUARDA NO FINAL DOS ANOS 1950

Renato Rodrigues da Silva, PhD
Doutor em História e Crítica da Arte pela Universidade do Texas
Professor da UNIRIO

RESUMO: Considerando a crítica de Ferreira Gullar no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1956–61) e a sua defesa da autonomia da arte, analisamos as diferenças entre Concretismo e Neoconcretismo. Assim, avaliamos a contribuição da sua parceria com Lygia Clark para o debate artístico do final dos anos 1950, entendendo que ela enfatizou a superfície como o elemento caracterizador e revolucionário da pintura. Nossa conclusão é que a crítica de Gullar foi transdisciplinar naquele período.

PALAVRAS-CHAVE: Ferreira Gullar e o SDJB. Concretismo e Neoconcretismo. Lygia Clark e a superfície pictórica. O debate artístico do final dos anos 1950. Transdisciplinaridade.

ABSTRACT: Considering Ferreira Gullar's art criticism in the *Sunday Supplement of Jornal do Brasil* (1956–61) and his defense of art's autonomy, we analyzed the differences between Concretism and Neoconcretism. Thus, we evaluated the importance of his partnership with Lygia Clark to the artistic debate of the late 1950s, understanding that she emphasized the surface as the characterizing and revolutionary element of painting. Our conclusion is that Gullar's art criticism was transdisciplinary during that time.

KEYWORDS: Ferreira Gullar and the SDJB. Concretism and Neoconcretism. Lygia Clark and the pictorial surface. The artistic debate in the late 1950s. Transdisciplinarity.

Introdução

No “Manifesto Neoconcreto,” o crítico e poeta Ferreira Gullar (1930–) formalizou as divergências que tinham dividido o Concretismo Brasileiro em duas tendências. Originalmente publicado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM–RJ) no catalogo da exposição, o bem-urdido manifesto apresentou o novo movimento. Depois de analisar as contribuições da poesia e prosa, Gullar escreveu: “É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.).” Essa defesa da autonomia é claramente modernista, acentuando a separação dos diferentes meios, assim como as diferenças da arte em relação à ciência e à moralidade. No ultimo parágrafo, ele reiterou essa característica: “A afinidade evidente das pesquisas que [os artistas neoconcretos] realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui.”¹

Essa posição modernista, contudo, contrastaria com as realizações neoconcretos num futuro próximo. No artigo-manifesto “Teoria do Não-objeto,” que foi publicado no famoso “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil” (SDJB), o crítico não tinha dúvidas sobre o destino dos meios expressivos: “Pode-se dizer que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como intenção fundamental de seu aparecimento.”² Considerando o manifesto anterior, o conceito de não-objeto é surpreendente: ele pressupõe que a pintura e a escultura foram superadas por um trabalho que se posiciona diretamente no espaço, formulando uma versão Brasileira da problemática união da arte com a vida. Em poucos meses, portanto, o crítico deixou para trás uma estética modernista, endossando um experimentalismo que caracterizaria o Neoconcretismo.

1. Ferreira Gullar, “Manifesto Neoconcreto,” IN: *1ª Exposição Neoconcreta*, catálogo (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959), s. p. O crítico escreveu esse manifesto, que foi co-assinado pelos participantes da exposição inaugurada em 19 de março de 1959.

2. Gullar, “Teoria do Não-objeto,” IN: SDJB, 19 de dezembro de 1959.

A passagem de uma arte modernista para uma vanguardista define a história do Neoconcretismo.³ Mas os relatos recentes sobre esse assunto não reconhecem esse processo; na verdade, há um revisionismo histórico em curso que enfoca a caracterização de ambos os movimentos. Para estudar o Neoconcretismo, entretanto, há várias questões que nunca foram respondidas: quais são as diferenças entre as experimentações visuais concretas e neoconcretas, se ambas parecem compartilhar o desejo de ocupar o espaço real? Se o Neoconcretismo superou os meios expressivos – como Gullar declarou na Teoria do Não-objeto – como a poesia neoconcreta divergiria do poema “verbo-voco-visual” do Concretismo? Seria correto dizer que o primeiro movimento foi derivativo, seguindo as declarações de Décio Pignatari? Enfim, considerando o cenário internacional, poder-se-ia perguntar: Gullar e os artistas Cariocas produziram um movimento diferente, ou eles continuaram uma tendência nascida na Europa?⁴

Assim, analisamos as linhas que separaram o Neoconcretismo do Concretismo, quando elas foram traçadas. O artigo enfoca a crítica de arte de Gullar, mostrando que ele vagarosamente, mas também definitivamente, separou sua investigação daquela dos artistas paulistas. Num cenário geral, esse processo aconteceu em dois momentos: no começo, ambos os movimentos discordaram em relação às características da poesia concreta e, depois, em relação às artes visuais. Enquanto a literatura sobre o assunto reconheceu o primeiro momento, ela nunca mencionou o último. Essa falha mostra-se surpreendente, uma vez que Gullar desenvolveu suas propostas não somente em oposição ao Concretismo, mas também afinado com as obras de Lygia Clark, que os historiadores têm estudado com atenção – mas o fato é que eles consideram sua trajetória individual, despreocupando-se do impacto dessa colaboração. Esse é a razão pela

3. Nesse artigo, os movimentos modernistas e vanguardistas são definidos pelo uso de meios expressivos: enquanto os primeiros enfatizaram as características da pintura, escultura, gravura, etc., os últimos recusaram suas convenções através da experimentação – assim, essa diferenciação lida com a noção de “autonomia” artística. Evitando uma distinção inflexível, contudo, enfocaremos as “estratégias para iniciar mudanças fundamentais na concepção de audiência e agenciamento espectral, para reverter a hierarquia burguesa do valor-de-troca e valor-de-uso,” quando essas estratégias caracterizarem a crítica gullariana. Benjamin H. D. Buchloh, “The social history of art: models and concepts,” IN: *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004), p. 25.

4. Essa questão tematiza as disputas políticas no circuito internacional, sublinhando que a história da arte feita nos Estados Unidos e na Europa determina papéis secundários para os movimentos periféricos. Sobre essa política, ver Luiz Camnitzer, *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation* (Austin: The University of Texas Press, 2007). Ademais, é importante afirmar que as declarações de Pignatari serão analisadas no último item desse artigo.

qual a análise da sua crítica lançará novas luzes sobre as origens do Neoconcretismo, também desvelando o debate vanguardista na década de 1950.

A Defesa Gullariana da Autonomia Artística

Gullar nasceu em São Luiz, capital do Maranhão, que é localizado na região mais pobre do Brasil, mas mudou-se para o Rio de Janeiro quando tinha vinte e um anos de idade, em 1951.⁵ **Aí** ele fez amizade com Mário Pedrosa, que se tornou seu mentor intelectual, introduzindo-o no sofisticado circuito de arte da nova cidade. Esse esforço logo gerou dividendos, pois o jovem crítico escreveu a apresentação do Grupo Frente para sua exposição inaugural, em 1954. Liderado por Ivan Serpa, que trabalhava como instrutor de arte de crianças no MAM–RJ, esse movimento realizou quatro exposições no Estado do Rio de Janeiro, articulando os artistas Cariocas com o objetivo de promover a arte moderna e o abstracionismo; desse modo, ele fez oposição ao expressionismo figurativista da geração anterior, que era representado por Cândido Portinari e Di Cavalcanti.⁶ Gullar foi, então, aceito no circuito de arte carioca, o que seria instrumental para estabelecer sua plataforma.

Ele também trabalhou na função de *copidesque* na crescente indústria jornalística da cidade, sendo contratado pelo *Jornal do Brasil*, entre 1955 e 1956. Nesse jornal, o crítico logo assumiu o cargo de editor da seção de artes do SDJB,⁷ um encarte cultural que se tornaria o representante oficioso do Neoconcretismo. Ele escreveu quase duzentos artigos de crítica de arte, teoria poética e história da arte em cinco anos de trabalho ininterrupto,⁸ deixando o emprego em 1961. No geral, essa produção reflete o processo intensivo de modernização do Brasil, que transformava uma sociedade agrícola em industrial. O programa visionário de desenvolvimento econômico (denominado “desenvolvimentismo”) do Presidente Juscelino Kubitschek foi capaz

5. Sobre o seu início de carreira, ver Gullar, Entrevista: a trégua, IN: Cadernos de Literatura Brasileira, Ferreira Gullar, vol. 6, no. 6 (Setembro 1998), p. 31-55.

6. Sobre o Grupo Frente, ver Gullar, O que há de mais importante na arte brasileira, IN: Tribuna da Imprensa, 15 de março de 1956; e Frederico Morais, ed., Grupo Frente/1954-1956. I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha/1953, catálogo (Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984).

7. Até 1957, Gullar trabalhou como editor da seção de arte do SDJB em parceria com o crítico literário Oliveira Bastos, mas depois desenvolveu essa função sozinho. Ademais, Gullar escreveu para sua coluna diária no *Jornal do Brasil*, sempre reservando as análises substanciais para o semanário.

8. Vale sublinhar que essa contabilidade não incluiu os poemas que Gullar publicou no SDJB.

de construir a nova capital federal, Brasília, durante esse período – tratava-se de um programa que envolvia todos os esforços materiais e intelectuais do país, objetivando encerrar seu passado colonial para sempre.



Marcel Gautherot, construção de Brasília (esplanada dos ministérios), fotografia, 1959.

O SDJB estava sintonizado à construção da nova capital, apoiando a estética vanguardista em termos formais e conteudísticos: não somente o escultor Amílcar de Castro criou um projeto gráfico revolucionário para o semanário, como também o editor geral, Reynaldo Jardim, analisou a noção de “síntese das artes” frequentemente.⁹ Em seus artigos, Gullar enfocou a arte de

9. O tema do Congresso Internacional de Críticos de Arte – que ocorreu em Brasília (ainda em construção), São Paulo e Rio de Janeiro, em setembro de 1959 – foi “A Cidade Nova, Síntese das Artes.” Esse Congresso foi apoiado e divulgado pelo SDJB, contando com a participação de Aero Saarinen, Giulio Carlo Argan, Herbert Reed, Meyer Shapiro, Gillo Dorfles, Tomás Maldonado, Bruno Zevi, J. J. Sweeney and H. L. C. Jaffé, entre outros.

vanguarda, secundariamente considerando outros tópicos: ele resenhou as exposições mais importantes do Rio de Janeiro, analisou os problemas associados à arte moderna, questionou programas governamentais para as artes, discorreu sobre as disputas políticas do circuito, criticou o Tachismo, e ponderou sobre os relacionamentos da arte, ciência e tecnologia.¹⁰ O crítico fez contribuições significativas para todos esses tópicos – e, quando era necessário, ele desafiou os especialistas, promovendo debates públicos.



1ª. página da edição especial denominada “Inquérito Nacional de Arquitetura” do “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil,” (SDJB, 25 de Março de 1961).

10. Ver Gullar, *Antologia Crítica de Ferreira Gullar – Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, eds. Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro (Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2015). Nesse artigo, definimos o Tachismo de um modo bem vago, incorporando diferentes correntes artísticas, dentre elas, a arte informal e a action-painting. Em geral, a pintura tachista era criada por pinceladas largas, feitas ao acaso sobre a tela, cujas dimensões eram aumentadas, de modo que a razão supostamente não interferia no resultado final. Essa prática dava vazão à interpretações diferentes, mas que não alteravam o essencial: a recusa do gesto consciente de criação formal.

Portanto, seus artigos fornecem informações cruciais sobre a arte brasileira da década de 1950. Gullar não analisou exclusivamente a arte de vanguarda, e os historiadores que consideram apenas esse aspecto enfrentam incontáveis problemas. Na verdade, o *Jornal do Brasil* requisitou que ele resenhasse exposições de artistas de vanguarda, modernos, abstratos e figurativos com a mesma frequência. Nessas resenhas, ele estabeleceu os princípios da sua crítica, lidando com as características do meio expressivo então considerado. Indo além dos requerimentos profissionais, entretanto, ele esboçou teorias de pintura, escultura, desenho, gravura, xilogravura, fotografia e arquitetura – no final, os leitores do *Jornal do Brasil* adquiriram um alto nível de conhecimento, que tem sido difícil de atingir até na academia.

Ele resenhou exposições de Alfredo Volpi, Djanira, Frans Krajcberg, Lívio Abramo, Maria Leontina, Milton Dacosta, Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi, Pancetti, Rubem Valentim, Lasar Segall, Lygia Clark e Hélio Oiticica, além de outros. Gullar raramente escreveu crítica negativa, ao menos que circunstâncias específicas determinassem essa atitude. Aqui e ali, dados biográficos eram incorporados aos seus artigos, mas eles nunca definiram o julgamento estético, que era baseado nas características formais. Sobre a xilogravura *Auto-Retrato* (circa 1950) de Goeldi, o crítico escreveu: “quando deu o primeiro corte na madeira para gravar a sua fantasia, Goeldi começou a construir, fora de si, o seu substituto, o auto-retrato sem contornos e sem feições que se ampliaria e se transformaria incessantemente: o auto-retrato que era cada vez mais ‘auto’ e menos ‘retrato,’ até atingir a um ponto de universalidade em que todos nós nos reconhecemos nele – inclusive Goeldi.”¹¹

11. Gullar, Mestre Goeldi se renova: GEA, IN: SDJB, 31 de agosto de 1958.



Oswaldo Goeldi, *Auto-Retrato*, xilogravura, circa 1950.

Gullar denunciou as ciladas interpretativas que ocorrem quando se dá muita ênfase à personalidade do artista ou às especificidades culturais do trabalho. Volpi é outro exemplo significativo: “essa independência do meio, que é o germe da pintura não figurativa, não se encontra em nenhum pintor primitivo, que, por condição, desconhece essas sutilezas da arte da pintura; mas está presente em toda obra de Volpi.” A definição de “independência do meio” é reveladora, tratando-se da “pincelada que quer ser pincelada antes de ser o contorno de um braço, o tronco de uma árvore.”¹² Apesar da curiosidade de Gullar, suas análises baseavam-se na auto-reflexividade artística, apoiando o abstracionismo. Assim ele empregou as noções de plano, superfície, forma, linha, cor, movimento, espaço e tempo, produzindo julgamentos sobre arte brasileira que visavam uma validade universal.

12. Gullar, Volpi: pintor popular mas não muito, IN: SDJB, 30 de junho de 1957. A exposição retrospectiva de Volpi no MAM-RJ, em 1957, foi organizada por Mário Pedrosa e mudou a fortuna crítica do pintor, que passou a ser aceito como pintor modernista e não como primitivista.



Alfredo Volpi, *Casas*, têmpera sobre tela, 1955.

Gullar revelou as bases da sua crítica de arte numa resenha da exposição retrospectiva de Portinari no MAM-RJ: “A pintura figurativa de um Léger, de um Picasso e mesmo de um Matisse não apenas se sustenta como expressão: nela se reconhece o germe da arte não-alusiva de agora. Mas, em Portinari, o que se reconhece? Nada que o ligue ao futuro, mas somente a influência de outras linguagens figurativas aceitas.”¹³ Ele então tomou uma posição no debate artístico da época, sublinhando que a retórica contrafeita de Portinari destruiu a autonomia das suas pinturas, que se tornaram presas ao passado. De todo modo, essa qualidade auto-reflexiva não era privilégio do abstracionismo, pois o crítico resenhou favoravelmente a expressão das crianças: “eu não procuro, eu encontro – diz Picasso, e nisso pretende ser, ao criar, igual à

13. Gullar, Portinari no MAM do Rio, IN: SDJB, 11 de maio de 1958.

criança.”¹⁴ Nem ele estava particularmente preocupado com a arte dos alienados, desde que ela pudesse estabelecer parâmetros formais próprios.¹⁵

Essa defesa da autonomia artística tomou um viés político em 1959, quando o Tachismo oficialmente chegou ao Brasil através da V Bienal de São Paulo.¹⁶ Gullar estava envolvido com a experimentação neoconcreta, mas a visita de Georges Mathieu ao país mudou suas preocupações. O crítico questionou suas pinturas duramente, em particular uma que resultou da performance realizada ao som de batidas de Candomblé no MAM–RJ, em novembro daquele ano. “Nós conhecemos de perto esse problema da superprodução: ele faz baixar o preço do produto e é preciso ampliar o campo para evitar a desvalorização. Na pintura, o fenômeno é novo e, de bom grado, reconhecemos em Mathieu o iniciador da produção pictórica em massa. Todos nós constatamos, com estes olhos que a terra há de comer, a sua capacidade de produção. Numa hora apenas, pode ele pintar um painel do tamanho da Güernica.”¹⁷

Gullar recusou a estratégia neovanguardista de Mathieu, também diminuindo a influência do Tachismo no Brasil. Anos antes, Mário Pedrosa havia desenvolvido uma campanha em favor do abstracionismo na imprensa nacional, estabelecendo a autonomia artística como uma ideia predominante entre artistas e críticos jovens – e Gullar defendeu-a contra o psicologismo, o primitivismo e modernismo contrafeitos, o Tachismo e as mistificações do mercado de arte.¹⁸ Até aqui tudo bem, mas é difícil entender como o crítico acabou substituindo essa posição modernista por uma forma radical de experimentalismo tão rapidamente. Em outras palavras: como ele reconciliou a autonomia da arte, que aparentemente requer um objeto de arte codificado, com a recusa das convenções no não-objeto?

Para entender essa mudança, é necessário focar o debate sobre a noção de símbolo, que contrastou as ideias de Gullar àquelas de Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos, em 1957. No artigo “Pintura concreta,” o crítico declarou:

14. Gullar, Exposição infantil, IN: SDJB, 30 de dezembro de 1956.

15. Ver Gullar, Louco faz arte? IN: SDJB, 20 de abril de 1958. Ele escreveu: “De há muito a crítica de arte tratou de separar a obra de arte de suas aderências exteriores para apreciá-la como um todo independente, inserido no tempo cultural, mas valendo por si mesma.”

16. Lourival Gomes Machado foi o curador da V Bienal e apoiou o Tachismo.

17. Gullar, Resposta a um oportunista, IN: SDJB, 28 de maio de 1960.

18. Sobre o problema da massificação da arte nas exposições internacionais, ver Gullar, Crítica e compromisso, IN: SDJB, 31 de outubro de 1959.

Arte é uma linguagem simbólica, e é preciso entender isso do modo mais rudimentar possível: porque a arte é simbólica, porque ela não trata de questões racionalmente definíveis, porque não se refere a uma realidade sensorial bruta, mas a um tempo cultural, por isso, as formas da arte não podem ser tomadas pela sua ligação imediata com o real. Assim é que quando o pintor pinta uma maçã, ele não deseja mostrar que é capaz de pintá-la, mas utiliza-se do objeto para mostrar o seu “sentido”: num quadro, a maçã deixou a sua condição de realidade para se tornar um símbolo. E quando o artista retira de seus quadros todas as maçãs (e todos os rostos e pés e mãos), ele abandonou velhos símbolos que nada mais exprimem.¹⁹

Essa definição aparentemente livre do símbolo foi importante para Gullar, permitindo que ele acomodasse diferentes perspectivas em sua crítica de arte. Contudo, os artistas e poetas concretos de São Paulo discordaram dessa definição. Para Waldemar Cordeiro: “a obra de arte criativa e não-figurativa é [...] tão real quanto a própria maçã: é em razão dessa inserção na realidade que a arte deixou também de ser símbolo: ela é o que é.”²⁰

Instigado pelos opositores, Gullar escreveu outros artigos no SDJB, revelando que a sua noção de símbolo baseava-se no livro *Linguagem e Mito* de Ernst Cassirer. Para esse filósofo, “o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo.”²¹ Baseado nessas ideias, ele questionou o Concretismo Paulista, que se ancorava tanto na psicologia da Gestalt – que Pedrosa introduzira no Brasil oito anos antes²² – e na teoria da pura visualidade. No artigo “Pintura: expressão simbólica,” com efeito, Gullar citou a última sentença da definição de símbolo apresentada por Cassirer, objetivando afirmar a autonomia da arte.

Essa escolha filosófica gerou duas mudanças na sua crítica de arte. Ela permitiu que Gullar criticasse tanto a teoria da pura visualidade, como a hipótese da Gestalt. Ele afirmou: “por mais direta que seja a expressão do artista, ela é sempre uma síntese de conteúdos

19. Gullar, Pintura concreta, IN: SDJB, 10 de fevereiro de 1957.

20. Waldemar Cordeiro, Teoria e prática do Concretismo carioca, IN: Projeto Construtivo Brasileiro nas Artes, 1950–1962, ed. Aracy Amaral, catálogo (Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM–RJ, e Secretaria de Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1977), p. 134.

21. Ernst Cassirer, *Linguagem e Mito*, trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman (São Paulo: Editora Perspectiva, 1972), p. 22.

22. Ver Mário Pedrosa, *Arte, Forma e Personalidade* (São Paulo: Kairós, Livraria e Editora, 1979).

perceptivos e culturais.”²³ Portanto, ele se opôs à hipótese de Cordeiro, que declarara seis meses antes: “o conteúdo na arte é um ‘corpus solidum’ real e visível” – uma declaração que se fundamentava em Konrad Fiedler.²⁴

Ademais, o artista concreto não deveria considerar a percepção como “um fato estanque, não-transcendente,” no sentido de preservar a sua conexão com a cultura. Com efeito, “a redução fenomenológica [...] jamais se realiza totalmente, segundo observa Maurice Merleau-Ponty, e a única maneira de manter essa intimidade com o mundo é o retornar incessante à percepção primeira. Assim, a arte concreta – como qualquer outra – não pode ser entendida senão como um esforço para manter a ‘contemporaneidade’ entre as formas culturais da comunicação e a experiência original perceptiva.”²⁵ No lugar da teoria da Gestalt, portanto, Gullar começou a empregar a fenomenologia para analisar a arte nesse momento. Eis que o debate sobre o símbolo revelou que o Concretismo brasileiro estava alimentando formulações divergentes, mas o crítico não pensou em gerar um novo movimento nessa ocasião.

Essas mudanças ocorreram ao longo de 1957 e 1958. Além delas, há um terceiro fator a ser considerado: de fato, a filosofia de Cassirer possibilitou a conexão de formulações modernistas e vanguardistas. O livro *Linguagem e Mito* (1972) enfocou símbolos estabelecidos, mas também explicou suas origens existenciais. Para esse filósofo, o mito, a linguagem, a arte, a ciência e a moral só se tornaram sistemas simbólicos depois que a humanidade chegou a um alto nível de evolução cultural, depois que o conhecimento determinou as coisas e os conceitos, articulando-os logicamente. Em função disso, Cassirer expressou que, em tempos originais, os homens pré-históricos não poderiam ter criado esses sistemas, uma vez que eles tiveram primeiro que escavar os conceitos de uma experiência total através da linguagem e do mito. Naquele momento, a “palavra mágica” tornou-se o meio de organizar essa totalidade indiferenciada, fornecendo os instrumentos conceituais para transformar o mundo.

Para Cassirer, portanto, há uma distinção substancial entre o conceito autônomo e a palavra mágica: enquanto a primeira tende à expansão, à conectividade e à organização analítica, a última resultou de uma extraordinária concentração do espírito, que identificou percepção e

23. Gullar, Pintura: expressão simbólica. IN: SDJB, 14 de julho de 1957.

24. Cordeiro, O objeto, IN: SDJB, 16 de dezembro de 1956.

25. Gullar, Pintura: expressão simbólica. IN: SDJB, 14 de julho de 1957.

representação. Em tempos primordiais, essa identificação requereu um estado mental que experimentou o mundo como uma realidade indivisível, como uma unidade primordial impensada. Em consequência, o filósofo entendeu esse estado mitológico como sendo “complexo,” de maneira a melhor separá-lo dos nossos procedimentos abstratos e analíticos. Assim, essa hipótese afirma que a autonomia dos sistemas simbólicos está enraizada em um cruzamento pré-disciplinar entre linguagem e mito, que originou as palavras e a linguagem de um lado, e as coisas e o mundo de outro.

As ideias linguísticas de Cassirer informaram a plataforma vanguardista de Gullar, muito embora elas tenham ficado tão difusas em seus trabalhos que se tornaram praticamente imperceptíveis. Essas ideias fundamentaram a sua poesia experimental, caracterizada pelos *Livros-Poemas* (1958-59), *Poemas Espaciais* (1959-60) e *Poema Enterrado* (1960), que enfim inseriu a palavra no mundo sem mediação.²⁶ Ele então recriou aquele momento mágico através do qual “o conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge. Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero ‘signo’ e o ‘designado’; em lugar de uma ‘expressão’ mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a ‘imagem’ e a ‘coisa, entre o nome e o objeto.”²⁷ Gullar portanto “interpenetrou” elementos verbais e plásticos em seu não-objeto,²⁸ esforçando-se para fundar um estado originário de não-determinação.

Fechando a Janela

A crítica de Gullar no SDJB defendeu a autonomia artística, mas essa orientação ideológica foi constantemente infletida pelas suas observações e intuições a respeito das transformações que ocorriam na arte brasileira. Em verdade, essa atitude receptiva seguiu uma

26. Sobre a poesia neoconcreta de Gullar, ver Renato Rodrigues da Silva, “O Não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a Poesia Neoconcreta Uniu-se ao Real,” IN: Prometeus Filosofia, ano. 7, no. 15 (janeiro-junho 2014).

27. Cassirer, *Linguagem e Mito*, p. 75-76.

28. O crítico usou a ideia de uma “interpenetração” de elementos verbais e plásticos para explicar o não-objeto. Ver Gullar, *Diálogo sobre o Não-objeto*, IN: SDJB, 26 de março de 1960.

tendência estabelecida nos círculos literários brasileiros no começo do século vinte: a bibliografia informa-nos que nossos escritores e poetas reconsideraram suas ideias depois de verem trabalhos artísticos inovadores. Por exemplo, Mário de Andrade foi influenciado pelas últimas criações modernistas em sua carreira inicial, primeiro inspirando-se na exposição expressionista de Anita Malfatti, em 1917, e depois na escultura *Cabeça de Cristo* (1922) de Victor Brecheret, quando aquele poeta compôs o importante livro *Paulicéia Desvairada*, que redefiniu a nossa literatura em sua totalidade.²⁹

Algumas década depois, essa troca de estímulos entre as artes visuais e a literatura ocorreu novamente. Dessa vez, Gullar aproveitou a amizade com Lygia Clark, prestando atenção à sua investigação sempre renovada para também reformular suas ideias; o crítico acompanhou as pinturas e propostas da amiga bem de perto — sendo que o movimento neoconcreto e o conceito de não-objeto resultaram desse processo.³⁰ Não obstante, o oposto também foi verdadeiro. Lygia conhecia história da arte e chegou mesmo a publicar artigos na imprensa, mas enfrentava dificuldades ao escrever teoria. Ela então se beneficiou das suas conversas com Gullar, que contra-influenciou seu trabalho, pois “ele foi o mais importante de todos nesse época, porque realmente abriu uma outra forma de expressão.”³¹

Ambos os amigos, portanto, desenvolveram uma intrincada relação profissional, que durou todo o período. Tão logo Gullar começou a trabalhar no *Jornal do Brasil*, ele publicou o artigo “Gravura e desenho,” que embora curto já apresenta uma qualidade excepcional, revelando elementos dessa colaboração. O crítico enfocou a xilogravura e o desenho, considerando suas distinções técnicas e estéticas: tratava-se de um esforço modernista de caracterização das artes visuais, mas sua perspicácia compreendeu esses media em seus aspectos comuns, estruturais. A sentença de abertura sublinha que o desenhista e o xilogravador têm personalidades psicológicas diferentes, justificando seu interesse nas suas respectivas expressões. A despeito disso, ele extrapolou um mero psicologismo, como poderíamos esperar.

29. Ver Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna* (São Paulo: Editora Ática, 2000). O impacto dos novos trabalhos funcionou como estímulo estético para Mário de Andrade, que transformou uma experiência indeterminada de modernidade num projeto de investigação do Brasil, em 1922.

30. Gullar formulou o conceito de não-objeto após ver um trabalho novo de Lygia, possivelmente em setembro de 1959. Ver Gullar, *Experiência Neoconcreta: Momento-Limite da Arte* (São Paulo: Cosac Naify Edições, 2007), p. 43-4.

31. Lygia Clark, *A quebra da moldura*, IN: Folha de São Paulo, 2 de março de 1986.

Para entender as personalidades desses artistas, o crítico comparou as noções de linha apresentadas pelos respectivos trabalhos: “para o desenhista, a linha é ‘contorno’ e, apesar de submissa ao objeto, é possível vê-la como um elemento independente tanto deste quanto do fundo onde ele se insere. Na xilogravura, a linha é dispensável: o gravador pode impor o objeto ao fundo branco como uma mancha.”³² A linha do desenhista não pertence ao objeto: ela é portanto arbitrária, intrinsecamente ativa, autoconfiante e dinamiza a expressão visual. Em contraste, a linha do xilogravador está mais próxima dos objetos que do espaço, que é enfrentado como um elemento material, o que cria muitas dificuldades.

Quando refletiu sobre as características desses media, Gullar notou que o espaço é virtualmente abstrato no desenho, uma vez que o sistema de linhas criado pelo desenhista requisita o sentido da visão, formalizando “uma teoria do mundo visual.” Em oposição, o espaço é um elemento material na xilogravura, quase imobilizando o artista, porque “quem grava na madeira não inventa nada” e necessita confiar no tato.³³ Em última instância, contudo, o crítico ancorou ambas as descrições na seguinte distinção: enquanto o xilogravador requisita uma superfície material, o desenhista trabalha “sobre uma superfície sem entraves, na superfície da superfície,” tal como se a linha somente tocasse nesse elemento para fazê-lo perene.³⁴ Assim, enquanto o primeiro emprega um suporte tátil, o segundo utiliza um suporte de natureza visual, que é o lugar privilegiado da “Forma”.

Alois Riegl estudou a Arte Romana tardia através da noção da opticalidade do plano, em oposição à tatibilidade da superfície. Essas ideias, entretanto, não tiveram nenhuma influência sobre Gullar, que rejeitaria sua metodologia positivista,³⁵ caso entrasse em contato com o trabalho desse historiador. Com efeito, o crítico brasileiro selecionava seus parâmetros através da observação direta, mas eles eram necessariamente rearranjados de acordo como o seu

32. Gullar, “Gravura e desenho,” SDJB, 11 de novembro de 1956. O crítico analisou a gravura em metal como um meio termo entre os dois media. As próximas citações são desse artigo.

33. Para Gullar, a oposição entre xilogravura e desenho reflete as diferenças dos sentidos da visão e do tato: “confiando mais na mão que no olho, mais no tato que na mente, [o gravador] põe a prova a mão e argumenta com ela, usando-a. O que a mão realiza pode ser bom ou mal – mas não é mentira.”

34. O crítico não transformou o espaço do desenho numa entidade matemática, entendendo que o “desenho não tem nada a ver com a razão,” uma vez que é antes de tudo uma ação. Esse aspecto fornece evidências adicionais que as suas análises estavam fundadas em observações empíricas.

35. Sobre a teoria da arte de Riegl, ver Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art* (Philadelphia: Pennsylvania State University, 1992)

conhecimento da matéria em tela. Tal como aconteceu com o debate sobre o símbolo, Gullar submetia suas percepções ao crivo de uma teoria explicativa, mas esforçava-se por manter o raciocínio aberto – ao final de suas análises, portanto, tanto essa teoria poderia justificar suas observações, como poderia também ser transformada, sendo que preferencialmente ocorria uma síntese de ambos os elementos.

O primeiro parágrafo de Gravura e desenho, na verdade, declara que o desenhista e o xilogravador “tentam criar no plano imagens de objetos tridimensionais.” Tal fato sugere que a análise de Gullar resguardou os parâmetros da perspectiva, que foram articulados, então, como um sistema produtor de significados. E mesmo que ele tenha parcialmente “vencido o estágio da representação naturalista” e, assim, superado suas características exteriores, a perspectiva manteve-se como o elemento unificador, transformando o artigo numa teoria intuitiva da pintura. Dado esse pano-de-fundo, podemos inferir que os suportes do desenho e da xilogravura representaram respectivamente o plano de projeção da perspectiva e a superfície pictórica, demarcando os limites expressivos daquele medium.

Olhando retrospectivamente, notamos que Gullar tentava entender a pintura antes de desconstruí-la. O arquiteto Filippo Brunelleschi inventou a perspectiva para representar o mundo sobre uma superfície bidimensional durante o Renascimento do século quinze. Como regra, esse procedimento admite a hipótese que o olho é conectado aos objetos em linhas retas, estabelecendo um cone ou pirâmide visual, que é cortado por um plano geométrico. Então, o desenho dos objetos nesse plano representa as alterações das dimensões de acordo com a distância do observador, simbolizando a profundidade – a perspectiva é, portanto, um dispositivo de visão.³⁶ Em termos práticos, o pintor emprega técnicas específicas para fazer com que esse elemento e a superfície da pintura converjam na materialização da representação, que resolve as tensões e contradições que aparecem nesse processo.³⁷ Ao fim e ao cabo do trabalho do pintor, portanto, esses elementos são sistematicamente identificados um ao outro.

36. Sobre a perspectiva, ver Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996).

37. Alberti ressaltou a identificação do plano de projeção e da superfície: “When [os pintores] fill the circumscribed places with colors, they should only seek to present the forms of things seen on this plane as if it were of transparent glass.” Leon Battista Alberti, *On Painting*, trans. John R. Spencer (New Haven: Yale University Press, 1970), p. 51.

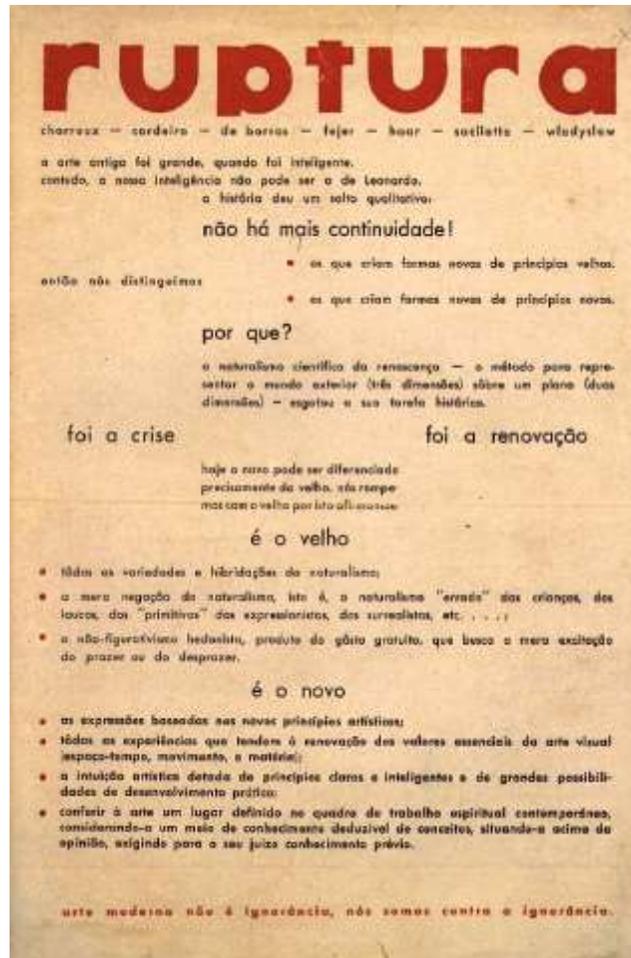
Desde o começo do século vinte, entretanto, críticos e artistas tentaram desestabilizar essa identidade, favorecendo o plano em detrimento da superfície, ou vice-versa. A ideia era desconstruir a perspectiva para produzir trabalhos artísticos sem nenhuma restrição representacional. Há muitos exemplos dessa tentativa. O crítico norte-americano Clement Greenberg escreveu o artigo “Modernist Painting,” em 1960, mudando as bases da sua crítica para acentuar as “ilusões óticas” do plano em detrimento da fisicalidade da superfície (“flatness”), que foi anteriormente priorizada.³⁸ Bem antes disso, contudo, o Grupo Ruptura³⁹ organizou uma exposição no MAM-SP, lançando o Concretismo no Brasil – eis que esse movimento também sobrevalorizou o plano pictórico, mesmo que os resultados tenham sido muito diferentes daqueles patrocinados por Greenberg.

De acordo com Manifesto Ruptura, os artistas concretos queriam “a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria),” descartando a perspectiva através da recusa dos seus efeitos ilusórios: assim suas pinturas são caracteristicamente geométricas, planas e anti-ilusórias. Entretanto, o crítico Leo Steinberg escreveu sobre esse tópico no contexto da arte americana: “O que é uma pintura? Você simplesmente não pergunta; você levanta uma hipótese. A questão é, O que é um Quadro? Ou Que tipo de presença coloca o Plano do Quadro [Picture Plane]? E a resposta toma a forma da pintura.”⁴⁰ Não se trata de um discurso tautológico, pois Steinberg sugeriu que o formato da pintura determina o seu significado.

38. “The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permits sculptural illusion, *or trompe-l’oeil*, but it does and must permit optical illusion. The first mark made on the canvas destroys its literal and utter flatness.” Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance*, 1957-1969, ed. John O’Brian (Chicago and London: the University of Chicago Press, 1993), p. 90.

39. O Grupo Ruptura era composto por Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. Sobre a exposição inaugural desse movimento, ver Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento, eds., *Grupo Ruptura, Revistando a Exposição Inaugural*, catálogo. (São Paulo: Cosac Naify Edições e Centro Maria Antônia da USP, 2002). A citação é do “Manifesto Ruptura” (1952).

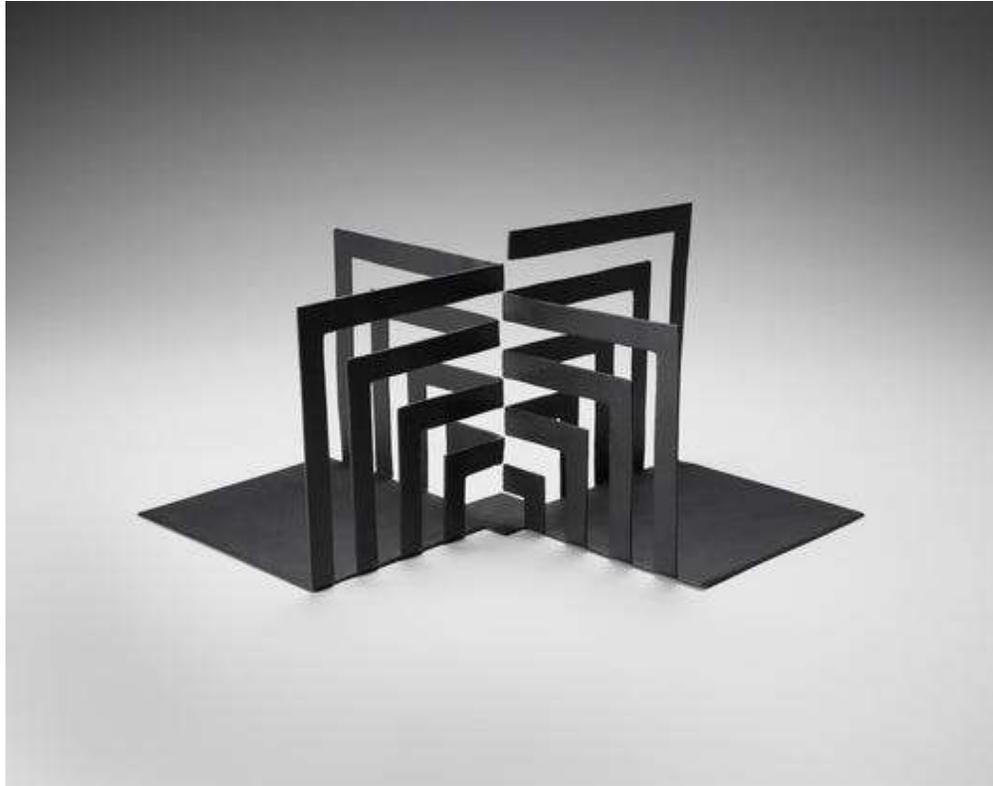
40. Leo Steinberg, *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-century Art* (London, Oxford e New York: Oxford University Press, 1972), p. 48. Na tradução acima, o autor seguiu a grafia do texto original de Steinberg.



Manifesto Ruptura, 1952. Assinado por Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar, Lothar Charroux, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro

A despeito das características da produção concreta, o formato da pintura (i.e., sua determinação fechada, sua verticalidade inquestionada e seu apelo ao sentido da visão) revela a conformidade ao “Plano do Quadro,” que se tornou, finalmente, um princípio artístico desse movimento. A conformidade ao plano era tão importante para o Concretismo que até algumas esculturas seguiram esse princípio: em *Concreção, 5942* (1959), Luiz Sacilotto desenhou um motivo geométrico sobre uma placa de metal quadrada, que foi então cortada e dobrada para

construir um objeto tridimensional – mas o observador nunca perde a visão das suas origens projetivas.⁴¹



Luiz Sacilotto, *Concreção*, 5942, escultura em aço, 1959.

Na verdade, os artistas concretos continuaram usando o suporte tradicional da pintura. No debate sobre o símbolo, Augusto de Campos comparou a perspectiva à sintaxe linguística, afirmando que a primeira deveria ser recusada para que o trabalho pudesse materializar uma visualidade pura.⁴² Mas Gullar expressou as consequências desse raciocínio: “no que se refere à perspectiva, dá-la como equivalente à sintaxe gramatical é admitir que a pintura renascentista é o instrumento visual cotidiano, comum a todos os homens ocidentais, e que o impressionismo, o

41. “The work displays a craftsmanship in which the artist is bent on creating and re-creating a permanent figure [o quadrado], on revealing the complexity of what is quite simple. This is why his work never ceases to refer to the original form, which maintains the possibility of comparison.” Ana Maria Belluzzo, “The Rupture Group and concrete art,” IN: *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America*, eds. Mari Carmen Ramírez e Héctor Olea, catálogo (New Haven: Yale University Press, 2004), p. 209.

42. Augusto de Campos, “A moeda concreta da fala,” IN: SDJB, 31 de agosto de 1957.

fauvismo, o cubismo, o abstracionismo e o próprio concretismo são meras variações dentro dessa linguagem geral da perspectiva.”⁴³ Porque esse procedimento foi generalizado como a sintaxe da visão, o Concretismo não enfrentou as suas determinações materiais, não descartando o suporte artístico – sua inovação restringiu-se às características composicionais da pintura, negligenciando o modo de apresentação dessas características.

No Rio de Janeiro, Gullar também trabalhou para liberar a pintura das restrições representacionais, mas sua investigação seguiu um percurso diferente. Não se tratava de uma tarefa fácil: o fato de o plano e a superfície da pintura terem sido mutualmente identificados desde o Renascimento indica a necessidade de um trabalho intelectual sistemático e extenuante para desconstruir a perspectiva. Em paralelo, o crítico precisava entender também o debate artístico do seu tempo, concebendo uma alternativa ao Concretismo paulista. Desde o começo de sua carreira no SDJB, Gullar resenhou muitas exposições de pintura e de meios relacionados, acumulando um conhecimento impressionante de arte moderna – agora ele procurava transformar radicalmente os pensamentos sobre essa matéria. Sua mente aberta receberia as sugestões vindas do circuito, mas uma dúvida ainda persistia: haveria outra opção além da ênfase concreta no plano? Haveria outra alternativa?

Baseando-se nos estudos de Erwin Panofsky, diríamos que as respostas são positivas. Então, ele estudava as origens da perspectiva – e suas conclusões incendiariam a imaginação de Gullar, caso tomasse conhecimento delas. No livro *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, publicado em 1960, o grande historiador da arte demonstrou que a representação aberta da pintura medieval sofreu uma transformação ao longo de vários séculos, concretizando uma “superfície material de trabalho” durante o Românico e o Gótico. Assim, os artistas desse último período criaram as possibilidades de utilização do novo elemento como receptáculo de projeções geométricas, tal como veio a finalmente ocorrer no Renascimento – embora essa utilização não fosse uma consequência necessária, mas o resultado da inventividade de vários artistas e de Brunelleschi, em particular.

43. Gullar, “Do quadro e da maçã.” O argumento de Gullar baseia-se numa redução ao absurdo, demonstrando que se as ideias sobre perspectiva de Augusto de Campos forem levadas às suas conclusões lógicas, elas revelam que a arte moderna e concreta ainda ativava esse procedimento.

Para Panofsky, a existência dessa superfície aponta a razão pela qual as perspectivas da Arte Romana tardia e do Renascimento são diferentes: enquanto a primeira não tinha esse fundo para acomodar o sistema projetivo (contando com simples aberturas na parede e com o ângulo de visão dos objetos para criar uma ilusão descontínua de profundidade), a última compreendeu-o simultaneamente como firme e transparente: como uma “placa de vidro imaginária” – e as adaptações coordenadas feitas nesse elemento pré-existente para que funcionasse com tais características definiram o formato da pintura do século XV.⁴⁴ Assim, podemos concluir que o plano e a superfície pictórica têm histórias distintas e são ontologicamente diferentes, a despeito da sua identificação no Renascimento.

No Brasil, Lygia Clark atestou a veracidade dessas ideias através dos seus experimentos artísticos – mas ela justamente trabalhou para impedir que a superfície fosse invadida pelas projeções do plano, começando essa investigação anos antes do livro de Panofsky. Essa investigação tornou-se pública durante a exposição na Galeria de Arte das Folhas, São Paulo, em 1958.⁴⁵ Baseando-se num conhecimento bastante extenso da pintura moderna, Gullar entendeu que Lygia estava revolucionando a arte brasileira, prestando atenção às propostas da artista. O crítico notou que as séries *Descoberta da Linha Orgânica* (1954), *Quebra da Moldura* (1954), *Maquettes para Interior* (1954), *Superfícies Moduladas* (1955-56) e *Planos em Superfícies Moduladas* (1956-58)⁴⁶ materializaram um estado de presença total ou imanência, pois a declaração artística da bi-dimensionalidade da superfície rejeitava a representação.

44. “The impression of a continuous and infinite space is produced by the fact that the painting surface, while no longer opaque and impervious, has nevertheless retained that planar firmness which it had acquired in the Romanesque and preserved throughout the High Gothic period. The picture is again a ‘window’. But this ‘window’ is no longer what it had been before being ‘closed.’ Instead of being a mere aperture cut into the wall or separating two pilasters, it had been fitted with what Alberti was to call a *vetro tralucente*: an imaginary sheet of glass combining the qualities of firmness and planeness with that of transparency and thus able to operate, for the first time in history, as a genuine projection plane.” Erwin Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1960), pp. 137-38.

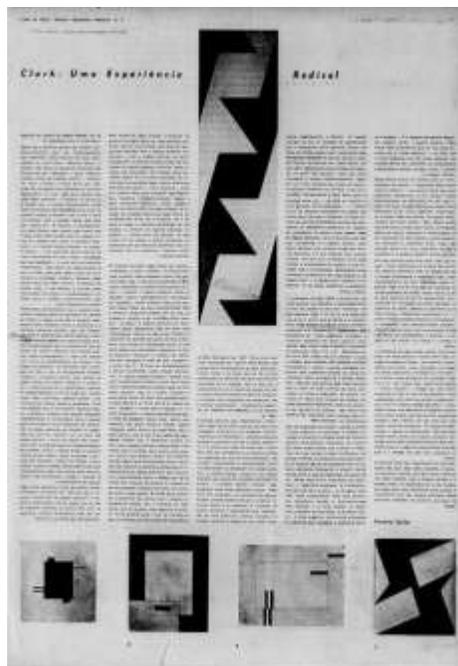
45. Sobre essa exposição, ver Editor, “Inaugurada nova mostra na Galeria de Arte das Folhas,” IN: *Folha da Manhã*, 24 de setembro de 1958.

46. Sobre essas séries, ver Lygia Clark, *Lygia Clark*, ed. Manuel Borja-Villel, exh. cat. (Barcelona, Marselha, Porto, Bruxelas, Rio de Janeiro: Fundação Antônio Tâpies, MAC–Galerias Contemporâneas, Fundação Serralves, Sociedade do Palácio de Belas Artes, Paço Imperial, 1997).

Gullar então escreveu o famoso artigo “Lygia Clark: uma Experiência Radical,” publicando-o no catálogo da exposição. Ele escreveu então:

Dissemos que a superfície é o elemento primeiro e fundamental da expressão de Lygia Clark. Entenda-se por isso que, em sua pintura, a superfície não é usada como apoio para alusões ou representações: LC se detém na superfície como tal, para expressá-la em si mesma, por si mesma, na sua pureza de *realidade imediatamente percebida*.⁴⁷

Eis que Lygia expressou a superfície num nível perceptivo puro, e seu gesto descartou as “alusões ou representações” da pintura. Para materializar essa proposta, ela criou a “linha orgânica,” que explora as divisões “funcionais” dos objetos, conseguindo estruturá-los de um modo prioritariamente material.⁴⁸ Para resumir: enquanto o Concretismo enfatizou o plano do quadro, Lygia ativou a superfície.



Cópia de página do artigo de Ferreira Gullar, “Lygia Clark: Uma Experiência Radical,” SDJB (21 de março de 1959).

47. Gullar, “Lygia Clark: Uma Experiência Radical,” SDJB, 21 de março de 1959.

48. Sobre a linha orgânica, ver Clark, “Uma experiência de integração,” SDJB, 7 de outubro de 1956.

Durante a exposição, ambos os amigos começaram uma colaboração que dividiria o Concretismo para sempre. Lygia explicou seu trabalho desse modo: “Abandonei, conseqüentemente, toda forma seriada por julgá-la insuficiente para expressar o espaço que não fosse puramente ótico. Desejava reestruturar toda a superfície [...]”⁴⁹ Portanto, a artista opôs-se aos artistas concretos paulistas: enquanto eles se baseavam num espaço pictórico pré-estabelecido, que endossava a organização de elementos discretos, sua investigação fundava-se numa superfície que criava seu próprio espaço. Assim “o espectador, em lugar de ler as formas uma por uma para alcançar o conjunto do quadro, é levado a olhar menos e ver mais, estabelecendo uma comunicação, por assim dizer, orgânica, infra-visual, fenomenológica, entre o trabalho e o observador.”⁵⁰

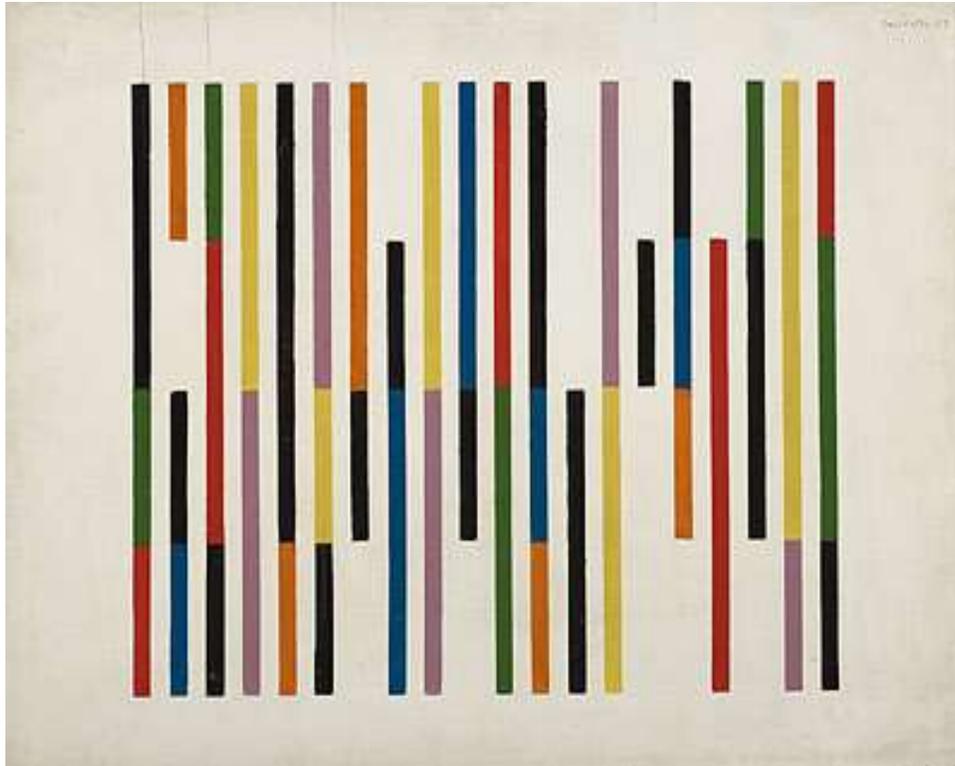
A comparação entre Sacilotto e Lygia revela essas diferenças. O primeiro enfatizava a composição visual de elementos geométricos no plano, estivessem eles centrados ou não. Em oposição, a artista desconstruiu o quadro através da incorporação da moldura; expressou uma horizontalidade tátil, semelhante àquela produzida por assoalhos de madeira; e reafirmou a superfície através da exploração do espaço Albersiano⁵¹ – em geral, Lygia organizou seus trabalhos de dentro-para-fora, seguindo suas realidades materiais. Para Gullar: “quem nunca se debruçou compreensivelmente sobre as etapas anteriores da arte concreta no Brasil não pode evidentemente compreender a diferença essencial que há entre um quadro de Lygia Clark e um quadro de Sacilotto, por exemplo. Quem ainda não penetrou na intenção de uma pintura de formas seriadas, ligadas ou justapostas mecanicamente, não surpreenderá o ritmo orgânico, unitário, que estrutura os quadros de LC.”⁵² Portanto, a artista carioca “fechou a janela,” para citar a expressão de Panofsky.

49. Clark, “Lygia Clark busca na pintura a expressão do próprio espaço,” IN: Folha da Manhã, 27 de setembro de 1958.

50. Clark apud Gullar, “Debate sobre arte concreta,” SDJB, 12 de outubro de 1958.

51. A série *Planos em Superfícies Moduladas* foi claramente derivada das *Structural Constellations* (1953-58) de Josef Albers. Essa série será brevemente analisada abaixo.

52. Gullar, “Equívoco,” SDJB, 25 de abril de 1959. Gullar estava então respondendo ao crítico Antônio Bento, que declarou que ambas as produções eram similares.



Luiz Sacilotto, *Luz-Vibrações-Verticais*, pintura, esmalte sobre madeira, circa 1951.

Essa reorientação foi sutil, mas transformou a arte Brasileira. No artigo *Gravura e desenho*, Gullar afirmou que o espaço era claramente material na gravura, quase provocando a imobilidade do artista; mas ele foi imaginado diferentemente dessa vez: “os quadros de Lygia não têm moldura de qualquer espécie, não estão *separados* do espaço, não são objetos fechados dentro do espaço; estão abertos para o espaço que neles penetra e neles se dá incessante e recente: tempo.”⁵³ Gullar então percebeu que os quadros de Lygia são objetos abertos e que, portanto, o espaço real liga-os ao mundo, pois – de acordo com a fenomenologia de Merleau-

53. Gullar, “Lygia Clark: Uma Experiência Radical”.

Ponty – esse elemento é “o poder universal que permite as coisas de serem conectadas.”⁵⁴ Assim, Lygia descartou o formato tradicional da pintura.⁵⁵

No começo do Neoconcretismo, Gullar sublinhou a nova condição das propostas de Lygia, mas continuou fazendo referências à pintura. Embora essa categoria tornara-se obsoleta, ambos os amigos continuaram usando-a em seus discursos. Em *Lygia Clark: uma Experiência Radical*, entretanto, o crítico percebeu que os trabalhos liberavam a visão, promovendo uma nova sensibilidade.

Quando rompo a moldura, destruo esse espaço estanque, restabelecendo a continuidade entre o espaço geral do mundo e meu fragmento de superfície. O espaço pictórico se evapora, a superfície do que era “quadro” cai ao nível das coisas comuns e tanto faz agora esta superfície como a daquela porta ou daquela parede. Na verdade, liberto o espaço preso no quadro, liberto minha visão, e como se abrisse a garrafa que continha o Gênio da fábula, vejo-o encher o quarto, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço.⁵⁶

A descrição de Gullar superou a pintura, imaginando que a superfície e o espaço seriam liberados das suas convenções. Essa nova sensibilidade enfim articularia “as superfícies mais contraditórias” em um gesto tão largo quanto o mundo. Tratava-se de um típico *insight* vanguardista, que sonhava com a união da arte e da vida – contudo, o crítico ainda esperaria um ano antes de formular o conceito de não-objeto.

A despeito da passagem acima, Gullar nunca mistificou essa união, como os artistas vanguardistas fizeram desde o começo do século vinte. Assim, suas percepções devem ter operado como estímulos, reorganizando as ideias em função das experimentações não-convencionais. Depois da abertura da exposição de Lygia em São Paulo, entretanto, José Roberto Teixeira Leite publicou uma resenha, chegando à conclusões inesperadas. Para ele, Gullar

54. “Space is not the setting (real or logical) in which things are arranged, but the means whereby the position of things becomes possible. This means that instead of imagining it as a sort of ether in which all things float, or conceiving it abstractly as a characteristic that they have in common, we must think of it as the universal power enabling them to be connected”. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London and New York: Routledge e Keagan Paul Ltd., 1962), p. 243.

55. Lygia usou a superfície pictórica para desenvolver sua sensibilidade construtivista divergente, sem nenhuma restrição representacional. Mas os artistas concretos não conseguiram descartar completamente o formato da pintura, porque a conformidade com o plano pictórico manteve-o em uso.

56. Gullar, *Lygia Clark: Uma Experiência Radical*.

defendeu que a obra da artista queria tornar-se escultura, fundando um paradoxo: “a) é pintura e, portanto, é bidimensional; b) quer se desenvolver no espaço real, ser um fato do espaço como a escultura de Franz Josef Weissmann, por exemplo.”⁵⁷ Em outras palavras, esse crítico assumiu que Gullar estava entendendo os trabalhos de Lygia como interdisciplinares, embora essa expressão não tenha aparecido em seu artigo.

Gullar imediatamente publicou o artigo *Uma experiência radical*, no *Jornal do Brasil*, para retificar a leitura de Teixeira Leite. Ele enfatizou que a pintura de Lygia, “trabalhando diretamente o espaço, não cai no problema da escultura (Bill, Weissmann, Pevsner) porque a artista, como pintora que é, tem a superfície bidimensional como o fundamento de sua expressão. Não afirmo tampouco que a pintura de LC quer se desenrolar no espaço real mas que ela trabalha diretamente sobre o espaço real e o transforma *sur le champ* em pintura.” Na realidade, não é devido ao fato da pintura superar a sua bi-dimensionalidade que ela seria “escultura ou cinema ou o mais que haja.”⁵⁸ Embora os trabalhos tenham rejeitado as convenções da pintura, Gullar ainda usava essa noção, evitando misturar categorias artísticas. Ele, então, negociava um caminho entre autonomia e interdisciplinaridade – e o trabalho de Lygia facilitaria essa investigação de novo.

O Debate da Vanguarda

O Neoconcretismo tem recebido atenção crescente no circuito internacional. Exposições retrospectivas de Hélio Oiticica e Lygia Clark tornaram-se frequentes nos Estados Unidos e Europa durante as últimas décadas⁵⁹ e a crítica de Gullar do anos 1950 é estudada em círculos acadêmicos, com a publicação de artigos sobre sua contribuição à arte contemporânea. Trata-se

57. José Roberto Teixeira Leite, *Lygia Clark (Galeria das Folhas em São Paulo)*, IN: *Revista da Semana*, 6 de setembro de 1958.

58. Gullar, *Uma experiência radical*, IN: *Jornal do Brasil*, 5 de setembro de 1958. Esse artigo apresenta uma data prévia ao de Teixeira Leite porque a *Revista da Semana* era publicada semanalmente, referindo-se ao final do período da edição.

59. Recentemente, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) apresentou a retrospectiva mais abrangente da carreira da artista intitulada “Lygia Clark: the Abandonment of Art, 1948-1988,” mostrando trezentos trabalhos, entre 10 de maio e 24 de agosto de 2014.

de um reconhecimento bem merecido, pois os artistas neoconcretos criaram muitas propostas inovadoras. As revistas de referência tem frequentemente publicado artigos sobre arte brasileira do século vinte, discutindo a arquitetura modernista, as premiações da Bienal de São Paulo, os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, o Neoconcretismo, a crítica de Ferreira Gullar, o conceito do não-objeto, etc. Apesar do interesse, esse movimento tem recebido interpretações contraditórias.

Em função dos interesses políticos do circuito de arte internacional, que dificilmente valorizam as contribuições de países periféricos, é aconselhável seguir a recepção do Neoconcretismo, evitando a comemoração prematura da sua inclusão na história da arte ocidental. É aceito que esse movimento resultou de um debate crítico que começou durante a I Exposição Nacional de Arte Concreta, que foi inicialmente montada no MAM-SP, em dezembro de 1956 e, depois, no salão do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957. Essa exposição é um marco do construtivismo brasileiro, promovendo seus últimos avanços. As vanguardas de São Paulo e Rio de Janeiro estavam representadas no evento, que juntou membros do Grupo Ruptura e do extinto Grupo Frente. Entre os artistas, a presença de Volpi foi marcante, pois decidiu adotar o vocabulário geométrico-abstrato do Concretismo aos sessenta anos de idade.⁶⁰

O debate gerado pela exposição começou com a palestra de Décio Pignatari, na União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, em 10 de fevereiro de 1957, que contou com a participação da jovem *intelligentsia* literária do país, incluindo os irmãos Campos, Pignatari, Oliveira Bastos e Gullar, entre membros da geração anterior (Antônio Houaiss, Oswaldino Marques, etc.) – tratava-se da “Noite Concreta,” mas que ficou derrisoriamente conhecida como “O rock’n roll da poesia.”⁶¹ Gullar e Bastos prepararam palestras para esse evento, incluindo *Pintura concreta*, que foi publicada no SDJB na mesma data; mas Pignatari deslocou-os para falar sobre poesia.⁶² A troca áspera de ideias que aconteceu depois da sua apresentação tematizou

60. Sobre essa exposição, ver Lorenzo Mammi, ed. *Concreta' 56: A Raiz da Forma*, catálogo (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006).

61. Ver Luís Edgard de Andrade, O rock’n roll da poesia, IN: O Cruzeiro, ano XXIX, no. 20 (2 de março de 1957), pp. 48-50.

62. Sobre a palestra de Pignatari, ver Antônio Houaiss, Sobre poesia concreta, IN: SDJB, 19 de maio de 1957.

a noção de símbolo, sugerindo que o artigo de Gullar não foi aceito pelos poetas do Grupo Noigandres.⁶³



Cópia da primeira página do artigo de Luís Edgard de Andrade, “O rock’n roll da poesia,” Q Cruzeiro, ano XXIX, no. 20 (2 de março de 1957). À esquerda, Haroldo de Campos (gesticulando de pé) e Oliveira Bastos (segurando o paletó); à direita, Ferreira Gullar (também argumentando de pé).

O crítico então publicou dois artigos no SDJB, analisando as diferenças entre o Concretismo paulista e carioca. No primeiro ele fez uma distinção: “Os cariocas têm em comum uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não há nos paulistas, muito mais preocupadas com a dinâmica visual, com as explorações temporais do espaço.” Em geral, Gullar expressou que os quadros de Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Cordeiro, Maurício Nogueira Lima, Charoux e Volpi apresentam maior objetividade, produzindo efeitos óticos. Ao analisar os

63. Décio Pignatari e os irmãos Campos formaram o Grupo Noigandres, que finalmente incluiu Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald, entre outros. Esses poetas divulgaram sua poesia concreta em 1955, com a publicação do segundo número da revista.

trabalhos de Fiaminghi – que foram assemelhados aos de Ivan Serpa, pois ambos os artistas usavam pintura metálica para obtenção de acabamentos impessoais –, ele considerou uma estratégia que se tornaria decisiva: “o pintor começa a sensibilizar a superfície, o olho começa a ‘parar’ nos detalhes, o intuito de explorar o movimento dinâmico parece decrescer.”⁶⁴

Na semana seguinte, o crítico analisou o Concretismo carioca, começando o artigo com os trabalhos da Lygia. O que era uma percepção tornou-se então uma descrição das características que mudariam a arte brasileira.

O retângulo do quadro jamais é encarado por ele como um campo indefinido, propício aos jogos sutis de tons e de matéria. Lygia o toma como um todo fragmentável e fabricável e começa por dividi-lo, seccioná-lo com ‘linhas orgânicas’ que são sulcos de verdade, divisores reais da superfície; em seguida organiza-o atendendo sempre as exigências de monumentalidade e função.⁶⁵

A descrição da superfície pictórica de Lygia é surpreendente nesse momento, e poder-se-ia tentar provar que Gullar, então, defendeu a separação de ambos os grupos concretos. Mas esse não foi o caso, e uma possível explicação é que o crítico não tinha uma referência teórica através da qual pudesse desdobrar essas observações numa formulação plena. Vários meses seriam necessários até que ele fosse capaz de tirar dividendos da sua investigação sobre a fenomenologia,⁶⁶ percebendo que a artista ativou o espaço real.

O debate sobre poesia concreta desenrolou-se durante os meses seguintes, finalmente separando ambos os grupos. Depois da Noite Concreta, Bastos escreveu a série de artigos “Por uma poesia concreta,” que foi recebida com críticas abertas. Os poetas paulistas discordaram das características do novo poema, rejeitando sua ideia que a palavra tem um conteúdo expressivo ou emocional, que se baseia numa “espécie de cumplicidade orgânica do indivíduo que fala com as

64. Gullar, O grupo de São Paulo, IN: SDJB, 17 de fevereiro de 1957. É impossível definir o sujeito dessa sentença, pois o crítico fala simultaneamente de Fiaminghi e Serpa.

65. Gullar, O grupo do Rio, IN: SDJB, 24 de fevereiro de 1957. Depois da descrição das propostas de Lygia, o crítico retornou ao vocabulário pictórico do Concretismo, enfatizando a subjetividade e a composição da cor dos cariocas. Assim, as observações sobre a obra de Lygia foram mantidas sob os parâmetros da perspectiva, tal como ocorreu com o artigo Gravura e desenho.

66. No artigo Pintura: expressão simbólica, que foi publicado em julho, Gullar citou a versão em espanhol do livro *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, que foi lançado pela editora Fondo de Cultura Econômica (México), em algum momento de 1957. Muito provavelmente, portanto, o crítico leu esse livro depois da I Exposição Nacional de Arte Concreta.

coisas designadas através das formas linguísticas.”⁶⁷ Em oposição, os poetas do Grupo Noigandres afirmaram a completa objetividade do signo linguístico, reduzindo a palavra à uma realidade visual. Então, eles compararam seus poemas, baseando-se em perspectivas teóricas distintas, e a divisão entre ambos os lados aconteceu com a publicação de dois manifestos no SDJB, em junho de 1957: de um lado, “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” de Haroldo de Campos; de outro, “Poesia concreta: experiência intuitiva” de Ferreira Gullar.⁶⁸

Esses manifestos significaram a separação da poesia concreta, mas similar incidente não aconteceu nas artes visuais naquele momento, a despeito do debate concomitante sobre a noção de símbolo. Gullar e seus oponentes enfocaram conceitos teóricos: eles discutiram se uma pintura concreta e a representação de uma maçã (tal como nas naturezas mortas de Cézanne) têm ou não conteúdos simbólicos, mas não compararam suas produções artísticas – de fato, essa noção chamou a atenção dos artistas paulistas devido às suas supostas características conservadoras. Portanto, as divergências de ambos os grupos eram hipotéticas; além disso, as resenhas de Gullar da I Exposição Nacional de Arte Concreta foram circunstanciais, somente ganhando significado em retrospecto.⁶⁹ Assim, suas percepções dos trabalhos de Lygia e a diferenciação relativa de ambas as produções não poderiam suportar uma divisão artística, que não seria validada por Pedrosa.⁷⁰

Essa divisão finalmente emergiu durante a exposição de Lygia na Galeria das Folhas, que serviu para divulgar os competidores do prestigioso “Prêmio Leirner de Arte Contemporânea.”⁷¹ O que estava planejado para ser uma exposição individual finalmente contou com um desenhista (Charoux) e um escultor (Franz Weissmann) respectivamente de São Paulo e Rio de Janeiro. Ela

67. Oliveira Bastos, Por uma poesia concreta, IN: SDJB, 17 de fevereiro de 1957.

68. Ver Haroldo de Campos, Da fenomenologia da composição à matemática da composição, e Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, Poesia concreta: experiência intuitiva, IN: SDJB, 17 de junho de 1957. Gullar escreveu o último manifesto, mas seus colegas assinaram o documento.

69. Para Gullar, a troca de ideias ficou dividida em dois debates, enfocando os trabalhos da I Exposição Nacional de Arte Concreta e a noção de símbolo, que não foram amalgamadas num fórum, como aconteceu com a poesia. Nesse momento, ele manteve a prática e a teoria relativamente separadas.

70. Ver Mário Pedrosa, Paulistas e cariocas, IN: Jornal do Brasil, 19 de fevereiro de 1957.

71. Sobre a política desse prêmio, ver Gullar, Lívio Abramo esclarece os fatos, IN: Jornal do Brasil, 13 de maio de 1959. De acordo com Abramo, o crítico Lourival Gomes Machado foi membro do comitê do Prêmio Leirner, recusando os artistas Cariocas. Antes de tudo, esse fato revela o grau de competição regional no final dos anos 1950.

apresentou a oportunidade de outro debate entre ambos os grupos, colocando os poetas e artistas face a face pela segunda e última vez. Em 1 de outubro de 1958, a Galeria das Folhas organizou uma mesa-redonda sobre o tema “O Espaço na Arte Atual.”⁷² Os organizadores convidaram Theon Spanudis, Mário Schenberg, Lygia Clark, Charoux, Pignatari, Cordeiro e Gullar para participarem desse evento, que foi coordenado pelo influente escritor e crítico de arte José Geraldo Vieira.

Charoux, Gullar (representando Weissmann) e Clark apresentaram comunicações-orais para uma audiência de poetas, artistas, críticos e estudantes. As discussões abertamente contrastaram as ideias de Pignatari, dos irmãos Campos e Cordeiro com aquelas de Gullar, Clark e Spanudis – somente Schenberg atuou de modo independente. Eles discutiram as seguintes questões: seria a arte regulada por princípios matemáticos? Qual era a relação entre matemática e estética? Qual era a importância da intuição e da espontaneidade na criação artística? Seria o trabalho de arte auto-referencial ou expressional? Finalmente, seria a arte simbólica? Os cariocas separaram matemática e arte, que tinha uma “realidade propriamente estética,” acreditavam em intuição e espontaneidade como princípios artísticos, e compreenderam o trabalho como expressional e simbólico. Na última apresentação, Lygia definiu seus trabalhos em termos de superfície pictórica, mas a discussão enfocou as supostas “ilusões óticas.”⁷³

A exposição e o debate na Galeria das Folhas revelaram que o Concretismo cultivava ideias diferentes.⁷⁴ Agora Gullar estava melhor capacitado para compreender os trabalhos de Lygia, depois de refletir sobre a fenomenologia de Merleau-Ponty. Ele percebeu que as diferenciações entre as produções concretas eram definitivas e declarou que os experimentos de Lygia, Weissmann, Aloísio Carvão, Décio Vieira, Ivan Serpa, Hélio Oiticica e Amílcar de Castro

72. Sobre esse debate, ver Gullar, Debate sobre arte concreta. Ver também Editor, Mesa-redonda no auditório das Folhas sobre o espaço na arte contemporânea, IN: Folha da Noite, 2 de outubro de 1958.

73. Sobre essas ilusões óticas, ver Gullar, Visão e realidade, IN: SDJB, 12 de outubro de 1958. Um crítico francês também escreveu: “l’alternance incessante du blanc et du noir dépasse métaphoriquement sa dimension pauvrement rétinienne pare devenir visualisation, adressée a le œil-corps, d’une pulsation, d’une battement quasi animal qui insuffla vie à la surface entière et qui est sans doute, pour Lygia Clark, une première façon de donner consistance au projet ‘que la surface devienne un corps organique, comme entité vivante.’” Arnauld Pierre, Éloge de l’œil-corps: Lygia Clark, IN: Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne, no. 69 (outono, 1999), p. 45.

74. Vários críticos paulistas afirmaram que essa exposição apresentava trabalhos similares. Ver Editor, Conjunto homogêneo na nova mostra da Galeria das Folhas, IN: Folha da Noite, 24 de setembro de 1958; e José Geraldo Vieira, Lygia Clark e Franz Weissmann, IN: Folha da Manhã, 5 de outubro de 1958.

dão “uma visão da verdadeira arte brasileira de vanguarda, da arte realmente inventiva, criadora, construtiva, que não apenas logra aqui e ali um bom quadro, uma boa escultura, mas que caminha em bloco dentro de alta consciência crítica e que vai aos poucos revelando um campo virgem para a expressão visual.”⁷⁵ Pela primeira vez, ele juntou os futuros participantes do Neoconcretismo devido à inovação dos seus trabalhos.⁷⁶

Depois do debate, o crítico ausentou-se do *Jornal do Brasil* para articular o Neoconcretismo. Durante o verão de 1959, Gullar trabalhou nos bastidores da vanguarda carioca, convidando artistas e poetas para participar desse movimento, organizando a exposição inaugural no MAM–RJ e escrevendo o Manifesto Neoconcreto. Ele e Reynaldo Jardim reorganizaram a linha editorial do SDJB,⁷⁷ reduzindo o número de artigos sobre arte para criar a necessidade de uma novidade.⁷⁸ Eles tomaram partido da viagem de nove meses que Pedrosa fez ao Japão, financiado por uma bolsa da UNESCO para estudar a relação entre a arte ocidental e oriental.⁷⁹ Esse crítico teria provavelmente interferido na articulação desse movimento – e Gullar sentiu-se mais confortável ao tornar-se o líder da sua geração.

75. Gullar, Lygia Clark e a pintura brasileira, IN: SDJB, 28 de setembro de 1958.

76. Sobre o começo do Neoconcretismo, ver Gullar, *Experiência Neoconcreta: Momento-Limite da Arte*, p. 40.

77. Jardim e Gullar prepararam o SDJB para o lançamento do Neoconcretismo, descontinuando várias seções, especificamente no campo de crítica literária. De fato, eles aprenderam uma lição política dura no passado, permitindo que os poetas paulistas opusessem suas ideias diretamente no encarte cultural.

78. A despeito disso, Jardim publicou uma longa entrevista com Lygia. Ver Eldelweiss Sarmiento, ed., *Lygia Clark e o espaço concreto expressional*, IN: SDJB, 7 de fevereiro de 1959.

79. Pedrosa partiu do Brasil em agosto de 1958 e retornou em abril de 1959. Ele estava fora do país durante os eventos que levaram ao Neoconcretismo, incluindo a exposição coletiva e o debate na Galeria das Folhas. Ver Gullar, *Crítico de arte Mário Pedrosa parte hoje para o Japão: bolsa da UNESCO*. IN: *Jornal do Brasil*, 2 de agosto de 1958.



Fotografia de Mário Pedrosa, Alfredo Volpi e Gullar (da esquerda à direita) na redação do Jornal do Brasil, antes do primeiro viajar ao Japão sob o patrocínio da UNESCO, 2 de Agosto de 1958.

Mesmo antes de retomar suas atividades no *Jornal do Brasil*, Gullar divulgou algumas notas sobre o Neoconcretismo.⁸⁰ Logo depois, ele expressou a importância da exposição de Lygia em São Paulo para esse movimento.

Podemos marcar de outubro de 1958 a nova etapa do movimento concreto, cuja primeira exposição conjunta se realiza no MAM do Rio a partir do dia 19 de março. Desde a mostra de Lygia Clark, na Galeria das “Folhas,” em São Paulo, em outubro do ano passado, um *frisson* novo correu pelos círculos concretistas, onde muita gente já estava realmente se preparando para dormir. Uma nova visão da problemática concreta se fazia sentir com mais clareza, embora já sua necessidade houvesse sido reclamada, desde julho de 1957, quando os poetas concretos do Rio romperam com o racionalismo dogmático do grupo de São Paulo. Essa nova ala do movimento concreto – a ala neoconcreta – é que traz agora novo folego à expressão geométrica.⁸¹

Nessa passagem, o crítico demarcou dois momentos: em julho de 1957, os poetas cariocas recusaram o “racionalismo dogmático” dos seus colegas de São Paulo; em outubro de 1958, a exposição de Lygia na Galeria das Folhas materializou “uma nova visão da problemática

80. Ver Gullar, *Lambretinha II*, IN: SDJB, 28 de fevereiro de 1959. Gullar retornou oficialmente para trabalhar no *Jornal do Brasil* no dia 14 de março.

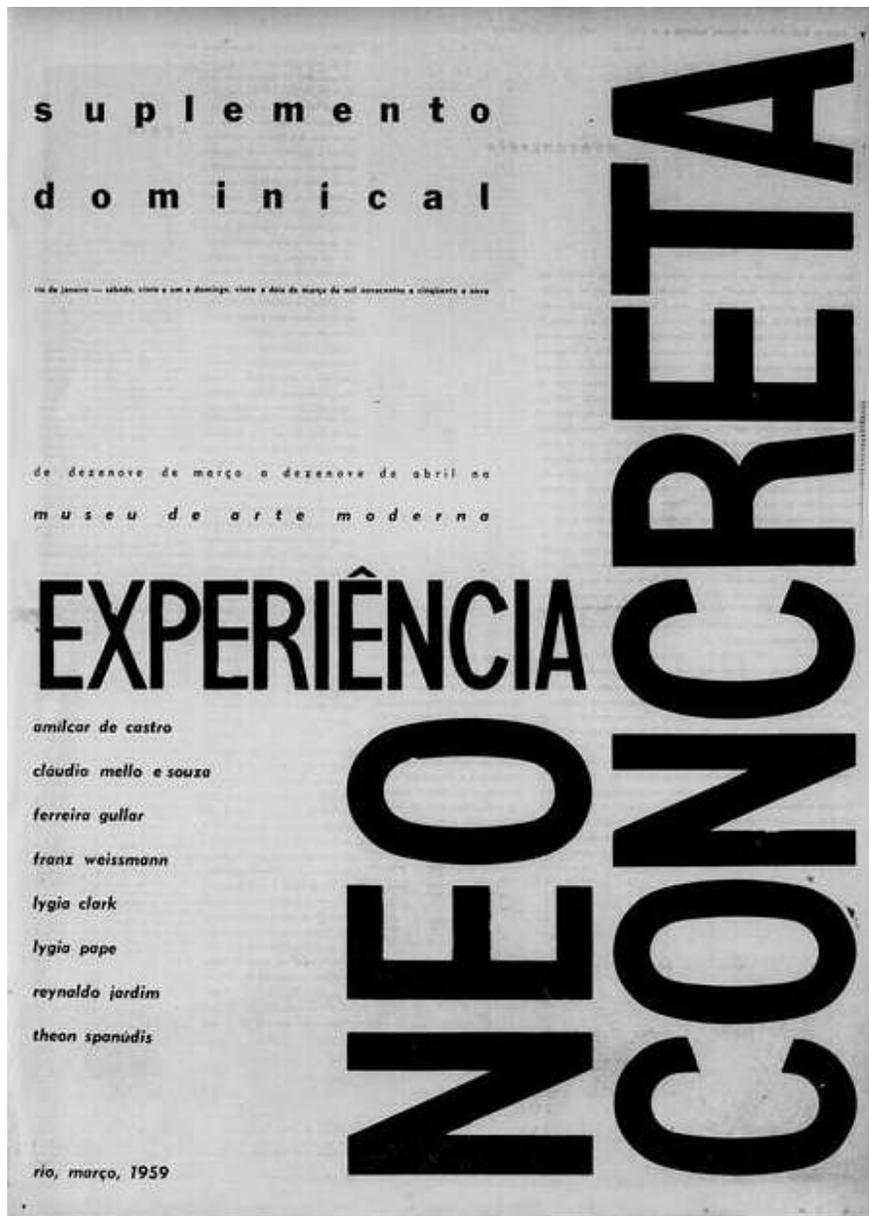
81. Gullar, *Concretismo*, IN: SDJB, 7 de março de 1959. É importante assinalar, contudo, que o crítico estava fazendo referência ao mês de junho de 1957, quando ambas as tendências assinaram manifestos de poesia concreta.

concreta.”⁸² A despeito disso, os historiadores nunca mencionaram essa mostra, referindo-se somente aos debates de 1957 para diferenciar ambas tendências. Com efeito, Gullar planejou a 1^a Exposição Neoconcreta para formalizar a divisão do Concretismo.

No dia 19 de março, Gullar e seus parceiros lançaram o Neoconcretismo no MAM–RJ, também publicando o número especial “Experiência Neoconcreta” no SDJB, que apresentou a poesia (Gullar e Spanudis), dança (parceria de Jardim e Lygia Pape), escultura (Amílcar de Castro e Weissmann), xilogravura (Pape) e a música do novo movimento.⁸³ Nas páginas centrais, o crítico republicou o Manifesto Neoconcreto – junto com Lygia Clark: Uma Experiência Radical –, especificando as origens construtivistas da nova arte, suas características e as diferenças entre Concretismo e Neoconcretismo. Se o primeiro movimento sucumbiu ao racionalismo, o último superou o uso simplista das teorias científicas através da fenomenologia. Ele identificou as características relevantes da produção neoconcreta, que eram a autonomia, expressão, espaço e tempo.

82. De fato, as linhas orgânicas de Lygia foram muito importantes para essa nova visão da arte geométrica, pois “os sulcos recolocam a presença do quadro como objeto físico, contradizendo a redução de sua presença a mero suporte da imagem.” Lorenzo Mammi, *Concreta’ 56: A Raiz da Forma*, p. 43.

83. Ver Reynaldo Jardim, ed., *Experiência Neoconcreta*, IN: SDJB, 21 de março de 1959. Nesse número, Jardim criou um compositor imaginário, entrevistando-o no artigo Gabriel Artusi: Música Neoconcreta.



1ª. página da edição especial denominada “Experiência Neoconcreta,” do SDJB (21 de março de 1959), anunciando o lançamento do Neoconcretismo. Desenho gráfico, Amílcar de Castro.

O lançamento do Neoconcretismo provocou a resposta de vários críticos, que derramaram tinta tentando demonstrar a continuidade do movimento anterior. José Lino Grünwald, Waldemar Cordeiro, Lourival Gomes Machado, Antônio Bento e Mário Barata resenharam a exposição e o Manifesto Neoconcreto com essa atitude reducionista – mas Gullar

defendeu a arte neoconcreta com determinação.⁸⁴ Depois de retornar ao Brasil, entretanto, Pedrosa escreveu: a denominação Neoconcretismo é “perfeitamente cabível, não só por demonstrar a origem de onde procede, o que é importante para definir os limites da própria dissidência [...], como por ser a designação ‘neo’ de tradição para assinalar heresias, mudanças ou inovações na história das ideias e dos movimentos artísticos.”⁸⁵ Na verdade, esse reconhecimento baseava-se num *fait accompli*: sua resposta era política, pois o crítico esforçava-se por continuar orientando a vanguarda brasileira.

Infelizmente os historiadores nunca analisaram as diferenças entre Concretismo e Neoconcretismo,⁸⁶ mas as disputas entre ambos os grupos e seus seguidores continuaram até hoje. O último movimento tornou-se o objeto de um revisionismo histórico depois da exposição “Projeto Construtivo Brasileiro nas Artes, 1950–1962,” que ocorreu na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM–RJ, em 1977. Décio Pignatari, então, expressou um protesto acrimonioso, reclamando que a curadora Aracy Amaral reproduziu mais artigos de Gullar que os poetas paulistas juntos no catálogo, além de sugerir que seus poemas foram fortemente influenciados por eles. Em 1955, “nós chegamos [no Rio de Janeiro] e dissemos: ‘Ô Gullar, o que acabou foi o verso e não a poesia.’ E ele tratou de recompor-se correndinho – e está recompondo-se até hoje, multidirecionalmente.”⁸⁷

Em 1992, Haroldo de Campos escreveu um artigo sobre ambos os movimentos. Ele definiu a crítica e a teoria da arte de Gullar como “expressionismo subjetivista,” também afirmando que um “forte componente da discórdia entre ambas as facções construtivistas (a ‘concreta’ e a ‘neo’) estava situada, portanto, no plano da política artística.” Ademais, o poeta declarou que não havia nenhuma divergência entre o Construtivismo de Sacilotto, por um lado, e os trabalhos de Weissmann, Amílcar de Castro e Lygia Clark, por outro,⁸⁸ concluindo que o Neoconcretismo não era diferente do Concretismo, uma vez que o primeiro foi criado para

84. Sobre as diferença de ambos os movimentos, ver Gullar, Da arte concreta à arte neoconcreta, IN: SDJB, 18 de julho de 1959.

85. Pedrosa, “De retorno,” IN: Jornal do Brasil, 3 de junho de 1959.

86. Sobre o Neoconcretismo, ver Ronaldo Brito, *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro* (Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985). Até hoje, esse é o único ensaio escrito sobre esse movimento.

87. Décio Pignatari, A vingança de Aracy Pape, IN: *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, ed. Glória Ferreira (Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006), p. 91.

88. Haroldo de Campos, Construtivismo no Brasil, concretismo e neoconcretismo, *ibid.*, p. 117.

promover o Rio de Janeiro e Gullar, que finalmente tornou-se uma liderança. Assim, Pignatari e Haroldo de Campos formularam uma interpretação da poesia vanguardista de Gullar como derivada e da sua crítica como expressionista.

Durante as últimas décadas, essa interpretação do Neoconcretismo tornou-se aceita em círculos acadêmicos, particularmente em estudos literários. Contudo, esse fato contrasta com a recepção arrebatadora desse movimento no circuito de arte, e as tentativas de analisar ambos os campos em conjunto logo apareceram na literatura. Claus Klüver, que estuda as produções intermedia do Concretismo, provavelmente começou essa tendência. Ele declarou sobre esse assunto: “os escultores do Rio que participaram da Exposição Nacional [de Arte Concreta, em 1957], Franz Weissmann, um membro do Grupo Frente, e Amílcar de Castro, longamente associado ao grupo, continuaram em suas carreiras a desenvolver uma linha de trabalho que manteve afinidades próximas com a estética concreta.” O crítico também reiterou as afirmações de Haroldo de Campos: não somente ele afirmou que “razões ideológicas” causaram a separação de ambos os movimentos, como também nivelou suas produções artísticas, comparando Sacilotto e os artistas Cariocas.⁸⁹

O significado do Neoconcretismo está em jogo nessa interpretação. Em particular, o projeto de vanguarda de Gullar tem sido identificado à poética do Concretismo. Para uma pesquisadora americana: “Por volta de 1954, Gullar entrou em contato com o Grupo Noigandres e dentro de alguns anos sua poesia refletiu os princípios da poesia concreta [...] Eu defendo que a ênfase de Gullar na palavra em ‘Um [sic] Diálogo sobre o Não-Objeto’ foi informada pelo seu trabalho anterior, portanto borrando a linha divisória entre Concreto/Neoconcreto.” Se Gullar defendeu a autonomia da arte em seu Manifesto Neoconcreto, ele também alimentou o desejo paradoxal de superar esse conceito e, finalmente, implementou uma prática experimentalista. Assim, a hipótese que o “Neoconcretismo foi um movimento inerentemente interdisciplinar”⁹⁰ parece sustentar-se. Contudo, essa declaração requer reflexão, porque essa ideia foi copiada.

Uma semana antes de lançar o movimento, entretanto, o crítico explicou a sua *raison d'être*. De acordo com Gullar:

89. Claus Klüver, The Noigandres poets and concrete art, IN: Ciberletras, no. 17 (julho de 2007).

90. Mariola V. Alvarez, “The anti-dictionary: Ferreira Gullar’s non-object poems,” IN: Nonsite, no. 9 (30 de abril de 2013). De fato, Gullar encontrou-se com os poetas do Noigandres no Rio de Janeiro em 1955. Sobre esse encontro, ver Gullar, Mentira tem pernas curtas, IN: Folha de São Paulo, 7 de agosto de 2011.

A expressão “neoconcreto” quer, antes de mais nada, assinalar uma nova fase da arte concreta, uma tomada de consciência de problemas implicados pela linguagem “geométrica” (nas artes plásticas) e pela linguagem transintática (na literatura), até aqui não-formulados ou negligenciados pelos teóricos e artistas de tendência concreta.⁹¹

Vale dizer que Gullar manteve as artes visuais e a poesia separadas nesse momento, mas o termo “transintático” representa seu desejo ainda não reconhecido de superar esses media. Ele estava, então, compondo os *Livros-Poemas* (1958-59), que foram mostrados na 1ª. Exposição Neoconcreta: se essa série materializou trabalhos autônomos, ela já se baseava em modificações do formato do livro, ativando o observador.⁹²

Gullar enfatizou as diferenças das práticas artísticas e poéticas no início do Neoconcretismo, mas Lygia forneceu o estímulo para mudar suas percepções de novo. Depois de ver seu experimento novo, em setembro de 1959,⁹³ ele formulou o conceito de não-objeto, abandonando as categorias tradicionais. Esse processo ocorreu em dois momentos: em primeiro lugar, a “pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura,” e assim ambos os meios “convergem para um ponto comum.”⁹⁴ No “Diálogo sobre o Não-objeto,” ele levou essa ideia mais longe: agora “a linguagem verbal e a linguagem plástica se interpenetram” ao ponto de indistinção.⁹⁵ Gullar propôs “um ser-arte-poesia total,” recusando tudo que “não concorresse intrinsecamente para o significado plástico emocional.” do trabalho.⁹⁶ Ele criou os *Poemas Espaciais* e o *Poema Enterrado*, tentando materializar aquela “palavra mágica” descrita por Cassirer.

O não-objeto interpenetrou não somente pintura e escultura, como também elementos linguísticos e visuais, aniquilando suas diferenças. O projeto vanguardista de Gullar é consequentemente transdisciplinar, que é uma “metodologia que envolve uma interpenetração ou integração de disciplinas diferentes e, idealmente, epistemologias.” Essa investigação, na

91. Gullar, 1ª. Exposição Neoconcreta, IN: SDJB, 14 de março de 1959.

92. Na verdade, os *Livros-Poemas* anteciparam vários experimentos neoconcretos. Entre outros artistas, Gullar influenciou Lygia, que criou os *Bichos* (1959).

93. Sobre o primeiro não-objeto, ver Clark, A quebra da moldura, IN: Folha de São Paulo, 2 de março de 1986.

94. Gullar, Teoria do Não-objeto.

95. Gullar, Diálogo sobre o Não-objeto, IN: SDJB, 26 de março de 1960.

96. Pedrosa, *Mundo, Homem, Arte em Crise* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1975), p. 290.

verdade, apresenta três características: ela se concentra em problemas específicos, apresenta uma metodologia em evolução e é colaborativa.⁹⁷ Assim, a crítica de Gullar visou a liberação da arte de restrições representacionais; desenvolveu uma metodologia empírica, que foi capaz de acomodar os desafios colocados pelas experimentações sempre-renovadas de Lygia; e era duplamente colaborativa, acomodando o diálogo com essa artista e com o participante. Sem dúvida, sua prática divergia da poesia concreta, cuja interdisciplinaridade cruzava várias *media*, mas mantinha suas metodologias intactas.

À Guisa de Conclusão

O Concretismo e o Neoconcretismo refletiram o intenso processo de desenvolvimento econômico brasileiro da década de 1950, que construiu a cidade de Brasília em apenas cinco anos. Esse desenvolvimento renovou as esperanças das vanguardas construtivistas, que objetivaram materializar a síntese das artes. Entretanto, esses dois movimentos procuraram realizar esse objetivo de modo diverso. Uma divergência no campo da pintura estabeleceu-se desde cedo, quando os artistas concretos ainda faziam parte do mesmo movimento: enquanto os paulistas enfatizaram o plano de projeção, Lygia e Gullar procuraram expressar a superfície pictórica. Em 1959, essa diferença ampliou-se: enquanto os poetas do Noigandres propunham uma obra “verbo-voco-visual,” misturando a palavra escrita, a oratória e as artes visuais, mas sem descartar as características essenciais desses meios,⁹⁸ Gullar e os artistas neoconcretos procuraram superá-los através do que denominou “linguagem transintática,” tal como foi elaborada nos seus experimentos e nos artigos sobre o não-objeto.

Assim, o Concretismo e o Neoconcretismo desenvolveram posições teóricas e práticas divergentes em relação à síntese das artes durante o debate que mantiveram entre 1957 a 1961, quando os dois movimentos começaram a dispersar. Eis que a leitura atenta dos textos de Gullar no SDJB permite-nos separar essas duas propostas, pois o crítico declarou que a obra de Lygia afirmava a superfície pictórica e que os artistas neoconcretos propunham uma estratégia

97. F. Wickson, Transdisciplinary research: characteristics, quandaries and quality, IN: Futures, vol. 38, no. 9 (novembro de 2006), p. 1050. Embora esse artigo tematize a pesquisa acadêmica, ele é um excelente guia para entender a crítica de arte de Gullar.

98. Sobre o caráter “verbo-voco-visual” da poesia concreta, ver Houaiss, “Sobre poesia concreta.”

transdisciplinar, opondo-se à interdisciplinaridade dos seus colegas paulistas. Infelizmente, as declarações dos poetas do grupo Noigandres – assim como dos seus partidários recentes – visam mostrar que os dois movimentos separaram-se devido a interesses políticos. Enquanto essa atitude é compreensível em função da competição, ela não se justifica para aqueles que tem o compromisso com a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *On Painting*, John R. Spencer (trad.). New Haven: Yale University Press, 1970.

ALVAREZ, Mariola V. “The anti-dictionary: Ferreira Gullar’s non-object poems.” IN: *Nonsite*, no. 9 (30 de abril de 2013).

ANDRADE, Luís Edgard de. “O rock’n roll da poesia.” IN: *O Cruzeiro*, ano XXIX, no. 20 (2 de março de 1957), p. 48-50.

BELLUZO, Ana Maria. “The Rupture Group and concrete art.” IN: *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America*, Mari Carmen Ramírez e Héctor Olea (eds.), catálogo. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 203-9.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

BUCHLOH, Benjamin H. D. “The social history of art: models and concepts.” IN: *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Hal Foster et al. (eds). Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, p. 252-31.

CAMNITZER, Luiz. *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation*. Austin: The University of Texas Press, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. “Construtivismo no Brasil, concretismo e neoconcretismo.” IN: *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Glória Ferreira (ed.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 115-26.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*, J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman (trads.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CINTRÃO, Rejane Cintrão e NASCIMENTO, Ana Paula (eds.). *Grupo Ruptura, Revistando a Exposição Inaugural*, catálogo. São Paulo: Cosac Naify Edições e Centro Maria Antônia da USP, 2002.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Manuel Borja-Villel (ed.) catálogo. Barcelona, Marselha, Porto, Bruxelas e Rio de Janeiro: Fundação Antônio Tàpies, MAC–Galerias Contemporâneas, Fundação Serralves, Sociedade do Palácio de Belas Artes, Paço Imperial, 1997.

----- “A quebra da moldura.” IN: Folha de São Paulo, 2 de março de 1986.

----- “Lygia Clark busca na pintura a expressão do próprio espaço,” Folha da Manhã, 27 de setembro de 1958.

CLÜVER, Claus. “The Noigandres poets and concrete art.” IN: Ciberletras, no. 17 (julho de 2007).

CORDEIRO, Waldermar. “Teoria e prática do Concretismo carioca,” IN: *Projeto Construtivo Brasileiro nas Artes, 1950–1962*, Aracy Amaral (ed.), catálogo. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM–RJ, e Secretaria de Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1977, p. 134-5.

EDITOR. “Mesa-redonda no auditório das Folhas sobre o espaço na arte contemporânea.” IN: Folha da Noite, 2 de outubro de 1958.

----- “Conjunto homogêneo na nova mostra da Galeria das Folhas.” IN: Folha da Noite, 24 de setembro de 1958.

EDITOR. “Inaugurada nova mostra na Galeria de Arte das Folhas.” IN: Folha da Manhã, 24 de setembro de 1958.

GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, John O’Brian (ed.). Chicago and London: the University of Chicago Press, 1993.

GULLAR, Ferreira. *Antologia Crítica de Ferreira Gullar, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro (eds.). Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2015.

----- “Mentira tem pernas curtas.” IN: Folha de São Paulo, 7 de agosto de 2011.

----- *Experiência Neoconcreta: Momento-Limite da Arte*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2007.

----- “Entrevista: a trégua.” IN: Cadernos de Literatura Brasileira, Ferreira Gullar, vol. 6, no. 6 (Setembro 1998), p. 31-55.

----- “Manifesto Neoconcreto.” IN: *1^a Exposição Neoconcreta*, catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959.

----- “Lívio Abramo esclarece os fatos.” IN: Jornal do Brasil, 13 de maio de 1959.

----- “Crítico de arte Mário Pedrosa parte hoje para o Japão: bolsa da UNESCO.” IN: Jornal do Brasil, 2 de agosto de 1958.

----- “O que há de mais importante na arte brasileira.” IN: Tribuna da Imprensa, 15 de março de 1956.

JARDIM, Reynaldo (ed.). SDJB, junho de 1956 – dezembro de 1961.

LEITE, José Roberto Teixeira. “Lygia Clark (Galeria das Folhas em São Paulo).” IN: Revista da Semana, 6 de setembro de 1958.

MAMMI, Lorenzo (ed.). *Concreta’ 56: A Raiz da Forma*, catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*, Colin Smith (trad.). Londres e Nova Iorque: Routledge e Keagan Paul Ltd., 1962.

MORAIS, Frederico (ed.). *Grupo Frente/1954-1956. I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha/1953*, catálogo. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984.

OLIN, Margaret. *Forms of Representation in Alois Riegl’s Theory of Art*. Philadelphia: Pennsylvania State University, 1992.

PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

----- *Renaissance and Renaissances in Western Art*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1960.

PEDROSA, Mário. *Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, Livraria e Editora, 1979.

----- *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

----- “De retorno.” IN: Jornal do Brasil, 3 de junho de 1959.

----- “Paulistas e cariocas.” IN: Jornal do Brasil, 19 de fevereiro de 1957.

REZENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

PIERRE, Arnauld. “Éloge de l’oeil-corps: Lygia Clark.” *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, no. 69 (outono, 1999), p. 43-75.

PIGNATARI, Décio, “A vingança de Aracy Pape.” IN: *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Glória Ferreira (ed.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 89-92.

SILVA, Renato Rodrigues. “O Não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a Poesia Neoconcreta Uniu-se ao Real.” IN: *Prometeus Filosofia*, ano. 7, no. 15 (janeiro-junho 2014).

STEIBERG, Leo. *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-century Art*. London, Oxford e New York: Oxford University Press, 1972.

VIEIRA, José Geraldo. “Lygia Clark e Franz Weissmann.” IN: *Folha da Manhã*, 5 de outubro de 1958.

WICKSON, F. “Transdisciplinary research: characteristics, quandaries and quality.” IN: *Futures*, vol. 38, no. 9 (novembro de 2006), p. 1046-59.